UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

A Pintura Mural no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII)

Núcleos temáticos da Serra de S. Mamede

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

VOLUME I

RAMO DE DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA
ESPECIALIDADE HISTÓRIA DA ARTE

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

A Pintura Mural no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII)

Núcleos temáticos da Serra de S. Mamede

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

Orientador: Professor Doutor Vitor Veríssimo Serrão

RAMO DE DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA
ESPECIALIDADE HISTÓRIA DA ARTE

2012

Abreviaturas

Archivos Eclesiásticos de la Archidiocésis de Mérida-Badajoz (A.E.A.M.B.)
Archivo Historico Provincial de Badajoz (A.H.P.B.)
Arquivo do Cabido da Sé de Portalegre (A.C.S.P.)
Arquivo Distrital de Évora (A.D.E.)
Arquivo Distrital de Portalegre (A.D.P.)
Arquivo Histórico Municipal de Elvas (A.H.M.E.)
Arquivo da Matriz de Castelo de Vide (A.M.C.V.)
Arquivos Nacionais.Torre do Tombo (AN.TT.)
Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Arez (A.S.C.M.A.)
Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.)
Biblioteca Pública de Évora (B.P.E.)
Biblioteca Pública de Portalegre (B.P.P.)
Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.)
Isitituto de Habitação e Reabilitação Urbana (I.H.R.U.)

Agradecimentos

Antes de iniciar esta dissertação desejaria expressar os meus agradecimentos a um conjunto de instituições, de particulares e de amigos, sem cuja colaboração e acompanhamento durante o período em que desenvolvemos a nossa investigação ela não teria sido possível.

Em primeiro lugar para a realização do trabalho sistemático de pesquisa, inventariação e tratamento de fontes documentais gostaria de começar por agradecer aos funcionários dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, onde iniciámos o nosso trabalho de levantamento. Em Portalegre, uma palavra especial de reconhecimento aos técnicos do Arquivo Distrital pelo inexcedível apoio prestado no decorrer dos dois anos passados em investigação no local, particularmente ao Dr. Fernando Correia Pina, pela sua generosidade e partilha de informações, ao Dr. Rui Palma pelo seu interesse e entusiasmo e à Sr.ª D.ª Adelaide Afonso pela sua simpatia e amizade; ao senhor Cónego Bonifácio Bernardo pelo seu acolhimento, bem como todos os esforços que realizou para facilitar o nosso trabalho de pesquisa no Arquivo do Cabido da Sé. Do mesmo modo agradecemos a amabilidade dos funcionários do Arquivo Histórico de Elvas que sempre foram diligentes no sentido de facilitar a nossa investigação. Mais agradeço ao Sr. Cónego Tarcísio Alves, pároco na vila de Castelo de Vide, por ter permitido o acesso ao Arquivo Paroquial da igreja de Santa Maria. Uma última palavra de gratidão à Dr.ª Ana Leitão por ter facilitado a consulta de diversos livros pertencentes aos fundos documentais da Misericórdia de Arez.

No que diz respeito aos tabalhos de recolha bibliográfica e documental realizados em Espanha, gostaria de dirigir uma palavra especial de gratidão ao meu amigo, o Dr. Luis Limpo Piriz, Director da Biblioteca Municipal de Olivença, pelo seu acompanhamento ao longo de diversas conversas que se revelaram muito úteis na orientação da nossa pesquisa em localidades fronteiriças. Cumpre ainda deixar aqui uma palavra de reconhecimento pelo bom acolhimento dos funcionários da Biblioteca de Extremadura e do Arquivo Histórico de Badajoz.

Os trabalhos de campo, nomeadamente de recolha fotográfica nos dois lados da fronteira dependeram, igualmente, da generosidade de diversos particulares e de

instituições que, na sua larga maioria, se revelaram sempre receptivos aos nossos pedidos de acesso aos edifícios com conjuntos pictóricos identificados. Passaremos a enumerá-los em seguida, seguindo por ordem alfabética cada concelho.

Em Arronches, ao Sr. Manuel Rui Elia e sua irmã, proprietários do Monte da Venda, por terem permitido o acesso à capela anexa à sua herdade e realizarem todo o acompanhamento no local; ao Sr. Padre Fernando Farinha por autorizar a visita e respectiva recolha fotográfica a algumas igrejas do concelho, nomeadamente à do convento de Nossa Senhora da Luz.; ao Sr. Emílio Moita, do Turismo de Arronches uma palavra de sentido reconhecimento, pela sua disponibilidade, partilha de informações e pelo acompanhamento a vários edifícios do concelho, alguns de muito difícil acesso; à Câmara Municipal de Arronches, nas pessoas do Sr. Vereador da Cultura, Dr. José João Gonçalves Bigares e da Sr.ª Presidente Fermelinda de Jesus Pombo Carvalho, por providenciarem os meios logísticos que se tornaram necessários no terreno; à Junta de Freguesia da Esperança e ao Sr. Presidente da Junta de Freguesia dos Mosteiros. Uma palavra de apreço, também, para a Exma. Madre Maria Teresa dos Anjos, Abadessa do mosteiro da Imaculada Conceição (antigo convento de Santo António), em Campo Maior, por ter abraçado entusiasticamente este nosso projecto e concordado no acesso (tão restrito) a este edifício. Em Elvas, ao Sr Padre Francisco Couto, por ter permitido diversas recolhas fotográficas, não só na Sé, como na igreja do colégio do Salvador e ainda na ermida de Nossa Senhora da Ajuda; às funcionárias do Posto de Turismo pelo acompanhamento à igreja das Domínicas. Em Castelo de Vide agradeço à Fundação de Nossa Senhora da Esperança e ao Dr. Joaquim Carvalho, arqueólogo responsável pelo sítio da antiga cidade da Ammaia. Cumpre agradecer ainda à Junta de Freguesia de Belver (Gavião) que diligentemente me providenciou todos os contactos necessários para que fosse possível aceder à igreja de Nossa Senhora do Pilar. Em Marvão, agradeço ao Sr. António Moura Andrade e a sua esposa, D. Deolinda Andrade, que autorizaram a recolha de imagens às pinturas que ainda preservam em sua casa. Na vila de Monforte, gostaria de prestar um sentido agradecimento ao Dr. José Inácio Militão e à Dr.ª Patrícia Cutileiro, pela amizade de ambos e por todos o acompanhamento prestado quer no contacto com outras instituições, quer na própria realização de diversas campanhas fotográficas a edifícios do concelho e em concelhos limítrofes. Na vila de Olivença, ao Sr. Padre D. Santiago e ao Dr. Servando Rodriguez Franco pelo entusiasmo com que

acompanhou esta investigação e pelos esforços que fez no sentido de agilizar a minha investigação em algumas localidades fronteiriças; uma palavra de reconhecimento ao Sr. Joaquín Fuentes Becerra pela extrema amabilidade com que partilhou muito do seu saber sobre o património artístico oliventino; ao Dr. Augusto Moutinho Borges pela partilha do seu vastíssimo conhecimento sobre a Ordem de S. João de Deus. Em Portalegre começaria por agradecer aos Serviços de psiquiatria Infantil do Hospital de Portalegre por terem autorizado o acesso e recolha de material fotográfico nas instalações do antigo convento de Santo António; ao Coronel João Rolo, Comandante do Centro de Formação da GNR de Portalegre, por autorizar a visita ao convento de S. Bernardo; aos senhores padres Marcelino Marques e João Maria; por último, à Fundação Robinson, na pessoa do seu Coordenador Científico, Dr. António Camões Gouveia e, em particular, à Dr.ª Célia Tavares e ao Dr. Jorge Maroco Alberto que acompanharam de perto e de forma entusiasta este longo percurso. Em Sousel, ao Sr. Padre António José Nabais Fernandes, pelo acompanhamento realizado a diversas igrejas do concelho com núcleos pictóricos, bem como por ter partilhado material fotográfico de pinturas que, de momento, não se encontram visíveis.

Esta dissertação, pela especificidade do contexto geográfico em que incidiu, obrigou, necessariamente, a um contacto mais directo com o nosso objecto de estudo, fase em que foi mais sentido o isolamento vivido na região do interior do país. Neste aspecto foi de vital importância o permanente apoio e o carinho de familiares, colegas e amigos da História da Arte e da Conservação e Restauro, mesmo nas alturas mais difíceis. Pela amizade com que generosamente me favoreceram, assim como pela partilha de informações e debates mantidos no decurso desta investigação, gostaria de agradecer a: Dr.ª Ana Leitão, Dr.ª Ana Sofia Lopes, Dr.ª Joana Balsa Pinho, Dr. Joaquim Inácio Caetano, Dr. José Félix Duque, Dr.ª Maria João Cruz, Dr.ª Maria do Rosário Carvalho, Dr. Mário Cabeças, Dr.ª Milene Gil e Dr. Ruy Ventura. Uma palavra especial de agradecimento para a minha família pela sua presença e compreensão durante este longo percurso que agora se conclui.

Para concluir, resta-me dirigir uma palavra final de gratidão à FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) por ter tornado possível esta dissertação e ao meu

Orientador, o Professor Doutor Vitor Serrão pelo desafio à abordagem de uma temática, a todos os níveis, fascinante e pelo seu acompanhamento nesta jornada.

A todos os que nomeei e muitos outros que não pude referir mas que, em algum momento, me deram o seu apoio, os meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo

A presente dissertação tem como principal objecto de estudo a pintura mural do Norte e Nordeste Alentejano e, em concreto, da região que pertenceu aos antigos Bispados de Portalegre e de Elvas, entre os séculos XVI e XVIII. Trata-se de um tema mal estudado, considerando a escassez de estudos aqui realizados e a quantidade de exemplares remanescentes, o que se tem reflectido no seu desconhecimento, de alguma forma desvalorizado por comparação com a riqueza existente, por exemplo, no Distrito de Évora.

O Distrito de Portalegre apresenta, no entanto, alguns casos singulares do ponto de vista pictórico que importa conhecer e analisar. Os núcleos de pintura ainda existentes dão conta da presença de redes de clientela bem informada, actualizada em relação ao que de melhor se produzia a nível nacional e peninsular, o que surge provado com a presença, em distintas épocas, de pintores vindos de áreas próximas, como Évora (José de Escovar, Diogo Vogado e Bartolomeu Sanches), ou Badajoz (Luís de Morales), bem como da própria capital do reino (Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão).

Contamos, assim, com cerca de cento e cinquenta núcleos identificados (incluindo aqueles que desapareceram mais recentemente), a fresco e a seco, realizados, maioritariamente, entre o final do século XVI até finais de Setecentos que neste trabalho foram devidamente recenseados e, quando possível, identificados em termos históricos, iconográficos, artísticos, estilísticos e autorais.

A pintura mural do Norte Alentejo, com toda a sua heterogeneidade, constrói-se entre programas de significado erudito e composições de carácter mais vernáculo ou popular, que mais não são do que de distintas formas de expressividade artística através de uma técnica enraizada a nível nacional.

Palavras-chave: Pintura mural; fresco; Norte; Alentejo; Portalegre;

Abstract

Our work proposal consists in analyzing the Northern Alentejo mural paintings, specifically, the region that belonged to the ancient Portalegre and Elvas dioceses, between the sixteenth and eighteenth centuries. This is a theme unprecedented, considering the scarcity of studies for the same region, which has been reflected in ignorance of its artistic heritage, somehow devalued by comparison with the existing wealth, for example, in the Évora district.

Nevertheless, the Portalegre district still presents nowadays some of the most unique pictorial cases, which we need to analyse. These records give account of the existing networks of well-informed clientele, knowing what of the best was produced nationally, which comes with the proven presence in different times of painters from Lisbon (Simon Rodrigues and Domingos Vieira Serrão) of Évora (Jose Escovar) or from Badajoz (Luis de Morales).

We have identified, thus, about one hundred and fifty cases (including those which disappeared more recently), executed in *fresco* or oil painting, made mostly between the late 16th century until the end of the 18th century, properly recorded by this work, with historical, iconographic, artistic, stylistic and authorial identification.

The northern Alentejo murals, within all its heterogeneity, builds up between classical programs and compositions of a more popular or vernacular nature, which are nothing more than different forms of artistic expression through a technique well rooted nationally.

Key-words: Mural painting; Alentejo; Portalegre

"*Em Arte, é vivo tudo o que é original.*
É original tudo o que provém da parte mais virgem,
mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística."

José Régio in *Presença, Folha de Arte e Crítica*
(1927-1940)

ÍNDICE

I VOLUME

Abreviaturas ……I
Agradecimentos ……II
Resumo ……VII
Abstract ……IX

PARTE I

O Norte Alentejo: artistas, morfologias e temas..... 9

Introdução…….. 11
Apresentação e justificação do tema…….. 13
Metodologia de trabalho……. 18

História e Arte no Norte Alentejo……. 27

1. História e Arte no Norte Alentejo…….....29
1.1. Estado da Questão…… 29
1.2. Enquadramento Histórico e Artístico……..…….36

Tradição, continuidade e ruptura: a pintura mural no Norte Alentejo…… 43

2. Tradição, continuidade e ruptura: a pintura mural no Norte Alentejo…… 45
2.1. Elites Culturais e Mecenato…….. 45
2.1.1. Poder laico……49
2.1.2. Poder religioso …… 60
2.1.3. Misericórdias……63

2.1.4.Ordens Militares ……65

2.2. Principais Focos de Produção……68

2.3. Influências e correlações com a Estremadura espanhola……72

2.3.1. Luis de Morales e Francisco Flores: a pintura quinhentista norte alentejana…… 72

2.3.2. A pintura mural na Estremadura espanhola…… 80

2.4. Os primeiros testemunhos ……86

Artistas com actividade no Norte Alentejo……93

3. Artistas com actividade no Norte Alentejo ……95

3.1. Arquitectos, pedreiros, canteiros, mestres de obras e alvanéis……97

3.1.1. Tomé da Silva……102

3.1.2. Gregório das Neves e José Francisco de Abreu……107

3.1.3. Martinho Ferreira……110

3.2. Entalhadores e imaginários…… 115

3.2.1. Gaspar Coelho……116

3.2.2. Belchior Nogueira…… 119

3.2.3. Geraldo Pereira…… 120

3.2.4. Domingos de Sampaio……120

3.2.5. António de Azevedo…… 121

3.2.6. Manuel Francisco…… 123

3.2.7. Manuel Nunes da Silva…… 126

3.2.8. João Pereira……126

3.2.9. João Lopes Gração……126

3.3. Pintores e pintores-douradores…… 128

3.3.1. Simão Rodrigues……132

3.3.2. Domingos Vieira Serrão…… 136

3.3.3. José de Escovar…… 142

3.3.4. Diogo Vogado…… 148
3.3.5. Bartolomeu Sánchez…… 150
3.3.6. Manuel de Faria…… 152
3.3.7. Alexandre de Carvalho …… 155
3.3.8. André da Costa…… 155
3.3.9. Lourenço Anes……159
3.3.10. Padre Pedro Fernandes…… 159
3.3.11. *Mestre das Salas da Música*…… 161
3.3.12. Manuel Dias Colaço……162
3.3.13. Manuel Vaz Delicado…… 162
3.3.14. Afonso Vaz…… 164
3.3.15. António dos Santos…… 170
3.3.16. José de Carvalho…… 172
3.3.17. António Soeiro da Silva…… 173
3.3.18. Manuel de Perezadas…… 177
3.3.19. Agostinho Mendes…… 177
3.3.20. António Marques Lavado……180
3.3.21. Agostinho Correia Dinis…… 180
3.3.22. André Vaz…… 184
3.3.23. Manuel dos Reis…… 184
3.3.24. Bruno de Azevedo…… 185
3.3.25. Francisco Pinto Pereira……186
3.3.26. José da Silva…… 188
3.3.27. Domingos Evaristo Sandoval…… 189
3.3.28. Manuel Pereira Gavião…… 190
3.3.29. Miguel Gomes Franco…… 193
3.3.30. Eugénio Mendes e Inácio José Mendes…… 194
3.3.31. Manuel Carlos Xavier de Sousa…… 194

Morfologias dos conjuntos pictóricos…… 197

4. Morfologias dos conjuntos pictóricos ……199

4.1. “*Da sombra e lux…*”: o “claro escuro” na pintura mural portuguesa..200

4.1.1. Os fundamentos…… 202
4.1.2. Da teoria à prática: os exemplos de Arronches…… 205
4.1.3. O "claro escuro" em Espanha…….. 216

4.2. A sedução do todo: composições de brutesco compacto…… 222

4.3. A exaltação da virtude: programas narrativos……232

4.4. Retábulos fingidos, marmoreados e embrechados……..241

4.5. Limites do tangível: tectos perspectivados…… 249

4.6. Policromias sobre trabalhos de alvenaria e sobre pedra…… 253
4.6.1. O retábulo da capela de Gaspar Fragoso …… 256
4.6.2. Retábulos barrocos e neo-clássicos……...264

Cultos, devoções e milagres…… 267

5. Cultos, devoções e milagres…… 269
5.1. Santos Protectores…… 272
5.2. Ciclos hagiográficos…… 276
5.3. Ciclos marianos…… 283
5.4. Temas cristológicos: a Paixão de Cristo……292
5.5. Temas escatológicos……295

PARTE II

Edifícios e conjuntos pictóricos: análise histórico-artística

Considerações preliminares…….. 301
ARRONCHES
1. Capela de Santo António…… 303
2. Ermida de S. Bartolomeu…… 306

3. Ermida do Monte da Venda…… 308
4. Ermida do Rei Santo…… 310
5. Igreja do cemitério…… 312
6. Igreja do Espírito Santo……313
7. Igreja de Nossa Senhora da Esperança…….. 316
8. Igreja de Nossa Senhora da Assunção…… 318
9. Igreja do convento de Nossa Senhora da Luz…… 321
10. Igreja de Nossa Senhora do Carmo…….... 323
11. Igreja paroquial de Mosteiros…….. 325

AVIS

12. Igreja de Santo António do Alcórrego…… 326

CAMPO MAIOR

13. Consistório da Irmandade da Ordem Terceira…… 328
14. Igreja matriz de Ouguela…….. 330

CASTELO DE VIDE

15. Capela da Casa do Morgado……333
16. Igreja do convento de Nossa Senhora da Esperança…… 334

CRATO

17. Igreja do convento de Santo António…… 337
18. Igreja de Nossa Senhora da Conceição……338

ELVAS

19. Colégio de Santiago…….. 340
20. Igreja do convento de S. Domingos…… 343
21. Igreja de Nossa Senhora da Consolação…… 347
22. Ermida de Nossa Senhora da Ajuda…….. 350
23. Sé de Elvas (Igreja de Nossa Senhora da Assunção)……352

FRONTEIRA

24. Igreja de Nossa Senhora da Vila Velha…… 362
25. Igreja de Nossa Senhora da Atalaia …… 364

26. Igreja do Senhor dos Mártires…… 366

GAVIÃO

27. Ermida de Nossa Senhora do Pilar…… 367

MARVÃO

28. Igreja de Santa Maria…… 369

MONFORTE

29. Igreja de Nossa Senhora da Conceição…… 371
30. Igreja de Nossa Senhora da Madalena…… 373
31. Igreja de S. João Baptista…… 375
32. Igreja de S. Pedro de Almuro…… 377

NISA

33. Capela de Nossa Senhora da Redonda (Alpalhão)…… 379
34. Castelo de Amieira do Tejo…… 381
35. Igreja da Misericórdia de Arez…… 393

OLIVENÇA

36. Ermida de Nossa Senhora da Conceição…… 397
37. Ermida de Nossa Senhora dos Santos (Táliga)……399
38. Igreja de Santa Maria Madalena…… 401
39. Igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição…… 403
40. Igreja do convento de S. Francisco…… 405
41. Igreja de San Jorge..... 407
42. Igreja de San Benito de la Contienda 408

PORTALEGRE

43. Ermida de S. Mamede…… 411
44. Fonte de S. Pedro…… 413
45. Igreja e convento de S. Bernardo…… 415
46. Igreja e convento de Santa Clara…… 418
47. Igreja e convento de S. Francisco…… 421
48. Igreja de Nossa Senhora da Penha…… 425

49. Igreja e convento de Santo António…….. 428
50. Igreja do Senhor do Bonfim…… 430

SOUSEL

51. Igreja de Santo Amaro…… 433
52. Igreja do convento de Santo António…… 436
53. Igreja de Nossa Senhora da Graça…… 438

Conclusão…… 440

Fontes

Fontes Impressas…… 445
Fontes Manuscritas…… 446

Bibliografia

Estudos de História……... 453
Estudos de História da Arte……460

Recursos Electrónicos…….. 479

II VOLUME

1. Anexo Documental…… 1
Critérios de transcrição paleográfica……..5

2. Anexo de Tabelas……...121

3. Anexo de Imagens…… 235

PARTE I

O NORTE ALENTEJO: ARTISTAS, MORFOLOGIAS E TEMAS

Introdução

A presente dissertação tem como principal objectivo analisar o património pictórico mural produzido na região Norte e Nordeste do Alentejo, entre os séculos XVI e XVIII, território que corresponde, na sua globalidade, ao actual Distrito de Portalegre. Este tema, ainda mal estudado, desde há muito exigia um exame atento por parte da História da Arte, no sentido de se proceder ao mesmo tipo de análise e de caracterização que outros investigadores já tinham realizado, no âmbito desta matéria, para as regiões Norte, Centro e Sul do país.

O actual Distrito ocupa uma extensa área geográfica, composta por quinze concelhos: Alter do Chão, Arronches, Avis, Campo Maior, Crato, Castelo de Vide, Elvas, Fronteira, Gavião, Marvão, Monforte, Nisa, Ponte de Sôr, Portalegre e, por último, Sousel (Fig. 1). É importante esclarecer que a identificação desta região como sendo o “Norte Alentejo” ao invés do “Alto Alentejo” prende-se com o facto de, em diversa bibliografia consultada, o segundo termo ser utilizado para designar alguns concelhos do Distrito de Évora, caso de Borba, Estremoz ou mesmo Évora. Consideramos, no entanto, que se trata de realidades distintas que deverão ser analisadas na sua especificidade e, daí, a associação da denominação “Norte Alentejo”, em concreto, ao Distrito de Portalegre.

O território é marcado por profundas assimetrias do ponto de vista histórico e artístico. Analisá-los um por um torna-se impraticável, na medida em que nem todos possuem hoje em dia conjuntos murais passíveis de serem objectivamente interpretados, o que coloca de parte, assim, qualquer abordagem no sentido da inventariação exaustiva do património mural actual. Considerando o longo período cronológico em causa, daremos antes primazia à análise da evolução da pintura mural norte alentejana nas diversas vertentes que assumiu durante, aproximadamente, três séculos. Para tal, caracterizaremos o contexto histórico e artístico em que surgiram, determinando ambientes de trabalho e as principais influências estilísticas (internas ou externas) que nortearam a actividade de artistas e mecenas.

Por critério metodológico, restringimos o nosso estudo aos conjuntos murais existentes em edifícios de arquitectura religiosa (conventos, igrejas ou capelas). A pintura mural que ainda hoje se encontra nos antigos palacetes dos principais

núcleos urbanos do Distrito procurou dar resposta a outras requisições da clientela assumindo, assim, outras funções e, também, outros problemas, dificilmente conciliáveis com as grandes tipologias pictóricas identificadas. Importa, no entanto, salientar que neste domínio existe um património extenso e diversificado, que acompanha os séculos XVIII e XIX, cuja inventariação seria urgente, para viabilizar eventuais acções de salvaguarda, concertadas com os particulares detentores destes edifícios.

Um dos aspectos que nos parece da maior relevância caracterizar foram as condições em que os artistas aqui trabalharam e onde desenvolveram a sua formação sendo conhecidos vários casos dentro e fora de Portugal, nomeadamente em Espanha. A ida de pintores para Madrid, quer colaborando em grandes empreitadas como a do Palácio do Pardo (Domingos Vieira Serrão, 1631), quer realizando aí a sua aprendizagem, (Manuel Franco, 1637), são exemplos com repercussões pouco conhecidas ainda, e que não se apagaram durante os períodos de conflito com o país vizinho. Assim sendo, identificaremos alguns dos principais artistas portugueses com actividade documentada em Espanha, assim como os artistas espanhóis que trabalharam entre os séculos XVI e XVIII na fronteira com Portugal, como foi o caso do pintor maneirista Luís de Morales.

Também nos parece interessante abordar o modo como a pintura mural se conjugou com outras formas de arte (tais como a retabulística, a imaginária, a pintura de cavalete, ou o esgrafito), bem como com as pré-existências arquitectónicas. As pinturas murais que aqui analisaremos (na sua maioria) não foram alvo, até ao momento, de nenhum estudo mais aprofundado que as colocasse em perspectiva com o restante património pictórico local ou nacional. Do mesmo modo, poucos são os casos onde foram realizadas intervenções de conservação e restauro levadas a cabo por equipas técnicas especializadas, embora sejam abundantes os repintes de anónimos, cuja piedade e generosidade (ainda que, não tanto, a habilidade) procurou resgatar da perda irremediável.

É nosso principal objectivo que, através desta dissertação, a pintura mural do Norte Alentejo possa deixar o lugar de quase total esquecimento em que se encontra para, por fim, integrar o Estado da Questão da pintura mural portuguesa. Conscientes que o tema não está fechado, julgamos que o nosso melhor contributo para este tema será sempre despertar a atenção para a existência de um património que importa conhecer e preservar, quaisquer que sejam os valores

(documentais, artísticos, de memória, ou outros) que represente para as sociedades actual e futura.

Apresentação e justificação do tema

A actual organização do Distrito, sendo recente e meramente administrativa, deverá ser entendida apenas para efeitos de circunscrição da área em estudo, na medida em que, ao longo dos tempos e, em concreto, no período compreendido entre os séculos XVI e XVIII, correspondeu a realidades distintas, tanto do ponto de vista político-administrativo, como da própria jurisdição eclesiástica. Nesta medida, como se compreende, quaisquer limites que procuremos impôr serão sempre artificiais, valendo apenas para efeitos de estudo do âmbito de trabalho, e não como algo rígido que nos poderia levar à deformação de anteriores realidades e, em última análise, comprometer o seu cabal conhecimento. Considerando esta premissa, não poderíamos deixar, também, de integrar na nossa análise o território de Olivença onde ainda hoje se encontram preciosos testemunhos de um património pictórico de raiz nacional, datáveis do período aqui definido.

No território em análise, a Serra de S. Mamede impõe-se como uma barreira geográfica natural, marcando a especificidade deste território e funcionando como elo de ligação entre alguns dos concelhos vizinhos. Ao mesmo tempo, a serra marca a separação do Distrito e, a Oriente, com o território espanhol. Em alguns pontos deste território, as proximidades com a Beira-Baixa são, também, condicionantes, quer a nível geográfico, quer mesmo cultural e social, o que reforça o seu carácter enquanto “zona de transição”.

Aquilo que actualmente pertence a este Distrito foi outrora território dos bispados de Portalegre e de Elvas. A Diocese de Portalegre foi criada em 1549 por D. João III que, no ano seguinte, concedeu a graça de “cidade” à (ainda) vila norte alentejana. O bispado de Elvas surgiria mais tarde, já em 1570, graças ao Papa Pio V, embora Elvas fosse cidade desde 1513. A realidade actual é muito distinta sendo a mesma região, ao presente, abarcada pelos bispados de Portalegre-Castelo Branco e Évora. Do mesmo modo, em distintas épocas foi terreno de ordens militares, sobretudo da de Avis, Cristo e S. João do Hospital (ou Malta), grandes responsáveis pela reconquista cristã, a Sul, e posterior pacificação do território.

No que diz respeito à caracterização desta região em termos artísticos, verificamos que ela tem merecido pouca atenção por parte dos investigadores, salvo raras excepções de autores que lhe dedicaram monografias pontuais. Também aqui se verificam lacunas bibliográficas com prejuízo para a História local. Na realidade, a História da Arte do Distrito de Portalegre está, em larga medida, por fazer e aquela que existe é definida por comparação a outros locais onde, porventura, o património artístico está mais estudado e divulgado, caso paradigmático do Distrito de Évora, para referir uma realidade mais próxima. Esta ideia tinha já sido lançada, em 1943, por Luís Keil, conservador no Museu de Arte Antiga e vogal da Academia Nacional de Belas-Artes, no *Inventário Artístico* do Distrito. A obra de Keil, sendo pioneira para o conhecimento do património da região do Norte Alentejo, acabaria por retratá-la de forma pouco profunda e, talvez, demasiadamente superficial. Nas palavras de Keil, o Norte Alentejo ficaria caracterizado, na sua generalidade, como uma região pobre e sem manifestações artísticas de relevo: "[…] *como se depreende, a Arte, no distrito de Portalegre, não atingiu aquela evolução que podemos ver noutras regiões do País, nem as manifestações plásticas de beleza ou as de valor artístico são muito abundantes.* […]"[1]. O autor justifica a sua afirmação pouco lisongeira através de factores relacionados com convulsões sociais, as guerras que assolaram o território, e pelo alheamento das próprias populações, quer no que diz respeito aos grandes centros de produção artística e intelectual, quer na "[…] *pouca adaptação a sentimentos para os quais não estava preparada* […]"[2]. Como parece lógico, deveremos contextualizar tais afirmações. Luís Keil escreve numa altura em que se valorizavam os edifícios que servissem como testemunho da História valorosa da nação, destacando-se, em primeiro lugar os castelos, monumentos onde, como referiu o autor, "[…] *a História se sobrepõe à Arte* […]". No restante panorama do edificado norte alentejano nada mais se destacava, entre palacetes desprovidos do seu recheio e conventos, também eles desapossados do seu anterior património e completamente convertidos para outras utilizações.

Por contraponto a uma herança histórica e patrimonial que se adivinhava, assim, bastante pobre e delapidada, Keil apresenta os aspectos onde o Distrito se distinguia do resto do país, ou seja, aqueles onde, poderiam ser encontradas as

[1] KEIL, Luís, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Portalegre, 1943, p. LVII.
[2] Idem, *ibidem*.

especificidades e tradições locais, a partir das quais se definia a sua originalidade: os ferros forjados, a pequena indústria de objectos de cobre e estanho, as rendas e os barros de Nisa, as estátuas em pedra ou ainda as lápides brasonadas existentes em túmulos, essas sim, testemunhos perenes das grandes famílias que outrora tinham aqui deixado a sua marca[3]. As opiniões e juízos de valor de Keil, embora explicados pelo contexto em que o autor viveu parecem, contudo, ter influenciado a historiografia da Arte mais recente, dado o escasso número de estudos histórico-artísticos existentes sobre o Distrito.

As dificuldades aumentam à medida que o objecto de análise se torna mais específico, como é o caso da pintura mural. O tema tem passado, praticamente, desapercebido quer nos estudos antigos, de âmbito mais etnográfico do que histórico, como em recentes monografias, quase como se a pintura mural, em si mesma, não existisse. O olhar das entidades responsáveis pela utilização e manutenção dos espaços onde ainda existem conjuntos murais, bem como o do público que deles usufrui, não tem conseguido ver, na maioria dos casos, um património que apenas sobrevive e, mesmo assim, em condições muitíssimo precárias.

Luís Keil não ignorou a existência deste património (muito do qual não resistiu até aos nossos dias) acrescentando, todavia, que "[…] *infelizmente, as pinturas que vemos hoje são quasi todas mais modernas, tendo substituido as primitivas, quer por sua deterioração ou por evolução de gostos e estilos* […]"[4]. O autor não deixou de ser sensível às profundas alterações sofridas por muitos dos programas murais que ainda conheceu, quer seja por modificações iconográficas, ou por repintes ocasionais, muitos deles, mal executados.

Aquilo que nos propusémos com esta dissertação foi não só tratar um tema praticamente desconhecido, apresentando uma visão global do que foi (ou ainda é) a pintura mural desta região mas, acima de tudo, recuperar a memória de uma técnica decorativa profundamente enraizada a nível local, onde o Norte Alentejo não foi excepção.

Como sabemos, a existência, pelo menos, desde finais do século XV, de uma intensa utilização da pintura mural a fresco e a seco, tornar-se-ía mais evidente a

[3] Idem, *ibidem*.
[4] Idem, *op. cit.*, p. XXXVIII.

partir de finais do século XVI, prolongando-se até ao século XIX. O paradigma aplica-se ao Norte e Centro do país, tanto quanto o à região ora analisada, muito embora os exemplares que tenham chegado até aos nosso dias estejam, na sua maioria, em avançado estado de deterioração. Também aqui a pintura mural foi sendo utilizada a vários níveis, parecendo ser unânime a característica que definia esta técnica enquanto elemento que conferia nobreza a determinado local, conquistando assim um lugar de destaque entre as restantes expressões artísticas. Para a popularidade que a pintura mural aqui conheceu terá contribuído a tradição muçulmana, presente em técnicas de construção e de decoração há muito implantadas localmente (caso do esgrafito). A abundância de materiais a nível local (terras, pigmentos, cais) terá, também, desempenhado um papel decisivo para o êxito desta técnica.

O conhecimento actual que temos da utilização da pintura mural em território português é ainda parcial e está condicionado aos vestígios que subsistiram até hoje e que podem ser agrupados em vários núcleos, ou "centros" urbanos de produção, como Portalegre, Évora, Montemor-o-Novo, Elvas e Beja, ou ainda de outros centros, mais pequenos mas de grande dinamismo, como foi o caso particular de Vila Viçosa. Parece-nos importante apontar particularismos locais, ou pontos de contacto com regiões mais longínquas (caso de Lisboa e Badajoz), bem como identificar as principais "escolas" de pintores que aí exerceram a sua actividade. A história que se tem vindo a escrever a propósito da pintura mural alentejana tem como base, em larga medida, as comparações estilísticas entre obras que sobreviveram à passagem dos séculos, muito embora não exista ainda um *corpus*, ou inventário de pintura mural que permita ter um conhecimento cabal deste património em risco.

Por outro lado, tem também vindo a ser desenvolvido um esforço para identificar os artistas que aqui terão exercido a sua actividade, o que tem permitido a sua associação a muitas obras, apesar de permanecerem muitas outras sem autoria. Sabemos que, entre 1576-1577, Luís de Morales, el Divino executou o retábulo da Sé de Elvas. Para além do *Divino* Morales, outros pintores exerceram aqui a sua actividade, caso do eborense José de Escobar que trabalha na pintura e douramento da capela-mor, arco triunfal e cruzeiro da igreja do convento de Santa Clara (1610), ou ainda da dupla de pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão que, por encomenda do bispo D. Rui Pires da Veiga, realizaram, em 1615, a

pintura da capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia da Sé de Elvas. Para além disso, o lisboeta Simão Rodrigues terá ainda participado no retábulo-mor da Sé de Portalegre, enquanto que o seu colega, o pintor régio Domingos Vieira Serrão, após uma passagem ainda obscura por Madrid, regressaria a Elvas, já em 1631, para aí falecer, em plenos trabalhos na Sé, meses volvidos.

A falta de apoio documental para muitos dos conjuntos murais remanescentes é compensada por um considerável número de informações relativas a obras que, entretanto, já desapareceram. Muito embora, nestes casos, estejamos no domínio da Cripto-História da Arte, a sua descrição é fundamental para a caracterização do contexto artístico local e ainda para a melhor compreensão do que era a actividade dos artistas envolvidos na sua execução.

Quanto aos núcleos pictóricos elencados ao longo deste trabalho, o estado de degradação a que muitos chegaram é um factor impeditivo ao avanço do conhecimento histórico-artístico do património mural desta região. Não obstante, permanecem evidências suficientes para atestar a sua forte presença também no Norte Alentejo: desde as pinturas medievais numa das torres do Castelo de Amieira do Tejo; passando pelo apostolado da matriz de Arronches (pintura de "claro-escuro"); até a expressões mais vernaculares que combinam a retórica inesgotável do brutesco compacto com cenas da vida da Virgem e dos santos. O final do século XVII e o século XVIII marcou o explorar pela pintura mural de todo o seu potencial cenográfico, em programas de grandes dimensões que se estenderam dos alçados até às coberturas dos imóveis, associando-se a outros elementos artísticos (como os azulejos, a pintura de cavalete, os mármores, a talha dourada e a imaginária) no interior do edificado. Neste sentido, a pintura mural tornou-se um agente unificador do espaço, contribuindo de forma decisiva para o incremento da percepção global de mensagens doutrinárias no interior de espaços litúrgicos.

À semelhança daquilo que é a realidade em outras áreas do país, também aqui vemos que a pintura mural se vai transformando, a partir da dicotomia, entre a evolução ou a persistência de diferentes correntes estéticas. Se, por um lado, utilizou a adopção do modelo tardo-gótico, de grande tradição local, por outro existem conjuntos onde se seguiram soluções de maior modernidade e, até, de erudição por exemplo, no recurso ao *chiaroscuro*, ou às pinturas de "grisalhas"

(tanto na pintura, como no esgrafito), ou ainda nos trabalhos de alvenaria de cal e areia com acabamentos policromados.

Através desta dissertação não pretendemos apenas inventariar de forma sumária todos os casos que ainda sejam identificáveis, mas antes nos propomo a analisar de forma transversal as principais categorias que definiram a pintura mural nesta região, naquilo que apresentam de continuidade ou de ruptura com localidades mais próximas. O conhecimento no terreno dos exemplares ainda existentes tornou evidente, entretanto, que seria pertinente o alargamento do âmbito cronológico desta dissertação do século XVI até ao XVIII. O afinamento da cronologia deixaria, inevitavelmente, de fora núcleos que, ou pelo seu valor artístico, ou pelo seu valor iconográfico ou ainda, apenas, porque têm sido ignorados até ao momento, mereciam ser analisados, sob pena de se perder a imagem global da pintura local.

Para tal, complementámos todo o trabalho de campo com uma recolha e análise documental o mais exaustiva que nos foi possível, através da qual reunimos um conjunto de dados significativo e, na sua maioria, inéditos. Através deles e da bibliografia disponível procuraremos caracterizar aquilo que foi a pintura mural nesta região do país.

Metodologia de trabalho[5]

Os trabalhos para a presente dissertação desenrolaram-se em duas linhas complementares: o trabalho em bibliotecas e arquivos (nacionais, regionais e estrangeiros) e o trabalho de campo, definido por diversas incursões pelos concelhos com núcleos de pintura identificados.

Começámos por consultar inventários realizados, em distintas épocas, ao património artístico da região. O *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre*, realizado por Luis Keil e publicado em 1943, serviu-nos, mau grado as suas lacunas, de ponto de partida. Devemos sublinhar, no entanto que, em muitos casos, as descrições de Keil permanecem como testemunhos únicos de um património que desaparece diariamente.

[5] Esta Dissertação de Doutoramento não segue o actual Acordo Ortográfico.

O inventário do Distrito foi, entretanto, confrontado com inventários mais recentes, em concreto, com o do IHRU (antiga DGEMN) e com o do IPPAR. Nesta primeira fase do nosso trabalho foram, também, fundamentais as informações fornecidas por fontes locais[6]. Assim, foi a partir do confronto de dados recolhidos através de diferentes vias, que partimos para o terreno sabendo, à partida, da existência de um conjunto de cerca de trinta edifícios onde, em algum momento, teriam existido conjuntos pictóricos.

No sentido de proceder a um levantamento metódico e mais rigoroso daquilo que ainda existia e do que, entretanto, se perdeu, concluímos que tal só seria viável se existisse uma maior proximidade com o nosso objecto de trabalho, razão pela qual, nos dois últimos anos do desenvolvimento desta dissertação nos deslocámos para Portalegre. Isso permitiu-nos, não só, agilizar o trabalho de campo, contactando mais directamente com os principais responsáveis pelo património local, mas também, actualizar com maior exactidão o número real de casos com pinturas murais que, em pouco tempo, se multiplicaram. Actualmente, o número de igrejas, conventos ou capelas com pinturas murais, em todo o Distrito de Portalegre (incluindo ainda o território oliventino) quase triplicou, com cerca de oitenta edifícios e perto de cento e cinquenta conjuntos pictóricos assinaláveis ou que foram, entretanto, caiados. Procurámos analisar cada um deles, através de visitas aos locais e recolhas fotográficas (gerais e de pormenor) o mais completas que nos foi possível, para a criação de um banco de imagens sobre este frágil património.

Um dos aspectos de maior impacto nesta primeira fase de trabalhos foi a percepção do absoluto estado de degradação em que muitos dos edifícios visitados se encontram, o que nos levou a um esforço quase "arqueológico", por caracterizar cada caso do ponto de vista estilistico mas, sobretudo, dando conta dos principais aspectos que definiam, naquele momento, o seu estado de conservação. Apercebemo-nos, também, da responsabilidade em registar da forma mais objectiva possível cada caso, conscientes que, muitos deles (a menos que se intervenha entretanto), desaparecerão a curto prazo. Os dados entretanto recolhidos serão dos poucos testemunhos a comprovar a existência de tal património, em risco eminente de desaparecimento, e ajudarão à caracterização de cada caso.

[6] Gostaríamos de agradecer todo o apoio prestado pelo Dr. Ruy Ventura, conhecedor do terreno e detentor de um apreciável arquivo fotográfico sobre pinturas murais do Distrito de Portalegre.

A permanência contínua no terreno durante um período de dois anos permitiu, também, realizar um trabalho atento e sistemático nos arquivos locais (paroquiais, municipais ou de misericórdias) nomeadamente no Arquivo Distrital e no Arquivo do Cabido da Sé de Portalegre, bem como no Arquivo Histórico Municipal de Elvas. Este levantamente revelou-se fundamental para a análise dos artistas que aqui trabalharam, não apenas dos pintores de renome, mas sobretudo dos pintores locais que viveram e laboraram à sombra daqueles.

Após pesquisa realizada em diversos fundos (conventuais, paroquiais, chancelarias, livros de receita e despesa), considerámos dar prevalência aos *Cartórios Notariais*, presentes no Arquivo Distrital de Portalegre, os quais, pela sua natureza, nos poderiam facultar maior número de informações sobre contratos de obras. O fundo em si é bastante extenso e completo, não sendo totalmente desconhecido ou inexplorado. Já outros investigadores, no decurso das suas investigações, recorreram a este fundo, muito embora o tenham feito de forma mais circunstrita, à dimensão do estudo de cada um. Muito ficou, necessariamente, por analisar, sendo este outro dos aspectos que nos levou a considerar como fundamental conceder-lhe a maior importância. Assim, procedemos à leitura sequencial de cada cartório dos quinze concelhos que fazem parte do Distrito de Portalegre, desde as datas mais recuadas até, aproximadamente, a segunda metade do século XVIII, a partir da qual deixámos de contabilizar conjuntos murais para efeitos de análise.

No decurso deste trabalho deparámo-nos com inúmeras referências a obras de arte e a artistas, muito embora este tipo de dados seja apenas uma percentagem ínfima de todo o volume de documentação respeitante a compras, vendas e aforamentos de bens e propriedades. Todas as informações recolhidas foram sistematizadas e organizadas numa tabela (Tabela 3, em anexo) onde estão identificados por ordem cronológica todos os documento que, de alguma forma, possam estar relacionados com a Arte e os artistas da região, nas suas múltiplas vertentes. Essa tabela de inventário ficará disponível, no final da nossa investigação, no Arquivo Distrital de Portalegre, como ferramenta de trabalho para outros investigadores que pretendam consultar o mesmo fundo documental.

Muitos dos artistas que foram, entretanto, descobertos, nomeadamente os pintores, permaneciam, até à data, praticamente desconhecidos e sem obra atribuída. Os dados recolhidos em arquivo foram, depois, complementados com

bibliografia pré-existente, e assim construímos uma nova tabela (Tabela 1), composta por trezentos e vinte e seis nomes de artistas que trabalharam nesta região em determinado período. Foi possível, também, definir em traços gerais, o percurso de cada um deles através deste território e, em alguns casos, de zonas mais distantes. O grupo maior e, também, o mais heterogéneo é o que diz respeito aos alvanéis, pedreiros, mestres-de-obras e canteiros, com cento e oitenta e cinco nomes identificados. Para além destes, destacamos a existência de sete arquitectos: Francisco de Loreto e Pero Vaz Pereira (ambos arquitectos do duque de Bragança), Manuel Luis Malpica, o Padre Bartolomeu Duarte, de Tavira, Manuel Silveiro, de Portalegre, Luís António (das obras do Grão-Priorado do Crato) e ainda Frei João da Piedade que dirigiu as obras do convento de S. Domingos de Elvas. Quanto às outras categorias ou actividades, identificámos trinta e dois entalhadores (ou "ensambladores"), vinte e quatro ourives (do ouro e da prata), um joalheiro, vinte e quatro carpinteiros (ou marceneiros), quatro escultores (ou imaginários), onze músicos (entre eles um "*cantor*"), nove ferreiros, quatro fundidores de sinos, um "*tapeseiro*" e ainda três azulejadores: Francisco Dias (de Elvas); Gabriel del Barco e António de Oliveira Bernardes. No que diz respeito aos pintores que trabalharam em torno do território de Elvas e de Portalegre foram elencados trinta e cinco nomes, sendo que oito deles associavam comprovadamente a actividade de douramentos com a da pintura.

Neste ponto há que recordar que outros autores, reconhecendo a importância de um fundo documental como os *Cartórios Notariais*, procuraram identificar a actividade dos artistas, sendo de destacar o trabalho já realizado por Miguel Ángel Vallecillo Teodoro, na área da retabulística em torno de centros artísticos como Elvas, Vila Viçosa e Olivença, que trouxe à luz vários nomes para a História da Arte local[7]. O autor realizou a sua recolha de informações a partir de vários fundos documentais, entre eles os *Cartórios Notariais*, tanto no Arquivo Distrital de Évora, como no de Portalegre, embora o âmbito temático, geográfico e cronológico de análise o tenha levado, necessariamente, a limitar a sua pesquisa. Focando a sua

[7] Cf. VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villa Viciosa y Olivenza) en los Siglos XVII-XVIII*, 1996. O autor traduziu para castelhano toda a documentação recolhida. A maioria dos documentos notariais recolhidos no Arquivo Distrital de Portalegre apresenta cotas que, actualmente, não encontram correspondência nos fundos locais, razão pela qual foram todos revistos e actualizados neste trabalho.

atenção nos entalhadores que se deslocaram por estas três localidades, Vallecillo Teodoro não deixa de apontar nomes de pintores-douradores que terão aqui desenvolvido a sua actividade como Agostinho Correia, Agostinho Mendes ou, ainda, dos irmãos Eugénio Mendes e Inácio José, estes últimos a trabalhar na policromia da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia de Olivença, já a 6 de Dezembro de 1772[8]. Considerando a raridade de artistas conhecidos e que trabalharem em território oliventino, refira-se que já Ventura Ledesma Abrantes elencara diversos nomes, distribuídos por actividades laborais, onde se inclui um pintor, Inácio Sousa, sem que, no entanto, o autor nos indique a data em que ele terá exercido o seu ofício, nem, tão pouco, a fonte consultada[9].

O trabalho que procurámos realizar teve, no entanto, um carácter mais abrangente. Ao consultarmos o universo global dos quinze concelhos, alcançámos uma visão do conjunto que nos permitiu estabelecer relações entre artistas e definir o seu percurso ao longo da região, ao contrário de estudos anteriores, cujo âmbito de estudo e de análise se encontrava mais direccionado para um único tema.

Tendo em conta o potencial informativo de um núcleo como os *Cartórios Notariais*, considerámos vital a sua pesquisa exaustiva para todos os concelhos do Distrito de Portalegre, desde os livros mais antigos (século XVI, nos casos de Avis e de Elvas) até à segunda metade do século XVIII (para os concelhos onde, por motivos diversos, já só resta documentação deste período). No contacto com a documentação existente no Arquivo Distrital de Portalegre[10] apercebemo-nos de enormes disparidades entre os acervos disponíveis para cada concelho, o que (em parte) explica o atraso, em alguns casos, na produção historiográfica. Enquanto, por exemplo, o concelho de Elvas conta, ainda hoje, com um impressionante volume de documentação que se estende, sem interrupções, desde o século XVI até à actualidade, com vários tabeliães a trabalharem em simultâneo, em outros casos a documentação inicia-se apenas na segunda metade do século XVIII ou no século XIX (caso do Crato). Nos *Cartórios Notariais de Portalegre* existe um inexplicável hiato de um século (!) nas escrituras notariais. O livro mais antigo pertencente a

[8] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996, p. 153.
[9] ABRANTES, Ventura Ledesma, *O Património da Sereníssima Casa de Bragança em Olivença*, 1947/1948, p. 468.
[10] Gostaríamos de dirigir uma palavra de sincero reconhecimento pelo trabalho e dedicação dos técnicos do Arquivo Distrital de Portalegre.

este concelho data de 1601, perdendo-se toda a documentação anterior e posterior, pelo menos, até 1720. As informações de que dispomos para Portalegre foram obtidas em outras fontes, no entanto, a falha nos *Cartórios Notariais* dificulta a cabal caracterização histórica e artística da cidade seiscentista. O cartório de Avis também apresenta dificuldades pois, muito embora ainda conte com livros datados da primeira metade do século XVI, o seu estado de conservação é de tal forma precário que inviabiliza a consulta.

Assim, para ultrapassar as dificuldades decorrentes das falhas na documentação disponível, procedemos ao cruzamento de dados entre cartórios dos distintos concelhos e, partindo de um universo de cerca de oitocentos e quatro livros consultados, foi possível compreender melhor as movimentações dos artistas que aqui trabalharam entre os séculos XVI e XVIII. Todas as referências a artistas ou a obras com relevância para a História da Arte local constam da tabela documental em anexo ficando, deste modo, disponíveis para qualquer investigador que se dedique ao estudo do Norte Alentejo.

Apenas no caso de Olivença não foi possível seguir o mesmo critério metodológio e consultar o fundo dos cartórios notariais. O núcleo de documentação composto pelas escrituras notariais oliventinas encontra-se, actualmente, à guarda da Biblioteca Pública de Olivença, mas dizem respeito, já ao século XIX, quando a vila viveu o período conturbado que se seguiu à Guerra das Laranjas[11]. A documentação anterior perdeu-se, o que constitui uma lacuna grave para a história local, já sentida por Miguel Ángel Vallecillo Teodoro, ao referir-se à "*ausencia de protocolos notariales*"[12]. O Arquivo Histórico Provincial de Badajoz guarda documentação datável de 1610 e 1851 de algumas localidades que pertencem, actualmente, à comarca oliventina (caso de Almendral, Torre de Miguel Sesmero e ainda Higuera de Vargas), mas não para as épocas em que pertencia à administração portuguesa. As referências a artistas que trabalharam entre os séculos XVI e XVIII em Olivença provêm dos cartórios de outros concelhos sendo, assim, possível, acrescentar mais algumas linhas para uma problemática que está longe de conhecer o seu fim.

No decurso do nosso trabalho foi, também, nosso objectivo dar a conhecer um pouco da diversidade da pintura mural desta região, nomeadamente através de

[11] Cf. VENTURA, António, *A Guerra das Laranjas. A perda de Olivença (1796-1801),* 2004.
[12] VALLECILLO TEODORO, *Arte Religioso en Olivenza*, 1991, p. 42.

comunicações, como a que se apresentou na 16ª Conferência Trienal do ICOM-CC, em Lisboa, em Setembro de 2011, com o tema "«*Chiaroscuro*» technique on Portuguese mural paintings". Em simultâneo tivémos oportunidade de participar em projectos multidisciplinares, caso do "*GILT-Teller*: um estudo interdisciplinar multi-escala das técnicas e dos materiais de douramento em Portugal, 1500-1800 (PTDC/EAT-EAT/116700/2010)", da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, onde as informações recolhidas nas escrituras notariais já provaram ser de grande utilidade à equipa de cientistas que analisará algumas das preparações utilizadas na talha dourada da região.

Em termos práticos esta dissertação está organizada em dois volumes, sendo o primeiro composto por duas partes. A primeira está dividida em cinco capítulos ao longo dos quais trataremos da problemática da pintura mural norte alentejana.

O primeiro capítulo será dedicado à contextualização histórica e artística da pintura mural do Norte Alentejo, referindo todos aqueles que, de uma forma ou de outra, se têm debruçado sobre a temática da pintura mural nacional e, em concreto, aqueles que trabalharam na região agora em análise.

No segundo capítulo passaremos a apresentar as principais linhas que definem a pintura mural nesta região do Norte Alentejo, dando a conhecer, em primeiro lugar, quem eram os agentes envolvidos na encomenda artística, responsáveis pelas grandes assimetrias (qualitativas e de programa) aqui presentes. De seguida identificaremos quais os núcleos artísticos que serviram ao mesmo tempo, de pólo de atração para artistas vindos de outras áreas, bem como de centro nevrálgico a partir do qual irradiaram influências artísticas para outros locais. É importante, também, esclarecer em que medida a pintura mural local deu continuidade a influências vindas de outros pontos do território português, não esquecendo as suas interrelações com a Estremadura espanhola.

O terceiro capítulo é dedicado aos próprios artistas que viveram ou que passaram por este território, responsáveis por alguns dos programas que ainda chegaram até aos nossos dias. Daremos a conhecer os aspectos biográficos relativos a cada um deles, caracterizando, assim, ambientes de trabalho e circunstâncias em que desenvolveram a sua actividade. Desde nomes bem conhecidos da História da Arte nacional (como José de Escovar, Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão), até ao mais desconhecido dos pintores-douradores norte alentejano, procuraremos aqui analisar ambientes de trabalho, parcerias e

modificações ao seu estatuto, enquanto artistas. Considerámos, também, bastante pertinente, dar a conhecer outros artistas que aqui trabalharam em arquitectura ou em talha dourada, uma vez que a História da Arte local carece ainda de biografias dos artistas locais. Por outro lado, muitos deles estabeleceram, entre si, interessantes parcerias que importa conhecer para melhor contextualização da região norte alentejana.

O quarto capítulo está reservado para a caracterização morfológica dos núcleos pictóricos (descritos em maior detalhe na segunda parte deste volume). Através da sua análise por conjuntos, ou categorias, veremos como a pintura mural do Norte Alentejo se apresenta em sintonia com as grandes correntes existentes em outros pontos do país (caso do "retábulo fingido", do brutesco compacto, ou dos *quadri riportati*), enquanto que, por outro lado, surgem aqui novas categorias (como o "*claro escuro*"), cuja raridade é importante sublinhar. Reservaremos ainda uma palavra para a pintura sobre suportes em relevo ou mesmo tridimensionais, moldados em argamassa de cal e areia, e posteriormente coloridos. Não sendo uma categoria pictórica *per si*, a sua abundância na região abarcada actualmente pelo Distrito de Portalegre torna estes exemplares dignos de registo, sobretudo por servirem de veículo à simulação de outros materiais (como o mármore, os embutidos, ou as aplicações a folha de ouro).

O quinto e último capítulo servirá para a análise iconográfica e iconológica dos casos reportoriados, agrupando-os também em algumas categorias consoante a temática que apresentam.

A segunda parte deste volume será deixada para a caracterização histórica e artística através de pequenos capítulos de âmbito monográfico dos edifícios onde ainda são visíveis núcleos pictóricos que nos ofereçam materiais para análise e interpretação. Os conjuntos que, embora referenciados, tenham entretanto desaparecido, serão mencionados ao longo do texto nos capítulos de análise e problematização. A introdução deste elenco no primeiro volume (e não no de anexos) prende-se com uma opção metodológica, uma vez que consideramos ser pertinente a apresentação neste local de todos os dados históricos e documentais recolhidos no decurso da nossa investigação relacionados com os edifícios em causa, enquanto instrumentos auxiliares à contextualização das pinturas analisadas na primeira parte.

1. História e Arte no Norte Alentejo

1. História e Arte no Norte Alentejo

1.1. Estado da Questão

O interesse pela pintura mural em Portugal é recente, ficando-se a dever a Virgílio Correia, em 1921, a primeira tentativa de construção de um discurso científico em torno deste tema, submetido a critérios metodológicos que o próprio encontrou para a sua análise[13]. Elegendo como período áureo da pintura mural portuguesa os séculos XV e XVI, este historiador analisou diversos núcleos do ponto de vista estilístico, propondo autorias que procurou sustentar através da análise de fontes documentais. Apesar de todas as dificuldades existentes à data para a realização de um trabalho analítico rigoroso, Vergílio Correia foi o primeiro a sugerir que os pintores de cavalete pudessem ter estado envolvidos, também, nos conjuntos murais. Ao mesmo tempo, todas as comparações estilísticas realizadas pelo autor esbarraram com o paradigma da pintura mural italiana, do "*buon fresco*" e da sua excelência, o que acabaria por criar uma imagem deficitária da realidade pictórica portuguesa partilhada, aliás, por outros autores, pelo menos até à primeira metade do século XX[14].

Entre 1930 e 1940, o Estado Português levou a cabo uma intensa campanha de intervenções de restauro em conjuntos murais da região Norte do país, onde tinham sido identificados os núcleos mais antigos. As intervenções seguiram o critério da "unidade de estilo" e levaram a alterações formais e materiais de muitas pinturas[15]. Pelo contrário, a Sul do rio Tejo, a ideologia do branco das caiações no património edificado poupou um acervo significativo de exemplares que chegaram inalterados até aos nossos dias.

No Alentejo, o (re)descobrimento da pintura mural deve-se a Túlio Espanca que, entre 1966 e 1978, realizou um inventário das pinturas presentes, em especial em torno da região de Évora, propondo atribuições a muitos artistas cujas biografias

[13] Cf. CORREIA, Vergílio, *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, 1921.
[14] AFONSO, Luis, "A Pintura mural dos séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: estado da questão" in ARTIS, n.º 1, 2002, pp.119-137. CORREIA, Vergílio, *op. cit*, 1921.
[15] DGEMN, *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais,* n.º 106, Ministério das Obras Públicas, 1931.

foi construindo a partir de fontes documentais consultadas ao longo da sua investigação[16].

A historiografia da pintura mural teria, no entanto, que aguardar pela década de 1980 pois, só a partir de então, os historiadores da arte intensificaram os estudos dedicados ao tema, concentrando esforços no período de transição do Tardo-gótico para o início do Renascimento, em especial, no Norte do país. Destaca-se, logo em 1982, o inventário realizado por Teresa Cabrita Fernandes, como obra pioneira que abre o caminho uma nova corrente historiográfica[17]. Mais tarde, seriam os estudos de Catarina Valença a desenvolver o tema da pintura mural, naquilo que eram as suas principais características e especificidades, em primeiro lugar para o concelho do Alvito[18], depois para localidades do Distrito de Castelo Branco[19].

O tema foi posteriormente analisado de um ponto de vista mais abrangente por Luis Urbano Afonso e Paula Bessa. Centrando o seu objecto de análise no período abarcado pelos séculos XV e XVI, Luis Afonso conseguiu definir as principais características, modelos e fontes de inspiração da pintura mural ao nível nacional, naquilo que se consubstanciou, ao presente, como um dos mais sólidos contributos para a História da Arte tardo-medieva[20],l. A abordagem de Paula Bessa foi mais regionalista, analisando de forma sistemática cada núcleo de pintura tardo-gótica do Norte do país[21].

Mais recentemente, Joaquim Inácio Caetano realizou um levantamento exaustivo dos modelos utilizados em estampilha, em motivos decorativos das composições dos séculos XV e XVI[22]. Este trabalho tornou, assim, mais consistentes os conhecimentos sobre a pintura mural do Norte do país. Em simultâneo o mesmo autor dedicou-se ao tema dos fingimentos de silharia

[16] Cf. ESPANCA, Túlio, "Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora" in *A Cidade de Évora*, nº 56, Ano XXX, Janeiro-Dezembro de 1973, pp. 94-112.
[17] FERNANDES, Maria Teresa Cabrita, *Pintura Mural em Portugal: nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento*, 1982.
[18] GONÇALVES, Catarina Valença, *A Pintura Mural no Concelho de Alvito, Séculos XVI a XVIII*, 1999.
[19] Idem, *A Pintura Mural em Portugal:* os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Março de 2001.
[20] AFONSO, Luís U., *A Pintura Mural entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: formas, significados, funções,* Doutoramento em História (História da Arte) apresentado à FLUL, 2006.
[21] BESSA, Paula Virgínia, *Pintura Mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Área de Conhecimento de História da Arte apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Setembro 2007.
[22] CAETANO, Joaquim Inácio, *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*, Dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentado à FLUL, 2010.

aparelhada e técnicas de tratamento das juntas, área de grande fortuna artística ao nível nacional, embora nem sempre considerada pela historiografia da Arte portuguesa.

Todos estes autores vieram contribuir para o conhecimento sobre a pintura mural das regiões norte e centro do país, definindo características, oficinas e identificando modelos (desde os hispano-flamengos até à linguagem renascentista).

No que diz respeito, em concreto, ao Alentejo, verificamos que existem dois pólos principais, em torno dos quais os investigadores da pintura mural portuguesa concentraram a sua atenção. Em primeiro lugar, e como não poderia deixar de ser, a cidade de Évora e região envolvente, pela importância política e cultural que representou durante os períodos em que a corte ali esteve instalada, sobretudo durante os reinados de D. Manuel (1495-1521) e, depois, de D. João III (1521-1557) e por todas as repercussões artísticas que daí advieram para os concelhos mais próximos.

Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra Carvalho estudaram alguns dos núcleos eborenses quinhentistas de maior riqueza artística e iconográfica. Disso são exemplo o Palácio dos Condes de Basto[23] e as famosas *Casas Pintadas de Vasco da Gama*, de invulgar iconografia espalhada através dos fabulários[24]. Também merece registo o levantamento levado a cabo por Margarida Donas Botto, uma vez mais em torno do concelho de Évora, focando aspectos relacionados com a própria conservação dos núcleos ainda remanescentes, todos eles pertencentes ao período moderno[25]. Partilhando o mesmo tipo de preocupações no que diz respeito ao estudo e análise das causas de degradação da pintura mural, encontra-se o trabalho de Celina Simas Oliveira, a propósito de um objecto de estudo muito concreto - a sacristia do colégio do Espírito Santo de Évora - onde analisou exaustivamente a iconografia das pinturas e realizou uma avaliação do seu actual estado de conservação[26]. A complementaridade entre o estudo histórico e o exame

[23] CAETANO, Joaquim Oliveira, e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Instituto de Cultura Vasco Vill'Alva, 1998.
[24] Idem, "*He nobreza as cidades haverem em ellas boas casas.* A propósito de dois palácios eborenses" in *Monumentos,* nº 26, Lisboa, DGEMN, Abril 2007, pp. 58-69.
[25] BOTTO, Maria Margarida Ferreira da Cunha Donas, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 1998.
[26] OLIVEIRA, Celina Simas, *As Pinturas Murais da Sacristia Nova da Igreja do Colégio do Espírito Santo*, Um Património a Preservar, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, Dezembro de 2009.

de análise e diagnóstico tinha já sido ensaiada num outro caso de estudo, não menos conhecido, embora mais antigo, do fresco do antigo Tribunal de Monsaraz, intervencionado pelas técnicas de conservação e restauro Teresa Sarsfield Cabral e por Irene Frazão (1999)[27].

Progressivamente construíram-se biografias dos pintores, delineando esferas de actuação e eventuais colaboradores[28]. Neste âmbito, têm sido também vitais os trabalhos de Vitor Serrão, pioneiros para a reabilitação do fresco renascentista e maneirista em Portugal[29]. Um dos estudos mais relevantes deste autor é dedicado aos frescos da ermida de Santo Aleixo, em Montemor-o-Novo, verdadeira "*obra-prima do Renascimento português*", que continua a levantar interrogações ao nível da sua autoria. Para o concelho de Montemor-o-Novo e, sobretudo, para o seu património mural, refira-se ainda o estudo de inventário realizado por Nélson Dias[30].

A região em torno de Vila Viçosa foi também alvo de vários estudos de Vitor Serrão, pelo seu papel enquanto pólo dinamizador das actividades artísticas nas localidades vizinhas. Vila Viçosa, verdadeira "*corte de aldeia*", cuja revitalização cultural e artística em tudo se ficou a dever aos Braganças, oferece um capítulo brilhante da história do fresco nacional, naquilo que diz respeito ao período do Renascimento e do Maneirismo, naquilo que teve de mais complexo, intelectualizado e humanista[31]. No pólo oposto encontram-se os núcleos pictóricos atribuídos à oficina de José de Escovar, figura paradigmática da pintura fresquista de finais do século XVI e inícios do XVII, muito reabilitada actualmente graças aos estudos que lhe foram dedicados pelo mesmo autor[32].

Dentro de uma perspectiva mais regionalista e já para a segunda metade do século XVII e primeira do XVIII foi realizada, também, uma análise dos concelhos de Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal, núcleo que é designado como a *Região*

---

[27] CABRAL, Teresa Sarsfield e FRAZÃO, Irene "Relatório de exame e tratamento" in *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz, Conservação e Restauro* (col. Cadernos, n.º 2), 1999.

[28] CAETANO, Joaquim Oliveira "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo", in SERRÃO, Vítor (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no Tempo de Camões*, 1995, pp. 90-105.

[29] SERRÃO, Vitor "Francisco Nunes Varela e as Oficinas de Pintura em Évora no Século XVII", (Separata de *A Cidade de Évora*, IIª Série, Nº 3), 1998-1999, pp. 85-171; SERRÃO, Vitor e AFONSO, Luis Urbano "Os frescos da igreja de Santo Aleixo (1531), uma obra-prima do Renascimento português" in *Almansor*, Revista de Cultura, n.º 4, 2.ª série, 2005, pp. 149-166.

[30] DIAS, Nelson, 'Inventário da Pintura Mural religiosa existente no concelho de Montemor-o-Novo', in *Almansor*, nº 6, 2ª Serie, 2007, pp.219-280.

[31] SERRÃO Vitor, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*, 2008.

[32] Idem, *As Pinturas Murais da Capela de São João Baptista em Monsaraz (1622),* Estudo do Programa Artístico e Iconológico e fixação de autoria, 2010.

do Mármore. As pinturas deste período não tinham, até então, sido alvo de nenhum estudo histórico-artístico mais abrangente, pelo o que este ensaio veio trazer novidades do ponto de vista documental e, também, iconográfico, propondo novas leituras para os conjuntos analisados[33].

O segundo pólo onde se concentraram os estudos de diversos investigadores foi a região a Sul de Évora, que pertence já maioritariamente ao Distrito de Beja. Aqui cumpre recordar, uma vez mais, o trabalho desenvolvido por Catarina Valença no estudo e, sobretudo, na divulgação do fresco alentejano dando-o a conhecer a diferentes públicos, no sentido de contribuir para a sua reabilitação, o que, em alguns casos, resultou em colaborações profícuas de conservação e restauro[34].

Assim, paulatinamente, a historiografia da pintura mural foi sendo construída, sendo inegável o maior interesse despertado por parte dos investigadores para o período histórico que abrange o final do Gótico e o arranque do Renascimento, talvez pela raridade e, até mesmo, pela qualidade de muitos dos núcleos pictóricos dessa fase. Por outro lado, a correcta definição daquilo que foi, na realidade, o princípio da nossa pintura mural veio derrubar ideias já há muito questionáveis, nomeadamente a crença no seu "declínio" logo a partir da segunda metade do século XVI. Tal como bem sublinhou Luís Afonso, esta teoria poderia ter estado relacionada com "[…] *a ausência de um «corpus» credível de pintura de cavalete tardo-medieval. Por isso, a pintura mural mais estudada foi, precisamente, a mais antiga, o que equivale a dizer, no nosso caso, à pintura produzida em Portugal durante o reinado de D. Manuel e os inícios do reinado de D. João III* […]"[35].

Em simultâneo, a pintura mural tem sido alvo de estudos de carácter científico que realizaram uma abordagem do tema partindo dos seus materiais constituintes e tecnologias empregues, trabalhos esses que são concomitantes à perspectiva mais histórica do tema. Dentro deste ponto de vista destacamos as dissertações de Milene Gil Casal e de Joaquim Inácio Caetano como dois dos mais recentes contributos para esta questão. A dissertação de Milene Gil procurou abordar todo o

[33] MONTEIRO, Patrícia, *A Pintura Mural da Região do Mármore (1640-1750),* Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal, Tese de Mestrado apresentada à FLUL em 2007.
[34] É disso exemplo o projecto *Rota do Fresco* desenvolvido pela historiadora e que actualmente prossegue com o mesmo tipo de iniciativas no âmbito das actividades da empresa SPIRA. A *Rota do Fresco* contou, também, com diversas intervenções em conjuntos pictóricos realizados pela *Mural da História*, com a colaboração do Dr. Joaquim Inácio Caetano.
[35] AFONSO, Luís Urbano, *op. cit.*, 2006, p. 97.

processo de caiações a cor nas fachadas do Alentejo, recorrendo a diferentes métodos de exame e análise (espectrometria de fluorescência de raios-X, análise granulométrica dos pigmentos, etc.)[36]. A investigadora realizou um estudo aprofundado sobre a materialidade da pintura mural alentejana dando, assim, continuidade a trabalhos iniciados por outros autores, como José Aguiar[37].

Ainda na área da pintura mural e dos revestimentos arquitectónicos há que destacar a dissertação de Doutoramento de Joaquim Inácio Caetano que realizou um considerável levantamento de motivos de estampilha utilizados, também, na pintura de cavalete, definindo, deste modo, métodos de produção oficinal durante os séculos XV e XVI[38]. O autor também abordou o tema dos fingimentos de silharias e de tratamentos das juntas dos edifícios dentro das suas componentes decorativa e protectora dos próprios aparelhos murários[39].

Quando comparamos a fortuna histórico-artística da pintura mural norte-alentejana com aquilo que atrás fica exposto, concluímos que ela reflecte os mesmos problemas que a do resto do país. Por um lado temos um número de estudos mais diminuto do que a bibliografia existente para outras regiões, por outro esses mesmos estudos têm vindo a incidir em testemunhos de maior antiguidade, não obstante a existência de um património mais diversificado que resiste ao esquecimento a que está votado e que não só, mas também por isso, deve ser estudado e interpretado.

Luís Keil, no volume do *Inventário Artístico* dedicado ao Distrito de Portalegre, faz diversas referências a núcleos pictóricos, muitos deles, aliás, entretanto desaparecidos. Sem negar o devido mérito ao autor naquilo que foi o seu contributo para o recenseamento deste património, refira-se que Keil baseia as suas descrições em juízos de valor subjectivos, classificando a pintura mural desta região como sendo bastante pobre. Acrescente-se, também, que o Distrito de Portalegre (à semelhança, aliás, de outros) carece ainda hoje de um inventário rigoroso e

[36] CASAL, Milene Gil Duarte, *A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas:* estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor, Dissertação de Doutoramento apresentado à FCT da Universidade Nova, 2009.
[37] COSTA, José Aguiar, *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos*, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 1999.
[38] CAETANO, Joaquim Inácio, *op. cit.*, 2010.
[39] Cf. Idem, *op. cit.*, ANEXO. A exaltação do aparelho construtivo. O tratamento das juntas, os rebocos de imitação e a sua representação, 2010.

actualizado, realizado com metodologia científica, sendo a pintura mural apenas um capítulo de um tema muito mais complexo e abrangente.

Entre os estudos histórico-artísticos dedicados, em concreto, à pintura mural norte alentejana refira-se, em primeiro lugar, o de José Inácio Militão da Silva, dedicado à igreja de Nossa Senhora da Conceição de Monforte, que recuperou a memória deste edifício e procedeu a toda a leitura iconográfica e iconológica da sua cobertura[40].

Um dos edifícios do Distrito que, pela sua condição invulgar, mereceu vários estudos de carácter interdisciplinar foi o castelo de Amieira do Tejo, bem como a capela que lhe está anexa, dedicada a S. João Baptista. Refiram-se os trabalhos de carácter histórico-artístico dedicados aos seus revestimentos murais, caso único em território nacional de um conjunto pictórico de cariz religioso num edifício de arquitectura militar[41]. Margarida Donas Botto, a propósito do mesmo tema, publicou também um artigo contribuindo, desta forma, para a divulgação de um caso singular[42]. A intervenção a que foram sujeitas quer as pinturas do castelo, quer os esgrafitos da capela foram, do mesmo modo, objecto de um estudo técnico de autoria de Ana Sofia Lopes[43].

Outro estudo de caso a merecer um interesse interdisciplinar por parte dos investigadores foram as pinturas de "*claro escuro*" na abóbada da capela do Santíssimo Sacramento da matriz de Arronches, alvo de um estudo histórico-artístico e de uma intervenção de conservação e restauro, em 2007[44]. O tema do "*claro escuro*", pela sua singularidade e erudição, veio enriquecer o contexto da pintura mural desta região do país, sobretudo após a descoberta de outro núcleo na antiga igreja do Espírito Santo, da mesma vila, desta feita em sintonia com trabalhos esgrafitados[45].

---

[40] SILVA, José Inácio Militão da, *A Capela de Nossa Senhora da Conceião de Monforte*. Estudo analítico-descritivo, equipamento, programas artísticos e restauros, Tese de Mestrado em Cultura e Formação Autárquica apresentado à FLUL em 2000.

[41] MONTEIRO, Patrícia, *A Capela de S. João Baptista do Castelo de Amieira do Tejo*, Análise Histórica e Artística. (estudo integrado na monografia sobre o Castelo de Amieira do Tejo, coordenado pelo Arq.º Pedro de Aboim Inglez Cid), IPPAR, 2004.

[42] BOTTO, Margarida Donas, "O Castelo de Amieira do Tejo: Enquadramento histórico e razões de uma intervenção" in *Património-Estudos*, n.º10, 2007, pp. 125-132.

[43] LOPES, Ana Sofia, "Conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais do Castelo de Amieira do Tejo" in *Património-Estudos*, n.º10, 2007, pp.155-162.

[44] CRUZ, Maria João e MONTEIRO, Patrícia "As pinturas murais da Capela do Santíssimo na Igreja Matriz de Arronches" in *Património-Estudos*, n.º10, 2007, pp. 213-219; MONTEIRO, Patrícia, "*Chiaroscuro* technique on Portuguese mural paintings", ICOM-CC 16th Triennial Conference, 2011.

[45] MONTEIRO, Patrícia, *op. cit.*, 2011.

Daquilo que fica exposto, podemos concluir que os estudos dedicados ao património mural do Norte Alentejo são ainda pontuais e circunscritos a exemplares cuja raridade ou antiguidade os tornam, quase de imediato, dignos de registo. Torna-se, assim, necessário um estudo abrangente que, de uma forma transversal, caracterize a região como um todo, apesar das suas assimetrias, identificando, ao mesmo tempo, os principais aspectos de contacto com as regiões vizinhas, onde a fortuna histórica e artística é, como vimos, mais sólida.

1.2. Enquadramento Histórico e Artístico do Norte Alentejo

A propósito da região do Norte Alentejo escreveu Duarte Nunes de Leão que "[…] *ao longo deste monte Herminio, e à sua sombra estão muitos lugares de que alguns são grandes, e nobres, como sam a cidade de Portalegre, as villas de Arronches, Marvão, Alegrete, Covilhãa, e a cidade de Medobriga que em tempo dos romanos foi grande e bem edificada: segundo mostrão suas ruinas e parte dos edificios que hoje se vêm.* […]"[46]. Os vestígios da presença romana de "Medobriga" (Aramenha) seriam, então, ainda bastante presentes, recursos abundantes que eram explorados como "pedreiras" para novas construções, tal como seria uso comum[47].

O padre Diogo Pereira Sotto Maior, principal cronista da cidade de Portalegre, também elogiou a nobreza desta região naquilo que tinha de único, e que eram os seus recursos naturais, sublinhando a abundância de águas, de onde se poderiam retirar propriedades benéficas para a saúde.

A definição daquilo que, séculos mais tarde viria a formar o Distrito de Portalegre, começou em finais do século XIII, com o estabelecimento das povoações de Nisa, Montalvão, Marvão, Castelo de Vide, Portalegre, Crato, Avis e Ponte de Sor, no limite Norte do território, ficando Arronches e Elvas no extremo Sul do mesmo[48]. No geral, o território conheceu, ainda durante o século XIV, momentos de instabilidade, provocados pela crise de 1383-1385, muito sentida na região, com

[46] LEÃO, Duarte Nunes de, *Descripção do Reino de Portugal*, (1610), 2002, p. 159.
[47] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. X.
[48] COELHO, P.M. Laranjo, *A Cristianização do Alto Alentejo e o Culto Mariano,* nas Lendas, na História, nas Artes e na Poesia, 1963, p. 29.

consequências adversas para a economia local[49]. De todos os modos, é a partir deste período que começam a desenvolver-se as actividades comerciais, mercantis e industriais, nomeadamente (no caso de Portalegre), da produção de lanifícios, que nos séculos seguintes atingiria uma importância vital, tal como testemunhou Frei Agostinho de Santa Maria: "[…] *He terra de grande trato de panos, tão excellentes como os de Londres* […]"[50].

Concluído o capítulo das guerras fernandinas e assinado o Tratado de Alcáçovas, em1497 que garantiu a estabilidade com Castela, o desenvolvimento de localidades fronteiriças foi rápido, com intercâmbios (económicos, demográficos, culturais) permanentes entre os dois lados da fronteira[51].

Com efeito, o crescimento demográfico, a estabilização do território e o desenvolvimento das actividades comerciais, são factores que levam D. João III, já em 1549, a decidir sobre a necessidade da criação de um novo bispado, que pretende ver criado desagregando parte do território que pertencia ao da Guarda, considerado como demasiado extenso. O pedido é dirigido à Cúria Papal, encontrando alguns obstáculos que o monarca consegue ultrapassar, argumentando inclusivamente que, à data, a diocese da Guarda se encontrava sem bispo nomeado, uma vez que o último, D. Jorge de Melo, tinha morrido no ano anterior[52]. A 21 de Agosto de 1549, o Papa Paulo III acede ao pedido do monarca e cria a diocese de Portalegre, sendo D. Julião de Alva o seu primeiro bispo. É assim que são retirados ao território da Guarda as localidades de "[…] *Portalegre, Castelo de Vide, Marvão, Alpalhão, Crato, Alegrete, Tolosa, Nisa, Vila Flor, Póvoa das Meadas, Amieira, Belver* […] *Gavião, Montalvão, Alter do Chão, concelho da Margem e Longomel* […]", incluindo-se ainda as vilas de Arronches (cujas igrejas e jurisdição pertenciam ao priorado do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra), Arez e Assumar, todas anteriormente integradas na diocese de Évora[53]. À data da fundação da catedral viveriam em Portalegre entre 6.000 a 7.000 habitantes[54].

O século XVI marca, portanto, um período de prosperidade para esta região, de grande dinamismo económico dentro de fronteiras, circunstância que não foi

[49] PATRÃO, José Dias Heitor, *Portalegre, fundação da cidade e do bispado*. Levantamento e progresso da Catedral, 2002, p. 18.
[50] SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano*, tomo III, 1711, fl. 365.
[51] LIMPO PÍRIZ, Luis Alfonso, *Memorial del Antiguo Convento de la Concepción en la Villa de Olivenza*, 1999, p. 13
[52] PATRÃO, José Dias Heitor, *op. cit.,* 2002, p. 22.
[53] ALMEIDA, Fortunato, *História da Igreja em Portugal*, vol. II, 1930*,* p. 25.
[54] SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. III, 2001, p. 232.

interrompida durante o período da União Dinástica. Este aspecto parece poder comprovar-se, também, pela presença de muitos cidadãos de pontos mais distantes do país (Viseu, Coimbra, Braga e Guarda) ou ainda de estrangeiros a residirem na sede do bispado, acabando por contrair matrimónio com portalegrenses[55]. Foi assim, por exemplo, em 1590, com Benito Gomes, natural de Cáceres e Maria Álvares[56], ou em 1595, entre o carpinteiro Manuel Rodrigues (filho de Garcia Gonçalves e de Maria Fernandes) de Badajoz, freguesia de Santa Maria, que se casaria com Maria Dias[57]. Assim ocorreu também, em 1595, com o florentino Horácio d' Ati, (filho de João d'Ati e de Lucrécia Romana), que se casaria com Paula da Costa[58], provavelmente alguém ligado ao comércio a viver na própria cidade.

De acordo com o cômputo da população realizado em 1551 para a região de Entre Tejo e Guadiana existiriam em Portalegre cerca de 1224 fogos e no seu termo 1419, num total de 10.572 habitantes, o que é considerável se atendermos à sua localização geográfica, embora, ainda assim, ficasse atrás de outras cidades e vilas alentejanas. Nas proximidades estes valores eram suplantados por Elvas, onde a densidade populacional era superior, com 1916 fogos na cidade e 2354 no seu termo, o que perfazia um total de cerca 17.080 moradores[59]. Em 1691, a cidade de Portalegre, enquanto sede do bispado, contava com "*muita nobreza*", de acordo com João Baptista Henriques, estando dividida em cinco paróquias. À data tinha três conventos masculinos (S. Francisco, Santo Agostinho e Santo António) e dois femininos (Santa Clara e S. Bernardo)[60].

O Norte Alentejo, enquanto núcleo heterogéneo e aglutinador de distintas realidades (políticas, geográficas, artísticas e outras) carece ainda de estudos, por parte dos investigadores, que o analisem naquilo que tem de mais original, nomeadamente na sua arquitectura, pintura ou escultura. Este facto tinha já sido sublinhado por Mário Chicó e Humberto Reis em 1950, na comunicação que ambos apresentaram ao *Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, em

[55] No fundo dos *Registos Paroquiais de Portalegre* assinala-se um grande número de estrangeiros, nomeadamente italianos e espanhóis, na segunda metade do século XVI, a maioria acabando por ser sepultados na Igreja de Santa Maria a Grande.
[56] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, S. Lourenço (Casamentos), PPTG11/02/Liv.02C, 6 de Março de 1590, fl. 30.
[57] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, S. Lourenço (Casamentos), PPTG11/02/Liv.02C, Janeiro de 1595, fl. 70v.
[58] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, S. Lourenço (Casamentos), PPTG11/02/Liv.02C, 16 de Setembro de 1595, fl. 77v.
[59] SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *op. cit.*, vol. III, 2001, pp. 220-222.
[60] HENRIQUES, João Baptista, *Chorographia Lusitana*, 1691, Cód. 38 (Biblioteca Nacional), fl. 145v.

Washington. Na realidade, e de acordo com a perspectiva dos mesmos autores, a região em causa, sobretudo no que diz respeito à sua arquitectura monumental, era até então considerada como apenas um "*prolongamento do Norte do País*"[61], sem que se analisassem as particularidades presentes desde o século XVI e, depois, nos séculos XVII e XVIII.

A maior parte das construções de cariz militar alentejanas ficaram a dever a sua edificação ou reedificação à acção mecenática do rei D. Dinis, que se empenhou na criação de uma linha defensiva do território, em particular junto à fronteira com Castela. Muitas localidades do extremo Norte do Alentejo conheceram, durante este período, um grande dinamismo construtivo, com reedificações ou intervenções em várias fortalezas: Arronches (1310); Campo Maior (no mesmo ano, tal como o de Ouguela); Castelo de Vide (a partir de 1289); Elvas (onde D. Dinis acrescentou um torreão); Marvão (1299). Ao mesmo tempo, o território assistiu ao aparecimento de novas construções, erguidas de raiz, caso dos castelos de Alpalhão (1300), Fronteira (1297), Monforte (em 1309, na sequência das obras iniciadas em 1257, por D. Afonso III), Nisa (1290-1296), Portalegre (1290) e Olivença, localidade na margem esquerda do Guadiana que D. Dinis pretendeu anexar através do Tratado de Alcanices (1297) pelo seu valor estratégico face à vizinha Badajoz[62]. Em torno da região oliventina os conflitos seriam, aliás, abundantes, desde o século XIV, na maioria decorrentes do problema da demarcação real do território. Esta questão ficou aliás, até hoje, bem presente na toponímia local, em concreto na área dita da "Contenda", disputada durante todo o século XV e XVI[63]. O aparecimento de várias aldeias em torno de Olivença, autênticas "terras de transição", como San Jorge, San Benito de la Contienda, S. Domingos ou Táliga, deve a sua razão de ser a motivos estratégicos, definindo-se, assim, uma primeira linha de defesa para a protecção da vila, considerada como prioritária[64]. A vila de Olivença passaria a integrar o bispado de Ceuta, em 1472, por decisão de D. Afonso V, passando para o Arcebispado de Braga e depois, em 1513, novamente para o de Ceuta.

[61] CHICÓ, Mário Tavares e REIS, Humberto, *A Arte Religiosa do Alto Alentejo na segunda metade do século XVI e nos séculos XVII e XVIII*, 1982, p. 1.
[62] LIMPO PÍRIZ, Luis Alfonso, *op. cit.*, 1999, p. 13.
[63] RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Un Escudo en la Frontera,* Historia de San Benito de la Contienda, 2010, p. 19.
[64] Idem, *op. cit.*, 2010, p. 31.

Àparte a acção desenvolvida por D. Dinis, as intervenções em castelos prosseguiram até ao século XV, com o de Belver sendo reedificado por ordem do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, em 1390 e ainda o do Crato, reconstruído em 1430 por ordem de D. Frei Nunes de Góis[65].

Antes disso não existiriam condições para a estabilização de populações nestes territórios. Alguns destes castelos, em particular os das localidades mais próximas à fronteira passariam por outra fase de renovações, já no período que se seguiu à Restauração, a que se anexaram novas fortificações, de acordo com as recentes exigências bélicas, de modo a constituirem uma frente de defesa contra os exércitos castelhanos nas suas incursões por território nacional.

Se excluirmos a arquitectura militar medieval e toda a construção decorrente da acção de D. Dinis e das Ordens Militares que, não obstante, marcou de forma muito visível esta região, veremos que é na segunda metade do século XVI que surgem alguns dos monumentos mais emblemáticos, associados a momentos marcantes para a História local. O período é de transição, acompanhando o finalizar do reinado de D. João III cuja morte, em 1557, marca também o encerrar do capítulo do primeiro Renascimento, experimentalista, vivido no país e que, a nível local, resultou em construções tão atípicas como a igreja do convento das Domínicas (em Elvas), de planta poligonal. Para trás fica, também, a longa tradição do tardo-gótico e do manuelino, presentes na Sé de Elvas (Fig. 2) ou na Igreja da Madalena, em Olivença (Fig. 3).

A construção de edifícios de grandes dimensões, como a catedral de Portalegre, iniciada em 1556, abriria caminho para novas tendências, de maior simplificação planimétrica (o designado *estilo chão*) decalcadas em inúmeras igrejas ou ermidas um pouco por toda a região (Fig. 4).

A matriz de Arronches traduz o modelo das igrejas-salão, também designadas como *Hallenkirchen*, com alguns exemplares bem próximos dentro da mesma linha, como a matriz de Veiros, ou a igreja de Santa Maria de Estremoz (Fig. 5).

Mais tarde, o século XVIII viria a trazer o modelo dos edifícios com fachadas ladeadas por duas torres, como é o caso da igreja de S. João Baptista de Campo Maior[66], ou da igreja do convento de Nossa Senhora da Estrela, em Marvão. Os

[65] KEIL, Luís, *op. cit.,* 1943, pp. 45 e 91.
[66] CHICÓ, Mário Tavares e REIS, Humberto, *op. cit.*, 1982, p. 2v.

interiores são, na maioria dos casos, acompanhados por marmoreados e por estuques policromados.

Para a História da Arte do Distrito de Portalegre convém citar a passagem, em diferentes ocasiões, de grandes nomes da pintura nacional e estrangeira, que aqui deixaram marca da sua presença, mesmo quando ela se confronta com o silêncio da documentação existente. Em períodos mais recentes são identificáveis artistas de grande relevo com intervenções ou com obra nesta cidade, ainda que a sua presença não encontre eco nas fontes documentais. Um dos exemplos mais emblemáticos daquilo que acabamos de referir é o do pintor António de Oliveira Bernardes (1662-1732), responsável pelo programa azulejar da sacristia da Sé de Portalegre, não existindo qualquer registo a pagamentos a este artista nos *Livros de receita e despesa* do Arquivo do Cabido. Do mesmo modo ignoramos se Bernardes se terá ocupado com outros empreendimentos artísticos, decorrentes da sua passagem pela Sé. Antes de Bernardes há que recordar, também, a presença de Gabriel del Barco (n. 1648 - act. 1701) em, pelo menos, três obras na região: os revestimentos cerâmicos da ermida do Salvador do Mundo, em Castelo de Vide; os painéis da igreja da Misericórdia de Portalegre, hoje visíveis na igreja de S. Lourenço da mesma cidade; e, por último, os azulejos assinados e datados de uma capela particular (1700)[67]. À excepção deste último caso, em que a obra se encontra assinada, os restantes conjuntos são atribuidos a este pintor e azulejador por comparação estilística, sendo casos em que o traço do artista oferece pouca margem para dúvidas.

O Norte Alentejo conheceu já no início do século XIX um novo capítulo de convulsões traumáticas que conduziu, inclusive, a alterações ao nível da demarcação do território português. O episódio que ficou conhecido como a *Guerra das Laranjas* durou, na realidade, menos de um mês – de 20 de Maio a 7 de Junho

[67] CARVALHO, Maria do Rosário, *A pintura do azulejo em Portugal (1675-1725), Autorias e biografias – um novo paradigma,* Dissertação de Doutoramento em História, especialidade História da Arte apresentada à FLUL, 2012, pp. 131, 139 e 140. A propósito da actividade de Gabriel del Barco veja-se, também, MECO, José, "Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa, Período inicial, até cerca de 1691, Pintura de tectos" *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 85, 1979.

de 1801 – mas dele resultaria a perda de Olivença, decretada através do Tratado de Badajoz[68].

A Guerra das Laranjas foi o corolário de uma conjuntura de conflitos entre Inglaterra e França, que tiveram início ainda na Revolução Francesa e onde Portugal e Espanha se viram envolvidos devido às suas alianças políticas com aquelas nações. Logo em 1793 Portugal colaborou com a Espanha no conflito contra a França. Contudo, apenas três anos mais tarde, em 1796, Espanha e França já se tinham novamente aliado, paz que ficaria assente no Tratado de Santo Ildefonso. A escalada da tensão entre os dois reinos conduziria ao inevitável desfecho do conflito, com consequências desastrosas para Portugal, ao ponto de já ter sido dito sobre esse episódio que "[…] *não existe, porém, na nossa História, um desempenho tão desastrado por parte das tropas portuguesas* […]"[69]. A partir daí foram particularmente atingidas as principais localidades com valor estratégico neste conflito, caso de Elvas, Juromenha e Campo Maior, de Olivença e territórios adjacentes, ou ainda de Arronches e Flor da Rosa, onde se travam acesos combates.

[68] VENTURA, António, *op. cit*, 2004, p. 7.
[69] Idem, *ibidem.*

2. Tradição, continuidade e ruptura:

a pintura mural no Norte Alentejo

2. Tradição, continuidade e ruptura: a pintura mural no Norte Alentejo

2.1. Elites Culturais e Mecenato

As distintas formas de olhar e de interpretar a obra de arte foi, desde sempre, factor determinante para sua própria concepção. O facto de existirem distintos níveis de clientelas fez com que a arte e, em concreto, a pintura, assumisse, também, distintas funções, consoante as exigências e expectativas de quem encomendava. O fenómeno foi já analisado por Michael Baxandall, no que diz respeito à pintura produzida em Itália durante o século XV, ainda que os princípios que comandaram ali a produção pictórica não sejam muito divergentes dos que encontramos em contexto nacional, inclusive em épocas mais recentes.

Em Portugal durante o século XV vigoraram as designadas *Casas dos Vinte e Quatro*, criadas por D. João I, em 1383, que procuraram fiscalizar e, em simultâneo, impôr melhorias nas condições de trabalho das actividades ditas "mesteirais". Da sua acção resultou a formação de grupos de profissionais associados na defesa comum dos seus interesses, ao abrigo de uma "*Bandeira dos Ofícios*"[70]. No caso dos pintores de óleo, de têmpera, dos douradores e dos estofadores, a sua bandeira era a de S. Jorge, onde se encontravam, também incluídas outras profissões, como a dos ferreiros, fundidores, lanceiros ou besteiros. O esforço que os pintores realizaram na segunda metade do século XVI por se diferenciar deste grupo, deve ser inserido no movimento, mais abrangente, que se iniciara em Itália, praticamente, um século antes, com a reivindicação do estatuto da liberalidade da Arte da Pintura por parte de Alberti, de Leonardo da Vinci, ou ainda, de Vasari[71]. Entre nós, dentro do mesmo contexto, tem particular importância a petição dirigida pelo pintor Diogo Teixeira, na qualidade de cavaleiro fidalgo de D. António prior do Crato, à Câmara Municipal de Lisboa, em 1577, exigindo desvincular-se da Bandeira de S. Jorge, por exercer uma Arte que considerava "*nobre*"[72]. O processo que levou os pintores a se libertarem dos vínculos que os equiparavam aos oficiais mecânicos foi lento, mas inexorável, estando perfeitamente instalado durante o

[70] SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses,* 1983, p. 51.
[71] Idem*, op. cit.*, 1983, p. 59.
[72] Idem, *op. cit.*, 1983, p. 77.

primeiro quartel do século XVII. Na passagem para a segunda metade de Seiscentos os pintores de óleo são, no entanto, levados a procurar outras actividades que lhes garantissem o seu sustento, como a carreira militar[73], por exemplo, ou o recurso a explorações agrícolas. O período traria, porém, o "advento" do pintor-dourador que se impôs com manifesto sucesso numa nova lógica de desdobramento de funções e capacidade de resposta a várias encomendas.

No centro da ligação entre patronos e estes artistas encontra-se o contrato de obra, instrumento de regulamentação de todos os parâmetros relacionados com a actividade artística, deixando pouca (ou nenhuma) margem de manobra para a liberdade criativa, mesmo já no século XVIII. Na verdade a normatividade imposta pelos contratos manteve-se praticamente inalterada ao longo de séculos, tornando-os dos mais rígidos e estáveis elementos de controle da actividade laboral, muito tempo depois dos pintores se terem libertado dos vínculos que os equiparavam aos oficiais mecânicos[74].

Ao caracterizar determinado grupo social como "elite cultural", dentro do contexto geográfico que analisamos, corremos o risco, talvez, de ser demasiado optimistas ou simplistas. Na verdade trata-se de uma realidade bastante heterogénea, composta por vários "níveis" de clientela e onde não existia uma consciência de grupo, apenas se distinguindo (enquanto "elite") do resto da sociedade pela sua capacidade em contratar artistas para a realização de obras de arte. As motivações poderiam ser, também, de vária ordem, sendo que a vertente "mecenática" não era partilhada por todos os géneros de patronos.

Baxandall também já se referira a esta questão, distinguindo os vários aspectos que orientam os desígnios dos encomendantes[75]. Haverá, em primeiro lugar, uma motivação mais imediata, de satisfação pessoal, facto que leva alguém a encomendar algo ao qual se reconhece valor estético. Recordemos, como exemplo, as palavras elogiosas com que o cronista Diogo Sotto Maior define o retábulo-mor da Sé de Portalegre, encomendado pelo bispo D. Frei Amador de Arrais (e executado por Gaspar Coelho, a marcenaria e imaginária, e Fernão Gomes e

[73] Idem, *op. cit.*, 1983, p. 259.
[74] Idem, *op. cit.*, 1983, p. 53.
[75] BAXANDALL, Michael*, L' œil du Quattocento,* L' usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, 1985, p. 12.

colaborador, as tábuas): "[…] *tam perfeito e tam lustroso e acabado, que creio não haver cousa milhor em todo Portugal* […]"[76].

Depois haverá outra ordem de motivações, mais ligadas à vontade de obter distinção social ou autopromoção e, em última análise, de legar algo para que a sua memória perdurasse. Um dos mais perfeitos exemplos do que acabamos de referir é o túmulo em mármore do bispo D. Jorge de Melo, no convento de S. Bernardo, obra de grande sentido erudito, feito à imagem da dignidade do seu encomendante (Fig. 6). No que diz respeito à pintura mural inserem-se nesta categoria as pinturas da capela privada de Gaspar Velez da Silveira, a do Santíssimo Sacramento na matriz de Arronches, encomenda autenticada pela presença do brasão de armas do patrono, pintado no centro da abóbada (Fig. 7). Também aqui podemos enquadrar as reformas artísticas ordenadas por Gaspar Fragoso na sua capela, na igreja de S. Francisco de Portalegre, cuja autoria deixou epigrafada no seu túmulo.

Existiriam depois factores de natureza religiosa, em que os encomendantes, movidos pela piedade, encomendam campanhas de pintura, por vezes com complexos programas iconográficos, procurando, por um lado, servir a Deus e, por outro, inspirar os fiéis a seguir modelos de virtude como o exemplo de Cristo, da Virgem ou da vida de determinado santo. Neste caso são exemplo as encomendas que partem, essencialmente, da clientela religiosa (mas não só), como os casos da igreja de Nossa Senhora da Conceição (Monforte), ou da Vila Velha (Fronteira).

Na sua obra, Baxandall acrescentou ainda a "*consciência cívica*" expressa por determinado cliente, ao contribuir para o enriquecimento cultural e artístico da sua cidade ou vila, procurando, desta forma, honrá-la. Este último aspecto é mais difícil de identificar quando aplicado à realidade do patronato local. Uma obra de arquitectura (e de engenharia) como o Aqueduto da Amoreira, por exemplo, será uma obra de reconhecida utilidade pública, mas podemos questionar o seu carácter "cívico". Fernando Marias, tratando em concreto do contexto peninsular, também se referiu ao conceito de civismo, ou de "*orgulho cívico*", ligado às rivalidades entre municípios ou, até mesmo, na defesa e preservação de identidades locais contra o imperialismo da coroa espanhola[77]. Podemos considerar como uma demonstração de natureza cívica, por exemplo, as manifestações de bom acolhimento de algumas cidades durante as entradas régias dos filipes em Lisboa, primeiro em 1580,

[76] SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, *Tratado da Cidade de Portalegre*, (1616) 1984, p. 62.
[77] MARÍAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI*, 1989, p. 54.

saudando D. Filipe I (II de Espanha) e, mais tarde, em 1619, para a *Joyeuse Entrée* de D. Filipe II, com todo o aparato que lhes esteve associado.

Também poderemos considerar como manifestações de carácter cívico, todo o esforço realizado em torno do embelezamento das catedrais, nomeadamente a de Elvas, como forma de distinção da cidade e da sua importância em contexto regional. O mesmo fenómeno se assinala ao nível das misericórdias as quais, mesmo em pequenos núcleos urbanos (caso de Arez, concelho de Nisa), fizeram um esforço, primeiro de implantação, mais tarde de dignificação dessas mesmas localidades colocando-as (quase) ao mesmo nível de centros de maior importância[78].

Do que fica exposto devemos concluir que as distintas clientelas presentes nesta região em muito contribuiram para a persistência de soluções artísticas retardatárias quer ao nível da pintura, quer da arquitectura ou ainda da escultura que assumiriam, por vezes, um papel preponderante, porventura por serem mais "acessíveis" ao público e, também, mais consentâneas com gostos que perduravam. Na realidade, a permanência, sobretudo em regiões do interior como a que analisamos, de influências tardo-góticas (por via nórdica), a par de outras correntes de cariz mais classicizante, bem como a lenta transição de estilos, marcaram a produção artística e pictórica local, numa evolução formal, nem sempre linear, mas que são a marca da sua especificidade.

[78] PINHO, Joana de Balsa, *Casas de Misericórdia: as confrarias de Misericórdia e a arquitectura portuguesa quinhentista,* Dissertação de Doutoramento. A autora encontra-se a ultimar a sua dissertação que apresentará, em 2013, à FLUL.

2.1.1. Poder laico

A arte que foi produzida na região do Norte-Alentejo a partir do século XVI está, antes de mais, intimamente relacionada com aquilo que seriam as "elites locais". Este grupo, que devemos considerar como heterogéno, era composto, na sua maioria, pelas principais famílias nobres de determinada vila ou cidade, com ligações muito variáveis à própria corte. Na centúria de Quinhentos poderão mesmo ser diferenciadas quatro categorias de nobreza, classificadas de acordo com as suas funções: a nobreza cortesã, a ultramarina, a de magistratura e, por último, a nobreza solarenga[79]. A esta última categoria pertencerão os casos que iremos apresentar, das famílias regionais que radicavam em grandes solares e que iriam dar origem às já designadas "cortes de aldeia"[80].

Um exemplos mais acabados nesta matéria foi a Casa de Bragança, cujo poder e influências se estenderam, também, a várias localidades do Norte e Nordeste do Alentejo, nomeadamente a Alter do Chão, de cujo senhorio foi detentor, em primeiro lugar, o duque D. Teodósio I. Com efeito, esta localidade assim como Monforte, Melgaço, Castro Laboreiro, Piconha, Vila Franca e Nogueira pertenciam ao dote de casamento que o rei D. João III entregara a 27 de Junho de 1542 ao duque e a sua esposa, D. Isabel[81].

A 8 de Outubro de 1617, o 7.º duque, D. Teodódio II lançaria a primeira pedra do convento de Santo António dos Capuchos[82]. A vila manteve-se sob jurisdição da casa ducal durante todo o século XVIII, competindo-lhe a "[…] *escolha de oficiais camarários, ao provimento de cargos e ofícios, à administração dos bens do ducado situados no termo do concelho, até à ligação com o Poder Central* […]"[83].

As propriedades da Casa de Bragança alcançavam, também, o território de Olivença, circunstância de que muito pouco se saberia, dadas as lacunas existentes ao nível das fontes documentais, não fosse D. João V ter ordenado que se

[79] SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *op. cit.*, 2010, p. 247.
[80] Idem, *op. cit.*, 2010, p. 250.
[81] AN.TT., *Chancelaria de D. João III*, Dote de casamento do duque D. Teodósio I, 27 de Junho de 1542, fl. 125.
[82] CALADO, Rafael Salinas, "Brasões dos Duques de Bragança no seu antigo senhorio da Vila de Alter do Chão" (separata de *O Instituto*), vol. III, 1948, pp. 3 e 23.
[83] RIBEIRO, Maria Teresa, *O concelho de Alter do Chão nos finais do século XVIII*, O poder e os poderosos, Dissertação de Mestrado em História da Época Moderna apresentada à faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, pp. 2-3. A autora desenvolveu pesquisas documentais no Arquivo Municipal de Alter, bem como no da Misericórdia de Alter sem que, no entanto, lhe tenha sido possível adiantar informações sobre artistas a trabalhar nesta localidade.

procedessem a novas demarcações dos terrenos que lhe pertenciam, após uma visita à vila, a 11 de Novembro de 1716[84]. Os resultados obtidos à data permaneceram duvidosos, levantando-se dificuldades à realização das demarcações, nomeadamente por parte de antigos arrendatários, pouco dispostos, agora, a abrir mão das propriedades que já tomavam como suas. Por este motivo, em 1772, D. José tornaria a ordenar a realização de tombos das demarcações dos seus bens e propriedades em Olivença e seu termo.

Em Olivença coube aos duques de Bragança D. Fernando I e seu filho, D. Álvaro de Meneses, a fundação do primeiro convento dedicado a S. Francisco, logo em finais do século XV e inícios do XVI.

Em torno das terras pertencentes à Casa de Bragança trabalharam artistas, seus assalariados, em épocas distintas. Para tal é importante referirmos, antes de mais, Francisco de Loreto, "*mestre das obras do duque de Vila Viçosa*" (D. Teodósio I) que, a 22 de Novembro de 1539, morador em Vila Viçosa, arrematou a empreitada de alvenaria da igreja matriz de Santa Maria, em Arronches, destacando-se os seus portados "*de pedra d'estremos com sua moldura Romana*"[85]. Esta nota reveste-se de máxima importância por ser a primeira referência a este artista a trabalhar em Arronches. Em 1542, Francisco Loreto é mencionado numa carta dirigida desde Arronches por Frei Brás de Barros, reformador da Ordem de Santo Agostinho, ao rei D. João III. No citado documento, o artista é descrito como grande oficial, quer em pedra, quer em madeira, dominando com mestria as duas técnicas, sendo sua a autoria do pórtico principal da matriz da mesma vila, de elevado sentido erudito (Fig. 8) [86].

De resto, conhecem-se alguns dados sobre a obra de Francisco Loreto (ou "François Loret", considerando a sua origem francesa). Entre 1531 e 1532 trabalhou para o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, no cadeiral do coro da capela-mor e na caixa dos órgãos, tendo colaborado com João de Ruão[87]. No ano seguinte já estava

[84] ABRANTES, Ventura Ledesma, *op. cit.*, 1947/1848, p. 35.
[85] A.D.P., *Convento de Nossa Senhora da Luz de Arronches*, Cx. 1, Liv. 1, mç. 1, n.º 37, 1539, fls. 63-69. Este documento foi dado a conhecer pelo Dr. Manuel Joaquim Branco, que oportunamente o publicará na íntegra.
[86] FLOR, Pedro, "O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento em Portugal" in *O Largo Tempo do Renascimento*, Arte, Propaganda e Poder, 2008, p. 137. O autor descobriu este documento inédito nos AN.TT., *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 71, doc. 77. De acordo com a sua proposta, Francisco Loreto será, também, o autor do portal da Igreja da Madalena, em Olivença, já posterior ao de Arronches.
[87] Idem, *op. cit.*, 2008, p. 138.

em Tomar, realizando obras de "restauro" nos retábulos grandes e pequenos da Charola do convento de Cristo, onde também viria a trabalhar seu irmão, Pedro de Loreto, em finais da década de 1540[88]. Após as campanhas de Arronches e, provavelmente, também de Olivença (na Igreja da Madalena), Francisco de Loreto parte para o Norte de África, por volta de 1548, acaso ao serviço do Bispo de Ceuta, e senhor de Olivença, e onde viria a falecer[89].

Mais tarde, já durante o governo do duque D. Teodósio II, também trabalhou nesta região o portalegrense Pero Vaz Pereira. A 27 de Novembro de 1591 assina como testemunha do casamento celebrado entre Francisco Fernandes com Isabel Pereira, na freguesia de S. Lourenço, em Portalegre[90]. Neste documento é nomeado apenas como "*marceneiro*", referência à actividade que desenvolveu enquanto escultor. Já em 1604 seria nomeado "*architecto do senhor Duque de bragança*", sendo então responsável pela remodelação do presbitério e sacristia nova da Sé de Elvas[91]. Os registos de despesas realizadas pelo Cabido da Sé em 1602 indicam que se tinha dado 6.000 reis a Pero Vaz Pereira "[…] *pello trabalho de ver e traçar a obra da Sé* […]"[92]. O mesmo arquitecto foi, também, responsável pela traça da reconstrução igreja de Santa Maria de Machede, em Évora. Este caso em concreto foi acompanhado bem de perto pelo arquitecto através de vistorias ao local, desde 1604, data do lançamento da primeira pedra, até 1614, altura em que deixou a empreitada[93]. Uma vez mais se comprova que os artistas conseguiam abarcar distintas áreas de actividade, sendo figuras verdadeiramente multifacetadas.

Vaz Perira viria, ainda, a trabalhar em obras de arquitectura civil, quer nas residências do seu patrono, o duque D. Teodósio II, quer nas suas próprias moradias, em Vila Viçosa[94]. Muito embora fosse assalariado do duque, isso não o impediu de se envolver em projectos para residências de outros nobres, como aconteceu com os aposentos de D. Mendo Álvares de Matos, em Castelo de Vide,

[88] Idem, *op. cit.*, 2008, p. 139.
[89] Idem, *op. cit.*, 2008, p. 148.
[90] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, S. Lourenço (Casamentos), PPTG11/02/Liv.02C, 27 de Novembro de 1591, fl. 45.
[91] CABEÇAS, Mário, "Obras e remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638" in *Artis, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 3, 2004, p. 245.
[92] A.H.M.E., *Cabido da Sé, Registo da Receita e Despesa* (1598-1602), Maço 83, fl. 17.
[93] BORGES, Artur Goulart de Melo e SERRÃO, Vitor "O ciclo de frescos com Sibilas e Profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c.ª 1604-1625) e o seu programa iconológico" in *Artis, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa,* n.º 3, 2004, p. 214.
[94] Idem, *op. cit.*, 2004, p. 218

fidalgo da cada d' el rei D. Filipe II (III de Espanha), circunstância ainda mal conhecida e que requer a maior atenção[95]. A 18 de Novembro de 1620 foi chamado um pedreiro da mesma vila, de nome Pedro Dias, para dar cumprimento à obra que D. Mendo pretendia realizar na frontaria das suas casas, situadas no rossio da vila. O pedreiro indicou que já tinha sido convocado em Janeiro daquele mesmo ano no sentido de terminar a dita frontaria "[…] *toda de camtaria com sinquo janellas em ella com seus fromtespicios da altura e medida que as tem ja asemtado he a por todo grande na forma que esta feito he por emtre as janellas he dahi para sima de diamantes bem llavrados com suas garguras he remates he simalha he chunhais tudo de boa camtaria* […]"[96]. Acrescentou ainda que tinha ido retirar a pedra à "*pedreira dos cumilheiros*" e que toda a obra da frontaria deveria ficar conforme à restante arquitectura do edifício. No entanto, após ter tudo assim definido com o encomendante "[…] *pareceo por comselho de pero vaz pireira artiteto* [*sic*] *do duque que era milhor ser toda a fromtaria de camtaira* [*sic*] *cham he bem llavrada* […]"[97]. Esta intervenção do arquitecto do duque no sentido de impôr normativas a eventuais "excessos" de carácter mais decorativo na fachada do edifício poderá ter estado na origem da demora com o arranque dos trabalhos, mas só vem comprovar a sua absoluta autoridade no contexto da obra. De todos os modos tratava-se de uma empreitada de vulto, na qual Pedro Dias teria de apresentar ao fidalgo encomendante dez portados em cantaria, os degráus necessários e um arco para a escadaria principal da casa, bem como cinco janelas para a iluminação da mesma. Um pormenor importante que ajuda à localização deste palacete é a indicação de que três destas janelas estariam na "[…] *fromtaria que vai pera sam joam* […]"[98], o que sugere, portanto, que o edifício situar-se-ía muito próximo da igreja de S. João Baptista, vizinha da matriz da vila.

Três anos volvidos a obra ainda prosseguia, sempre com o acompanhamento directo do arquitecto ducal. A 17 de Julho de 1623, o pedreiro Pedro Dias é, uma

[95] Cf. SERRÃO, Vitor, "A actividade do pintor maneirista Luis de Morales em Portugal: novas obras e rastreio de influências" in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, 1987, pp 53-54. A propósito da actividade de Pero Vaz Pereira veja-se, também, do mesmo autor, a obra *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, 2008. Ainda sobre Vaz Pereira e a sua influência em Castelo de Vide refira-se o seguinte documento. A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura da obra que fez Pedro Dias, pedreiro, ao fidalgo Mendo Álvares, CNCVD01/001/Cx. 5, Liv. 8, 18 de Novembro de 1620, fls. 231v.-233v. (Inédito).
[96] A.D.P., *op. cit.*, 1620, fl. 231v.
[97] Idem, *op. cit.*, 1620,fl. 232.
[98] Idem, *op. cit.*, 1620,fl. 233v.

vez mais contratado para dar seguimento à sobredita obra, de acordo com a traça apresentada por Vaz Pereira.[99].

Para além dos Bragança, identificam-se outros patronos presentes na região em análise, embora actuando a um nível mais local e restrito. O poder das grandes famílias locais residia, em primeiro lugar, na exploração das suas propriedades agrícolas e outros bens que detinham (ou arrendavam a terceiros contra o pagamento de determinadas quantias anuais) e depois, em variados serviços que desempenhariam para o rei ao nível local.

Em Elvas destacamos a família dos Brito, envolvida em campanhas decorativas em vários edifícios de grande relevância histórica na cidade. Na igreja do antigo convento de S. Domingos, em Elvas, encontra-se sepultado Simão de Brito, "*fidalgo da casa d' el Rei D. Manuel*", em sepultura no pavimento, em frente à capela de Santo António. Simão Brito fez-se acompanhar na sua sepultura pela esposa, Dona Mécia da Silva, e seus descendentes[100].

Um dos membros desta família que maiores implicações teve para a História da Arte local foi Rui de Brito, Comendador do Bailio de Leça, da Ordem de S. João do Hospital. Para além de contratar o pintor eborense José de Escovar, em 1610, para a decoração da capela-mor da igreja do convento de Santa Clara, da qual era patrono, também lhe encomendou uma composição, de carácter profano, para as casas onde vivia, naquela cidade (Doc. N. 3)[101]. Esta obra não chegou até aos nossos dias, mas comprova o reconhecimento pela qualidade do trabalho do pintor e daquilo que os as suas pinturas significavam para este tipo de clientela, no próprio enobrecimento das suas residências.

Nos finais do século XVII a capela-mor da igreja do convento de Santa Clara ainda pertencia aos Brito. Desta vez foi Luis de Brito a ser chamado pelas freiras para dar resposta a diversos reparos necessários naquele local. Perante a recusa

---

[99] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura da obra que fez Pedro Dias pedreiro a D. Mendo Álvares de Matos, seguindo a traça dada por Pedro Vaz Pereira, arquitecto do Duque de Bragança, CNCVD01/001/Cx. 6, Liv. 14, 17 de Julho de 1623, fls. 95-97 (Inédito).

[100] GRANCHO, Nuno, *Convento de S. Domingos / Igreja dos Domínicos / Igreja de S. Domingos / Convento de N.ª Sr.ª dos Mártires* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041207010003, 2012 (consultado a 7 de Novembro de 2012).

[101] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Bailio Rui de Brito e o pintor José de Escovar para a pintura a fresco da capela-mor do Convento de Santa Clara de Elvas e de algumas divisões na casa do encomendante, Liv. 27, 3 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v.

do padroeiro, a comunidade religiosa viu-se obrigada a mover-lhe uma demanda[102] e a fazer valer os seus direitos, bem patentes no contrato de 1607 quando Rui de Brito assumira, a título perpétuo, a manutenção da dita capela-mor[103].

Na cidade de Portalegre encontramos, também, um bom exemplo de um membro da "elite" local que, através da encomenda de obras de arte, procurou perpetuar a sua memória. Trata-se do cavaleiro fidalgo Gaspar Fragoso, morto em 1571 e sepultado na sua capela na igreja do convento de S. Francisco, onde está representado por um jacente. Esta escultura tumular é, ao presente, testemunho único na cidade e, até mesmo, no Distrito, daquilo que seriam os túmulos de cavaleiros nobilitados, reminiscências ainda da tradição medieval. No mesmo edifício, no absidíolo do lado esquerdo, hoje vazio, existiu outrora o túmulo de D. Nuno de Sousa Tavares, assente em dois leões de mármore. Deste nobre, ou de um seu familiar, resta hoje em dia o edifício na Rua 19 de Junho, vizinho ao Café Alentejano, onde se destaca o janelão seguindo ainda um formulário estético manuelino esculpido com motivos vegetalistas e zoomórficos em granito, com um mainel em mármore. Ao centro destaca-se o brasão dos Tavares e Silvas, acompanhado pela inscrição *NVNO VAZ DE SOVSA 1538 SE FEZ* (Fig. 9). Estes palacetes com ornamentação mais ou menos elaborada ao nível exterior seriam o retrato da cidade quinhentista, prova da dinâmica que conheceu durante o reinado de D. João III e de um vincado "*orgulho citadino*" das famílias que os construíam[104]. Dentro desta lógica de dignificação da imagem pública da cidade regista-se em Portalegre outro exemplo, já sem identificação da família à qual terá pertencido. Referimo-nos às decorações em granito que se encontram sob dois janelões no edifício que ocupa os n.ºs 3 a 7 no final da Rua Luís de Camões junto à Porta da Devesa (finais século XIII) (Fig. 10).

A capela onde se encontra Gaspar Fragoso pertence, no entanto, à esfera do privado e a sua campanha decorativa está directamente relacionada com a preservação da memória do seu patrono. A capela tinha sido instituída pelo Padre Domingos Fernandes Fragoso, durante o reinado de D. Dinis, sendo parte

[102] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre as religiosas de Santa Clara e Luis Brito do Rio, CNELV04/001/Cx. 39, Liv. 140, 12 de Fevereiro de 1689, fls.16-23.
[103] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Comendador Rui de Brito, da Ordem de S. João do Hospital, e as freiras do Convento de Santa Clara de Elvas para a construção da capela-mor da sua igreja, CNELV04/001, Cx. 16, Liv. 19, 26 de Abril de 1607, fls. 3v.-6
[104] RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *Portalegre*, 1988, p. 31.

integrante (juntamente com outros bens) do designado Morgado dos Fragoso, o mais antigo da cidade de Portalegre[105]. Desconhecemos, ao certo, qual seria a invocação da capela, uma vez que, pelo menos, desde 1587, ela já era identificada com o seu patrono[106].

De acordo com Manuel da Costa Brito (1740), Gaspar Fragoso viria a contrair matrimónio com Margarida de Vila Lobos, em 1550[107]. Esta informação não pôde ser comprovada nos Registos Paroquiais de Portalegre, por faltar o registo de casamento do casal, muito embora o nome de ambos surja variadíssimas vezes, como testemunhas de baptismos e de casamentos de outras famílias portalegrenses. Em 1555, Margarida de Vila Lobos era já descrita como "*mulher de Gaspar fragoso*", o que remete o matrimónio para data aproximada à que foi adiantada por Brito[108].

Os dados biográficos de Gaspar Fragoso relativos aos seus primeiros anos de vida não são fáceis de definir. Desconhece-se a sua data de nascimento. A primeira referência documental que lhe pode ser associada é um alvará do Cardeal D. Henrique, datado de 28 de Janeiro de 1539, nomeando um Gaspar Fragoso como seu "*escudeiro fidalgo*", ainda que não se especifiquem outros dados que contribuam para a sua associação com a figura sepultada em S. Francisco. A data e o cargo sugerem alguém ainda jovem, talvez no início de uma carreira ligada às armas ao serviço do então Cardeal Infante. No alvará, o Cardeal ordena ao seu tesoureiro que desse a Gaspar Fragoso "[…] *seis myll reis que lhe mandamos daar e lhe ora dezembarguamos de seus Reguimentos d'escudeiro fydallguo* […]", encontrando-se a assinatura do mesmo fidalgo no final do documento[109].

O nome de Gaspar Fragoso suge num outro alvará, desta vez pertencente à Chancelaria de D. Sebastião e de D. Henrique, datado de 24 de Novembro de 1559.

---

[105] A.D.P., *Convento de S. Francisco*, Tombo das Capelas do Convento (1721-1820), Cx.02, CVSFPTG/Lv.01., fl. 99.

[106] A.D.P., *Provedoria da Comarca de Portalegre*, Tombos de Capelas e Morgados, Testamento de Isabel Vellez, dona viúva, PCPTG/2/13, Tb. 54, 17 de Agosto de 1587, fls. 439-444v. A testamenteira ordena que desejaria ser sepultada no Mosteiro de S. Francisco, na sepultura pertencente a sua mãe "[…] *a qual está defronte da Cappella de Gaspar Fragozo* […]".

[107] BRITO, Manuel da Costa Juzarte de, *Famílias de Portalegre*, Cópia do Traslado do Manuscrito n,º 8056 do Fundo Geral da BNL tirado e anotado por Manuel Rosado Marques de Camões e Vasconcelos, 1944, p. 190.

[108] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* Santa Maria do Castelo (Baptismos), PPTG08/01/Lv.02M, 28 de Junho de 1555, fl. 56. Inédito.

[109] AN.TT., *Corpo Cronológico*, Alvará do cardeal-infante para se dar a Gaspar Fragoso, seu escudeiro-fidalgo, 6.000 reis de seus ordenados, PT/TT/CC/1/64/8, Parte I, mç. 64, n.º8, 28 de Janeiro de 1539.

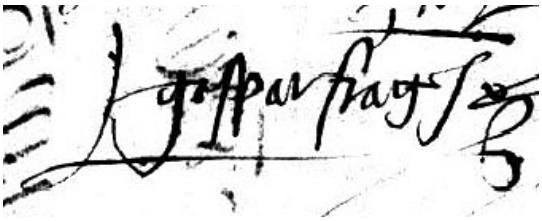
Aí é nomeado "cavaleiro fidalgo" da casa do Rei, o que nos dá conta de uma progressão na sua carreira, sendo ainda especificado que o agraciado era "[…] *morador na cidade de portalegre* […]", o que não deixa dúvidas de que se trata da mesma pessoa[110]. Neste documento o rei concede-lhe 4.000 reis pelo aluguer das casas que Fragoso tinha na praça, as quais, por "[…] *estarem no lugar mais conveniente da dita cidade* […]", serviriam para a arrecadação das rendas das sisas da cidade. A "praça" seria, com toda a probabilidade o largo da Sé, núcleo central da cidade quinhentista, onde o fidalgo teria os seus aposentos e na qual residiria, pelo menos, desde 1550, a julgar pelas contínuas presenças em escrituras de baptismos, casamentos e róis de crismados[111]. Para além disso, o fidalgo possuiria outras propriedades na cidade. À data em que Diogo Sotto Maior redige a primeira parte do seu tratado (1616), existiria uma quinta designada "*do Fragoso*", situada nos arrabaldes da cidade "[…] *onde há infinidade de camoezas, verdeais, peros de rei, rapinaldos e outras muitas fruitas de menos conta; e um cano de ágoa que sae pela boca de um carneiro de mármore, muito fresca; e logo está um tanque de ágoa mui espaçoso – é cousa de muito preço* […]"[112].

O seu pai, António Fragoso, é também nomeado nas mesmas escrituras até 5 de Maio de 1555, data da sua morte, sendo sepultado, tal como o seria Gaspar, no convento de S. Francisco: "*Aos 5 dias de mayo de 55 anos faleçeo desta vida presente antonio fragoso fregues desta igreja de santa maria do castelo desta cidade de portalegre o qual jaz emterrado no moisteiro de sam francisco desta çidade fez testamento he seu testamenteiro seu filho Gaspar Fragoso por verdade asinei aqui Pero Diaz*".[113] A sucessão de actos a que assistiu, celebrados na paróquia de Santa Maria do Castelo indica que, tal como seu pai, também Gaspar Fragoso seria ali freguês. A 13 de Agosto de 1553, por exemplo, é testemunha de casamento de Fernão Rodrigues e de Isabel Dias, também na paróquia de Santa Maria do Castelo[114]. Com ele são também testemunhas Bartolomeu Lopes e

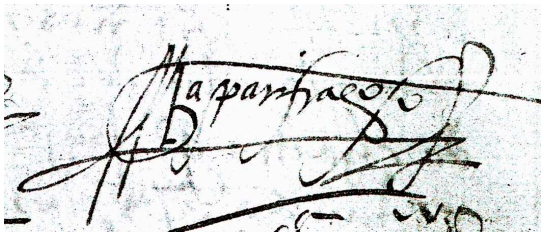
[110] AN.TT., *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique*, Mercês, Alvará de aluguer de casas Liv. 4, 24 de Novembro de 1559, fl. 141.
[111] Em 1550 há referência a um Gaspar Fragoso, no rol de crismados, enquanto padrinho de Luzia, filha de João Vaz e de Beatriz Fernandes. A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* Santa Maria do Castelo (Baptismos), PPTG08/01/Lv.02M, 1550, fl. 73v.
[112] SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, *op. cit.*, (1616) 1984, p. 55.
[113] A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* Santa Maria do Castelo (Óbitos), PPTG/03/Lv.02M, 5 de Maio de 1555, fl. 148v.
[114] A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* Santa Maria do Castelo (Casamentos), PPTG08/01/Lv.02M, 13 de Agosto de 1553, fl. 120v.

Belchior Fróis, cunhado de Fragoso, o que, uma vez mais, vem contribuir para a informação avançada por Manuel da Costa Juzarte de Brito de que, de facto, já estaria casado desde 1550. A partir de então a sua presença a actos similares sucede-se, maioritariamente em Santa Maria do Castelo, como já dissemos, mas também na Sé e em S. Vicente[115].

A 7 de Novembro de 1563 assina, uma vez mais, na qualidade de testemunha, a escritura de casamento de Domingos Fernandes e Beatriz Dias, celebrado na Sé[116]. No documento, Gaspar Fragoso surge já empossado do cargo de "*Juiz dos Orfãos*" da cidade, assinando no final do documento. A comparação desta assinatura com a que se encontra no documento de 1539 levanta algumas dúvidas quanto ao facto de se tratar (ou não) da mesma pessoa, muito embora, como é natural, os vinte e quatro anos que medeiam estes dois momentos na vida do fidalgo, sejam mais do que suficientes para as modificações ou refinamentos que possa ter introduzido na sua própria assinatura.



Fac-símile da assinatura de Gaspar Fragoso (1539)



Fac-símile da assinatura de Gaspar Fragoso (1563)

[115] A 26 de Julho de 1554 Gaspar Fragoso é testemunha de casamento entre Francisco Rodrigues e Catarina Fernandes [A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* Santa Maria do Castelo (Casamentos)*,* PPTG08/01/Lv.02M, 26 de Julho de 1554, fl. 124.]; a 3 de Dezembro do mesmo ano é padrinho de baptismo de Isabel, filha de Rui Vaz e de Brianda Figueiredo [A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* Santa Maria do Castelo (Baptismos), PPTG08/01/Lv.02M, 3 de Dezembro de 1554, fl. 50v.]; a 11 de Setembro de 1556 é novamente padrinho de baptismo, desta vez de Grimaneza, filha de Rui Vaz e de Brianda de Figueiredo [A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* S. Vicente (Baptismos), PPTG14/01/Lv.01M, 11 de Setembro de 1556, fl. 17]; a 6 de Outubro 1559, assina como testemunha nos assentos de baptismo da Sé, onde é padrinho de Beatriz, filha de Pantaleão Pais e de Violante Juzarte [A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* Sé (Baptismos), PPTG15/01/Lv.01M, 6 de Outubro de 1559, fl. 1v.]; a 4 de Janeiro de 1565 é testemunha no casamento entre Francisco Serra e Leonor Pires, em S. Martinho [A.D.P., *Registos Paroquais de Portalegre,* S. Martinho (Casamentos)*,* PPTG12/01 a 03/Lv.01M, 4 de Janeiro de 1565, fl. 167]; o último registo de baptismo onde Gaspar Fragoso figura como padrinho é o de Joane, filho de Francisco Gomes e de Helena de S. Pedro, datado de 24 de Setembro de 1570 [A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* Sé (Baptismos), PPTG15/01/Lv.02M, 24 de Setembro de 1570, fl. 59].

[116] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* Sé (Casamentos), PPTG15/02/Lv.01M, 7 de Novembro de 1563, fl. 81.

O cargo de Juiz dos Órfãos de Portalegre tinha-lhe sido concedido pelo rei D. Sebastião, em 1560, sucedendo a Simão Rombo. O rei classifica-o, então, como seu "*escudeiro fidallguo*", concedendo-lhe como graça esse cargo, em consideração aos serviços por ele prestados não só à sua casa, mas também à do seu avô, o rei D. João III[117]. Desconhecemos, no entanto, se os "serviços" a que o documento alude seriam somente burocrático-administrativos, ou se seriam de natureza bélica, que pudessem justificar a armadura com a qual se retratou, já idoso, no seu jacente (Fig. 11). É possível que, na qualidade de escudeiro do Cardeal D. Henrique, em finais da década de 1530, tivesse participado em alguma incursão em África e que os cargos com que foi posteriormente agraciado fossem a recompensa por esses mesmos serviços. Ângelo Monteiro, na sua monografia dedicada a Portalegre, elogiou a sua intrepidez enquanto guerreiro na Índia, muito embora não tenha indicado qual a fonte consultada para tal afirmação[118].

Por outro lado é, também, evidente que, pelo menos desde 1553 e até 1571, Gaspar Fragoso esteve em permanência na cidade de Portalegre. Um dos últimos cargos que assumiu na cidade, antes de falecer, foi o de recebedor do bispo D. André de Noronha do dinheiro reunido para as obras da Sé de Portalegre. Nos registos de despesas a partir de 1570, o nome de Gaspar Fragoso aparece registado como tendo, na altura, já falecido: "[…] *Deu cristovão martins vinte e tres moios de call pera a see conforme a hum conhecimento que fez a guaspar fragoso que deus aja do quall tinha recebido dous mill e quinhentos reis e asi resebeo mais gonçalo guomes recebedor quinhentos mill reis em call se montou trez mill e seis centos e oitenta reis tirando dos dous mill e quinhentos de guaspar fragoso lhe deu mill e cento e oitenta reis e por que he verdade e que os recebeo asinamos aqui oje 17 de outubro de 1571 annos.* [aa.] *francisco dias / Cristovão martins* […]"[119]. No mesmo livro é concedida a João Vaz, mestre de obras da Sé, a mercê de 2.100 réis, que o bispo lhe tinha entregue através do seu recebedor "*gaspar fragoso que esta em gloria*", para que pudesse pagar o aluguer das casas onde morava.

A 17 de Agosto de 1571, Belchior Fróis baptiza na Sé mais um filho do seu casamento com Grimaneza de Florença[120]. Dá-lhe o nome de Gaspar, porventura

[117] A.N.T.T., *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique*, Liv. 6, 27 de Março de 1560, fl. 64v.
[118] MONTEIRO, Ângelo, *Portalegre, a Cidade e a Serra*, 1982, p. 44.
[119] A.C.S.P., *Livro de receitas e despesas de 1570 e seguintes,* fls. 85-85v.
[120] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* Sé (Baptismos), PPTG15/01/Lv.02M, 17 de Agosto de 1571, fl. 65.

em memória do seu cunhado, falecido meses antes (a 3 Maio desse mesmo ano, dia de S. Filipe e de S. Tiago), tal como consta na inscrição da sua arca tumular: "*Sepultura de Gaspar Fragoso cavaleiro fidalgo da Casa d' el rei Nosso Senhor Padroeiro que foi desta capela em sua vida mandou repairar e fazer este retavalo moreo dia de São Felipe e São Tiago 1571. Requiescat in pace Ámen*" (Figs. 12 e 13). A forma como se fez retratar, com a sua armadura, elmo e espada poderá ser ainda uma referência longínqua ao seu passado ligado ao serviço do Cardeal D. Henrique, mais ainda, talvez, do que um eventual referente metafórico a simbolismos relacionados com o conceito da Justiça (identificados com a couraça) ou da crença na Salvação (no elmo)[121].

O percurso biográfico aqui traçado não explica o que terá levado Gaspar Fragoso a encomendar um retábulo fingido (de início associado ao seu jacente) com as características materiais e estilísticas como o que se encontra na sua capela quando, até pelo seu envolvimento nas campanhas decorativas da Sé, poderia ter recorrido à mão-de-obra que na mesma altura se encontrava aí a trabalhar. O facto de se tratar da sua capela privada poder-lhe-ía garantir maiores liberdades iconográficas, até mesmo reproduzir (ainda que simbolicamente) o referente do túmulo de D. Julião d' Alva, no Mosteiro de S. Bernardo, sinal do seu estatuto na cidade.

Durante o período da Restauração, a região do Norte Alentejo passou por muitas convulsões, sendo o território e as suas populações severamente castigados pelas incursões das tropas castelhanas. Do ponto de vista político e social foi, também, um momento problemático. Muitas tinham sido as famílias nobres que se colocaram ao serviço dos Filipes, acabando por se deslocar para Castela. Após a Restauração da Independência, essas mesmas famílias passaram por uma fase difícil, muitas nunca regressando, com receio de perder as graças entretanto adquiridas. Outras ainda, manifestando vontade no regresso e a sua simpatia para com D. João IV, acabariam por ver dificultada a viagem. Parece ter sido esse o caso da família dos Coutinho, fiéis aos reis espanhóis durante gerações, sendo o testamento de D. Nuno Fonseca Coutinho, escrito a 12 de Junho de 1641, muito interessante para esta matéria. D. Nuno escreve que "[…] *se El Rey Dom João*

[121] PEREIRA, Paulo e RODRIGUES, Jorge, *op. cit.*, 1988, p. 21.

nosso Senhor me confirmar as merces que El Rey Dom Phelippe me fez pellos serviços que meus paes, e avoz, e eu fizemos a este Rejno, vindo meu filho Manoel de Foncequa Coutinho que ora está reteudo em Madrid, e venha servir El Rey, digo, a Magestade […]"[122]. D. Nuno pretendia, assim, assegurar que o filho regressaria a Portugal ao serviço do novo rei a quem era leal, uma vez que, como indica, a demora de D. Manuel de Foncequa Coutinho se devia, não à sua vontade, mas "*por hordem de El Rey Phelippe*". D. Nuno Fonseca Coutinho ordena o seu sepultamento na capela que a sua família possuía na sala do capítulo do convento de S. Francisco de Portalegre, acompanhado pelo seu brasão de armas, da qual já não há qualquer registo.

Já no século XVIII (1726) o Coronel do Regimento de Artilharia de Elvas, Pedro de Bastos, deixou a marca do seu patronato na capela de Santa Bárbara, situada na igreja do colégio dos jesuítas, em Elvas. A legenda refere que o coronel mandou fazer o retábulo da capela e dourar o seu retábulo, para além de representar na parede uma peça de artilharia, alusão identificativa da sua actividade.

2.1.2. Poder religioso

A grande maioria da encomenda no Norte-Alentejo, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, advém, tal como seria expectável e também sucede em outros pontos do País, da clientela relacionada com a própria hierarquia eclesiástica: bispo, párocos locais, ordens religiosas, irmandades e confrarias.

D. Julião de Alva foi o primeiro bispo de Portalegre. Natural de Castela e capelão da rainha D. Catarina, D. Julião foi responsável pela realização de diversas *Visitações*, nomeadamente em 1550, ordenando reparos vários à igreja de Santa Maria do Castelo[123]. Terá sido durante o seu governo que se começou a esboçar o projecto da catedral da cidade, empresa a que os seus sucessores deram continuidade, primeiro por D. André de Noronha e, depois, por D. Frei Amador

[122] A.D.P., *Convento de S. Francisco*, Tombo das Capelas do Convento (1721-1820), Testamento de Nuno Fonseca Coutinho, falecido a 25 de Abril de 1645, CVSFPTG/Cx. 2, Liv. 1, fls. 85-87.
[123] A.C.S.P., *Visitações da Igreja de Santa Maria do Castelo*, Armário 1, maço 7, 1550-1558, fl. 188v.

Arrais (1582), figura de máxima importância para a história da teologia nacional[124]. Em 1558 D. Julião obteve um privilégio para poder explorar as minas de ferro já existentes ou que viessem a ser descobertas na sua diocese, nomeadamente em torno das vilas de Nisa, Castelo de Vide, Marvão e Alegrete ficando obrigado, em contrapartida, a trazer mestres e oficiais de ferraria da zona da Biscaia[125]. Este dado é deveras importante, pois especifica de forma muito concreta a proveniência da mão-de-obra a trabalhar nesta região durante a segunda metade do século XVI, com prováveis repercussões no meio artístico local[126].

Contudo, para a história da pintura mural regional destacam-se as grandes campanhas pictóricas executadas, em distintas fases, na Sé de Elvas, todas elas promovidas pelas figuras dos bispo daquela diocese. Em primeiro lugar, D. António Matos de Noronha, e as campanhas fresquistas contratadas com José de Escovar, em 1600 (Docs. N. 1 e 2)[127]. De destacar, sobretudo, a figura do bispo de Elvas D. Rui Pires da Veiga, o qual, em 1615, contratou os pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão para dois programas distintos (um na sacristia e o outro na capela do Santíssimo) que deveriam seguir como modelos de inspiração pinturas à data existentes em Lisboa (em concreto, na Igreja da Anunciada e na do Hospital de Todos-os-Santos) (Doc. N. 5)[128]. Este desejo por alinhar um edifício do interior do país com o que de melhor e mais moderno se produzia na capital, denota a importância que o próprio bispo consagrou à decoração do seu templo, procurando reproduzir programas que conheceria *de visu* do tempo passado em Lisboa enquanto esteve no Desembargo do Paço e no Conselho Geral da Inquisição[129]. D.

[124] Cf. ARRAIS, D. Frei Amador, *Diálogos* (col. Tesouros da Literatura e da História), 4.ª ed., Porto, Lello & Irmão-Editores, (1589) 1974.
[125] SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *op. cit.*, 2010, p. 318. De acordo com dados publicados por VITERBO, Sousa, "Minas e Mineiros" in *O Instituto*, t. L., 1903, p. 696.
[126] Existem, ainda hoje, trabalhos em ferro seiscentistas, de excelente qualidade em várias localidades do Distrito (como Portalegre, Nisa, Campo Maior ou no Crato) que aguardam a maior atenção e um estudo integrado por parte dos investigadores.
[127] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Obrigação de José de Escovar, pintor de fresco, ao bispo de Elvas D. António Matos de Noronha, para a pintura a fresco do painéis da abóbada da capela-mor da Sé, CNELV04/001, Cx. 14, Liv. 10, 7 de Março de 1600, fls. 68-70v.; A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura capela-mor da Sé de Elvas entre o pintor José de Escovar, o dourador João de Moura e o bispo D. António Matos de Noronha, CNELV04/001, Cx. 11, Liv. 10, 15 de Julho de 1600, fl. 141.
[128] Cf. MONTEIRO, Patrícia, *op. cit.*, 2008. A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o bispo de Elvas e os pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão para a pintura da sacristia e Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Elvas, CNELV04/001, Cx. 19, Liv. 35, 24 de Fevereiro de 1615, fls. 34v.-36v.
[129] CABEÇAS, Mário, *A transfiguração barroca de um espaço arquitectónico,* A obra setecentista na Sé de Elvas, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à FLUL, 2011, p. 52.

Rui Pires da Veiga morreria em Março do ano seguinte, sem que tivesse visto a obra concluída. A última grande campanha de pintura na Sé de Elvas seria encomendada em 1631 ao pintor Domingos Vieira Serrão, pelo bispo D. Sebastião de Matos Noronha (Doc. N. 9)[130]. Nas encomendas dos bispos, verificamos que é consagrado à pintura mural um papel quase autónomo e de maior destaque enquanto veículo de determinado programa iconográfico, independente dos restantes elementos que constariam do interior arquitectónico, o que denota um enquadramento mental e cultural, porventura, mais lato.

No entanto serão as irmandades e as confrarias a dominar o mercado das encomendas de pintura mural, durante os séculos XVII e XVIII, associadas, praticamente todas elas, a campanhas mais abrangentes de renovação ou reedificação de capelas. As irmandades e confrarias eram instituições poderosas laicas, embora ligadas à Igreja, que movimentavam avultadas quantias provenientes de rendas e de bens (móveis e de raiz) que lhes eram doados. Dos documentos sobre pintura ou douramentos que pudémos apurar, onze são relativos a encomendas por parte das irmandades, seis foram encomendados por ordens religiosas e cinco por particulares.

As exigências feitas aos artistas vão sendo, cada vez, mais diversificadas, com as irmandades e confrarias, frequentemente, a encomendar no mesmo contrato douramentos de retábulos, estofamento de imagens, pinturas de ferragens e revestimentos murais, também, de tribunas, abóbadas e arcos das capelas. A pintura mural torna-se, cada vez mais, um elemento complementar de um contexto que é plural, parte integrante agora da nova lógica de "*obra de arte total*" do primeiro Barroco português.

Citemos, como exemplo, o contrato assinado entre a confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, da matriz de Castelo de Vide, e o pintor António Soeiro da Silva, a 14 de Setembro de 1680[131]. A escritura foi assinada com Mateus Gonçalves Mousinho, Desembargador dos Agravos da Casa da Suplicação, Pedro de Alva Barradas, reitor da confraria e Manuel de Alva Freire, escrivão da mesma. Em

[130] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura das abóbadas da Sé de Elvas, assinado entre o bispo D. Sebastião Matos de Noronha e o pintor Domingos Vieira Serrão, CNELV04/001, Cx. 26, Liv. 64, 13 de Dezembro de 1631, fls. 95v.-99. (Inédito)

[131] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Contrato de douramento do retábulo de N.ª Sr.ª da Boa Morte na matriz de Castelo de Vide, entre a respectiva confraria e o pintor António Soeiro da Silva (morador na mesma vila), bem como a "pintura a fresco do frontispício" e olear as grades da mesma capela, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv. 67, 14 de Setembro de 1680, fls. 82v.-84v.

causa estava o douramento do retábulo da sua capela com ouro "*bem corado*" e estofado "*e com as tintas mais finas que ouver*", que o pintor deveria executar até 29 de Junho ("*dia de são pedro*") do ano seguinte. A obra deveria ficar concluída com toda a perfeição, quer do douramento como "*das tintas finas olleadas*", pelo o que receberia o pintor 50.000 reis. Para além disso, os irmãos da confraria entenderam que António Soeiro deveria ainda realizar "*a fresco*" a pintura do frontispício da capela (para a qual Mateus Gonçalves Mousinho ficaria obrigado a fornecer a cal e a areia) e a olear as grades da mesma, logo que estivessem terminadas e colocadas no seu local.

O mesmo grau de exigência transparece, também, do contrato de pintura e douramento da capela de Nossa Senhora do Rosário, no convento de S. Domingos de Elvas, assinado com os mordomos "*dos brancos e homeis pretos*" e o pintor Afonso Vaz. Ao artista era ordenado que pintasse e dourasse a capela "[…] *arvore e Retabolo tetto e Culunas pedras* […] *do arco para mais Clareza tudo o que estava doirado da Capella para dentro e demais o fronte espisio e a volta do arco que se hade fazer de novo emtalhado e as grades e as Cachas com todos os Reis e mais santos e a senhora da harvore e menino* […]" (Doc. N. 18)[132]. Para além de tudo isto, Afonso Vaz ainda somou às suas competências uma intervenção de "conservação" no retábulo pré-existente, onde deveria "[…] *limpar os paneis do Retabolo que fiquem como que se fiserem de novo e Retocar sendo nesesario* […]". No final da escritura, o pintor ainda se comprometeu ao estofamento da obra alargando, assim, ainda mais, a área da sua acção.

2.1.3. Misericórdias

O papel das Misericórdias enquanto instituições encomendantes de obras de arte foi já analisado exaustivamente do ponto de vista dos revestimentos azulejares, considerando a iconografia muito específica associada às obras da Misericórdia[133]. Quando analisamos o património artístico actual das Misericórdias na região em estudo somos obrigados a concluir a inexistência de semelhantes programas

[132] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura e douramento da capela de Nossa Senhora do Rosário, no convento de S. Domingos de Elvas, com o pintor Afonso Vaz, CNELV06/001, Cx. 112, Liv. 52, 18 de Setembro de 1684, fls. 67-68v. (Inédito)

[133] Cf. CARVALHO, Maria do Rosário Salema, *Por amor de Deus: representações das obras de misericórdia, em painéis de azulelo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, Tese de Mestrado apresentada à FLUL, 2007.

aplicados à pintura mural. A passagem do pintor José de Escovar pela Misericórdia de Elvas onde decorou a capela-mor da igreja, campanha atestada por um documento de 1606, levanta hipóteses muito sugestivas. No entanto, não tendo sido possível localizar a existência de tal fonte fica, também, por determinar a natureza do referido programa pictórico[134].

Do conjunto das igrejas da Misericórdia presentes no distrito, apenas a de Arez preserva ainda um curioso programa pictórico, na parede fundeira da capela-mor, composto por fingimentos de azulejo enxaquetado, datados de 1602. Este é, até ao momento, o único revestimento quase integral deste género no território em estudo, encontrando-se em excelente estado de preservação (Fig. 14).

Quanto à mão-de-obra presente em algumas das Misericórdias do Distrito conhece-se o nome de Mateus Sanchez, pintor de Cáceres, activo em Portalegre, no círculo dos Flores e que, em 1586 se casava naquela cidade com Isabel Silveira. O pintor viria a trabalhar na Misericórdia portalegrense onde realizou diversas bandeiras[135]. A Misericórdia de Portalegre terá sido criada logo em 1500, o que a torna uma das mais antigas do país[136].

No século XVIII o edifício conheceu, também, uma grande campanha arquitectónica que a deixaria com a imagem que actualmente preserva. A 26 de Março de 1737 o Provedor, Pedro Rombo Tavares e restantes irmãos da Misericórdia contrataram o alvanel Manuel Silverio, de Portalegre, para a levar a cabo diversas obras importantes, entre elas a construção de uma nova abóbada, atendendo ao estado de ruina em que ela à data se encontrava. O mestre alvanel arrematara a obra no dia 10 desse mês, obrigando-se a fazer um "[…] *botante de cantaria no cunhal da parte da rua da cadeya á imitação do que está da outra parte na rua da Mizericordia* […]"[137] (Figs. 15 e 16). A abóbada antiga foi então derrubada e substituída pela actual "[…] *a qual será* […] *guarneçida, e empainellada da mesma sorte que se acha, e estucada toda velha, e nova fazendo os perfis que hoje se achão brancos, entre o pardo* [?] *pretos* […]"[138] (Fig. 17).

---

[134] O documento foi citado por Eurico Gama que, seguramente, o terá visto, embora não cite a sua exacta localização. Cf. GAMA, Eurico, *A Santa Casa da Misericórdia de Elvas*, 1954, p. 117

[135] Informação cedida pelo Professor Dr. Vitor Serrão, a quem agradecemos.

[136] PESTANA, Manuel Inácio, "A Santa Casa da Misericórdia de Portalegre. Subsídios documentais para a sua história" in *A Cidade*, n.º 12 (nova série), 1998, p. 74.

[137] A.D.P., *Contratos Notariais de Portalegre*, Contrato que faz o Provedor e Irmãos da Santa Casa da Misericórdia com Manuel Silveiro alvanel, CNPTG02/001, Cx. 3, Liv.º 9, 26 de Março de 1737, fls. 79v.-81. (Inédito).

[138] Idem, *ibidem.*

O interior da antiga igreja da Misericórdia (actualmente um auditório, pertença do Conservatório de Portalegre) preserva ainda um interessante apostolado em terracota policromada, composta por diversas imagens colocadas acima da sanca (Figs. 18 e 19). O interesse artístico deste conjunto escultórico foi já sublinhado por Manuel Carlos de Almeida Cayolla Zagalo, natural de Campo Maior, que viria a desempenhar funções como conservador do Palácio da Ajuda, em Lisboa, entre 1938 e 1964. A partir de então, e atendendo aos seus problemas de saúde, o então Ministro das Finanças António Manuel Pinto Barbosa decidiu que Zagalo já não reunia condições para prosseguir com as suas tarefas na Ajuda. Em vez disso, concedeu-lhe a tarefa de elaborar estudos de valorização do património artístico nacional, motivo que o levaria à cidade de Portalegre onde deu diversos "pareceres" sobre conceitos tão actuais como preservação e dinamização dos centros históricos. Zagalo ainda tentou tornar a igreja do convento de S. Francisco num museu sugerindo que o apostolado da Misericórdia fosse parte integrante da futura exposição, tendo em conta que o edifício da Misericórdia era, então, um armazém: "[…] *sou de parecer que valeria a pena tentar solicitar ao comerciante Sr. Quezada a cedência, a título de depósito ou qualquer outro, dos 12 apóstolos colocados a grande altura na antiga Igreja da Misericórdia, templo esse lamentavelmente convertido em armazém!* […]"[139].

Há ainda que apontar uma última referência, datada de 24 de Setembro de 1752, atestando uma campanha de obras na Misericórdia da vila de Fronteira, realizada pelos alvanéis Anselmo Rodrigues e Bernardo Gonçalves, ambos naturais de Sousel[140].

2.1.4. Ordens Militares

Não poderíamos deixar de referir a influência das Ordens Militares para o ordenamento da região norte alentejana. O território aqui analisado foi pertença de distintas ordens, que assim dividiram geograficamente o seu poder administrativo mas, mais do que isso, algumas delas elegeram para sua sede localidades neste

[139] AN.TT., *Arquivo Oliveira Salazar*, Estudo respeitante ao restauro da Capela de Gaspar Fragoso, FI – 17B, Cx. 225, pt. 20, s.d., fl. 367.
[140] A.D.P., *Cartórios Notariais de Sousel*, Escritura de obrigação feita por Anselmo Rodrigues e Bernardo Gonçalves, alvanéis de Sousel, à obra da Misericórdia de Fronteira, CNSSL03/001/Cx. 7, Liv. 19, 24 de Setembro de 1752, fls. 30v.-32.

mesmo território. Graças à acção das Ordens Militares, muito favorecidas pela coroa, se fica a dever a pacificação deste território, recuperado aos muçulmanos, contribuindo, assim, para a fixação de populações na região logo no século XII[141]. Em 1299, por exemplo, D. Dinis concede-lhes o padroado de todas as igrejas de Portalegre, como gratificação pelo apoio concedido ao monarca nas suas lutas com o irmão, D. Afonso, que pretendia o senhorio das vilas de Portalegre, Arronches e Marvão[142].

Entre todas destacou-se, em primeiro lugar, a Ordem do Templo (mais tarde designada de Cristo) que, desde 1169, por concessão de D. Afonso Henriques, conseguiu por reclamar um extenso território em toda a zona Norte da região, na linha de defesa do Tejo (a vila de Ponte-de-Sor, por exemplo, pertencia-lhe). Os Templários conseguiram alcançar, aliás, uma implantação considerável num território que abarcava desde a Beira Baixa (excluindo Penamacor e Idanha-a-Nova), passando pela região do Ródão, até chegar a Montalvão, Nisa ou ainda Alpalhão[143].

A segunda ordem militar que aqui se viria a radicar foi a Ordem de S. João do Hospital. Desconhece-se a data exacta da sua introdução em território nacional, embora se saiba que no reinado de D. Afonso Henriques ela já existiria, dotada com diversos privilégios[144]. A história da Ordem de S. João do Hospital (posteriormente de Malta), esteve de início relacionada com a dos Templários, ambas determinantes para auxiliar a coroa na conquista do território português. As fontes relativas a esta ordem militar são escassas, em parte devido ao facto de se supor que tenham em grande medida sido destruídas pelas tropas de Castela, aquando da sua passagem pelo Crato, no período da guerra que sucedeu à Restauração de Independência. A primeira sede da Ordem foi em Leça do Balio, na qual já estaria instalada desde meados do século XII, e que seria cabeça do priorado em Portugal[145].

Em inícios do século XIII, os Hospitalários ficam na posse dos terrenos de *Guidimtesta*, nos quais erguem um castelo a que deram o nome de Belver, uma das principais casas da Ordem, se não mesmo a mais importante[146]. Já em 1232 D.

[141] COELHO, P. Manuel Laranjo, *op. cit.*, 1963, p. 26.
[142] PATRÃO, José Dias Heitor, *op. cit.*, 2002, p. 17.
[143] FARIA, Miguel Figueira de "Fortificações de Portugal na fronteira da Estremadura espanhola", Separata *Anais*, Série História, vol. II, s.d., p. 159.
[144] ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vol. I, 1967, p. 148.
[145] Idem, *ibidem*.
[146] Idem, *ibidem*.

Sancho II doaria à Ordem do Hospital as terras do Crato, onde também viria a ser fundada uma casa. A antiga vila de Amieira do Tejo, por exemplo, pertencia ao grã prior do Crato com foral atribuído pelo Prior do Hospital D. Gonçalo Viegas desde 1256[147]. Pensa-se que o seu castelo tenha sido construído no terceiro quartel do século XIV[148], sobre uma outra construção mais antiga, por ordem do então Prior do Hospital, D. Álvaro Gonçalves Pereira, pai de D. Nuno Álvares Pereira e que aqui viria a falecer, em 1383[149]. Para além da Amieira, também Gavião, Flor da Rosa, Crato (sede da Ordem) e, mais distantes, Monforte e Mourão, viriam a integrar os territórios dos Hospitalários[150]. A jurisdição das terras do Crato viria a ser entregue por D. João III a seu irmão, o Infante D. Luís, a 10 de Março de 1529, "*polo muito amoor*" que lhe votava[151], circunstância ainda pouco estudada e que merece maior grau de reflexão, dado o conhecido carácter humanista e literato do Infante e o seu papel no domínio das artes. É conhecida, aliás, a formação que D. Luís recebeu do doutor Pedro Nunes. De acordo com o testemunho de Damião de Góis o infante tinha, inclusivamente, chegado a compôr uma obra de medidas e de proporções, ao que tudo indica, portanto, ligada ao tema da arquitectura[152].

No que diz respeito a conjuntos murais existentes, ao presente, em território do antigo priorado do Crato, devemos considerar, para além do caso do Castelo de Amieira do Tejo, as pinturas de cariz geometrizante no antigo mosteiro da Flor da Rosa (Figs. 20 e 21). Estes vestígios encontram-se numa dos espaços actualmente reservados para exposições, junto ao tecto, e são compostos por losangos de cor vermelha inseridos em pequenos painéis com marcas de incisões no reboco. O registo que foi deixado à vista não permite perceber se existiria continuidade para outros pontos da mesma divisão, nem sequer realizar uma melhor leitura iconográfica.

Avis é a terceira Ordem Militar a considerar no delinear desta região com sede na vila que lhe toma o mesmo nome, radicando no convento de S. Bento. Em torno desta localidade, a Ordem estender-se-ía para Norte (Galveias e Seda), para Este

---

[147] GORDALINA, Rosário, *Castelo de Amieira do Tejo* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT1212020003, 2005 (consultado a 23 de Maio de 2009).
[148] VASCONCELOS, José Leite de, *Etnografia Portuguesa*, vol. II, 1936, p. 511.
[149] KEIL, Luis, *op. cit*, 1943, p. 111.
[150] FARIA, Miguel Figueira de, *op. cit.*, s.d., p. 160.
[151] AN.TT., *Chancelaria de D. João III*, Doação da jurisdição do Crato ao Infante D. Luís, Liv. 41, 10 de Março de 1529, fls. 62-62v.
[152] SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *op. cit.*, 2010, p. 56.

(Fronteira, Veiros) e ainda Sudeste (Fronteira, Estremoz, Juromenha, Alandroal e Terena).

No século XVI, as Ordens Militares tinham já passado a assumir um carácter mais honorífico do que, propriamente, guerreiro, com os cavaleiros chegando mesmo a recusar participação em conflitos armados durante os pontificados de Leão X e de Júlio III, sendo, em vez disso, obrigados a sustentar vassalos que em seu lugar fossem combater[153]. Dentro do próprio reino, as Ordens Militares perdiam, também, razão de ser. Em finais da centúria, os conflitos fronteiriços que tinham colocado portugueses e castelhanos em lados opostos da batalha estavam sanados, graças à união das duas coroas que esvaziou de sentido o conceito de "fronteira". Seria necessário aguardar pela Restauração para que surgisse um novo movimento construtivo em torno das construções de carácter defensivo, muitas delas pertencentes às Ordens Militares, tornando-se então a região da fronteira com a Estremadura espanhola um ponto nevrálgico dos confitos.

2.2. Principais Focos de Produção

A evolução da pintura mural norte alentejana pode ser traçada, genericamente, a partir de meados do século XVI, muito embora subsistam alguns exemplares (raros) de cronologia anterior que remetem para uma prática com raízes ainda tardo-medievais. A pintura que hoje se encontra presente nesta região, está muito concentrada nos núcleos urbanos, o que não constitui surpresa se considerarmos, em primeiro lugar, a demora na ocupação dos espaços periféricos a esses mesmos núcleos (recordemos, neste domínio, a acção das ordens militares) e, depois, a sua manutenção em momentos onde se agudizaram os conflitos com Castela.

Assim, centros como Elvas, Portalegre, Olivença e, também, Campo Maior, atingiram, sobretudo durante o século XVI, uma certa estabilidade política e, consequentemente, económica permitindo que, mais tarde ou mais cedo, funcionassem como pólos de atracção para muita da mão-de-obra artística que se viria a radicar nesta região, aqui desenvolvendo a sua actividade.

Se, por um lado, é certo que é nas principais cidades do Distrito que se concentram (ainda hoje) a maior parte dos conjuntos pictóricos, por outro não nos

[153] ALMEIDA, Fortunato de, *op. cit.*, vol. II, 1930, p. 148.

podemos esquecer de referir núcleos como o de Arronches que, embora mais pequenos, dão provas de terem sido outrora centros artísticos dinâmicos, onde a pintura mural atingiu um grau de qualidade que dificilmente encontra paralelo em concelhos vizinhos. O mesmo se aplica, também, às ermidas e capelas, que se encontram espalhadas pelo campo, algumas das quais revelam programas de grande sentido erudito, sinal de terem sido, algures na sua história, locais de importância mas que o seu actual estado de abandono não permite identificar com clareza.

Estando a pintura mural norte alentejana fortemente implantada nos principais núcleos urbanos será através destes que se conseguem definir as suas principais linhas de evolução. Os núcleos ainda visíveis dão-nos conta como nesta região, à semelhança do que sucedeu um pouco por todo o país, a pintura mural terá seguido os mesmos parâmetros de composição e de distribuição espacial no interior litúrgico.

Das composições murais mais antigas, todavia, só chegaram até nós descrições sumárias constantes em crónicas e fontes documentais entretanto estudadas, o que obriga, necessariamente, a uma abordagem "*cripto-histórica*" dos mesmos.

Pertence a Frei Luís de Sousa (de seu nome Manuel de Sousa Coutinho), cronista da Ordem de S. Domingos, o testemunho (presencial) de um dos mais antigos vestígios de pintura da cidade de Elvas. O autor viu ainda as ruínas da primitiva igreja de S. Domingos onde identificou um *S. Domingos* pintado a fresco sobre o arco do cruzeiro, obra da qual já nada resta[154].

Pedro Dias, ao publicar as *Visitações* realizadas pela Ordem de Cristo entre 1507 e 1510, deu conta de uma visitação à igreja de Santa Maria a Grande, localizada na (ainda) vila de Portalegre. A igreja foi, mais tarde, alvo de total restruturação, sendo a paróquia de Santa Maria a Grande anexa, tal como a de S. Vicente, à nova Sé, cuja construção se iniciaria, tal como referimos anteriormente, a 14 de Maio de 1556[155].

[154] GRANCHO, Nuno, *A extinção dos conventos na antiga Diocese Elvense: o exemplo histórico-artíscido de S. Domingos de Elvas*, Tese de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentado à FLUL em 2010, pp. 52-53. O autor cita Frei Luís de SOUSA, *Primeira Parte da História de S. Domingos*, Lisboa, Impresso no Convento de S. Domingos de Benfica, 1623, fl. 215v.
[155] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 119.

Os limites das paróquias de Portalegre foram definidos pelo bispo da Guarda D. Vasco Martis de Alvellos, em 1304: Santa Maria de Portalegre (ou do Castelo), Santa Maria a Grande, Santa Maria Madalena, S. Tiago, S. Pedro, S. Vicente, S. João, S. Martinho e S. Lourenço, já em pleno meio rural[156].

Hoje em dia nada resta do edifício primitivo de Santa Maria a Grande, apenas sendo possível imaginá-lo recorrendo às descrições que nos chegaram das Visitações da Ordem de Cristo. Ainda assim, como bem notou Luis Afonso após realizar uma estatística dos edifícios alvo destas mesmas *Visitações* onde eram identificadas pinturas murais, o número de casos registados era bem mais elevado do que a realidade actual permite contabilizar[157]. A 19 de Dezembro de 1509, o visitador da Ordem, Frei Diogo do Rego, descrevia a ousia da igreja como tendo "[…] *huum arco grande e bem obrado e pintado e sobre elle as imagens do cruçifixo e Nossa Senhora e Sam João e toda a parede do dito arco pintada de imagens, e tem dous altares de fora nos cantos do dito arco com imagens outrosi pintadas na parede, e hum guardapoo de castanho que cobre o dito cruçifixo e altares de fora. E bem asy pellas paredes da dita egreja estam pintadas muitas imagens.* […]"[158].

Através deste registo podemos depreender qual seria a habitual distribuição dos programas iconográficos no interior do espaço litúrgico, ocupando áreas bem definidas como o arco triunfal ou os alçados laterais da nave.

Em outros casos, como as visitações ordenadas pelo bispo D. Julião de Alva à igreja de Santa Maria do Castelo, temos descrições onde se destaca a preocupação com o "asseio" do espaço litúrgico e com a sua dignidade para celebrar o culto, e não tanto com concepções de carácter artístico. A igreja, impantada no núcleo medieval da cidade, viria a ser escolhida como a mais indicada para ser transformada em nova Sé anexando-lhe, como já mencionámos, as paroquiais igreja de Santa Maria a Grande e S. Vicente[159]. Na visitação realizada a 3 de Dezembro de 1550, refere-se claramente que "[…] *se guarneça, e pincelle a*

[156] PATRÃO, José Dias Heitor, *op. cit.*, 2002, p. 14.
[157] AFONSO, Luís Urbano, "A pintura mural nas igrejas das ordens militares, em torno de 1500. Primeiras impressões de uma abordagem iconográfica" in *As Ordens Militares e as Ordens de cavalaria na Construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares*, 2005, p. 903.
[158] O autor refere-se, especificamente, ao manuscrito n.º 132 do Cartório da Ordem de Cristo, na Torre do Tombo. Cf. DIAS, Pedro, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510*, Aspectos Artísticos, 1979, pp.179-185.
[159] PATRÃO, José Dias Heitor, *op. cit.*, 2002, p. 33.

Cappella, e Sanchristia, e Corpo da Igreja, por dentro, e seja muito bem feito porque estê branca, e limpa […]"[160].

Actualmente, a Sé de Portalegre será, com toda a justiça, a maior pinacoteca maneirista do país, embora nada sugira a existência de conjuntos murais. As campanhas que envolveram a construção e pintura dos retábulos das capelas laterais, que decorreram durante as últimas décadas do século XVI e o início da centúria seguinte, sucederam-se em período muito curto, não havendo tempo para a execução de programas murais anteriores à colocação das máquinas retabulares. Quando muito poderia existir pintura nas abóbadas das mesmas capelas, hoje completamente caiadas, algumas delas com caixotões e imagens em alto-relevo. Registamos, no entanto, o testemunho do Padre Diogo Pereira Sotto Maior, em 1616, quando, após referir-se em termos elogiosos ao retábulo-mor, descreve o interior da Sé dizendo o seguinte: "[…] *Por baixo desta capela e imagem da Virgem Nossa Senhora do Carmo está o Anjo da Guarda, no mesmo altar onde os oficiais da Carda têm a sua irmandade. Eles, por sua devação, acrecentaram o retávolo e pintaram o tecto da capela com muita curiosidade* […]"[161]. Não é possível avaliar aquilo a que este cronista se referia, embora não deixasse de ser interessante procurar determinar se existirá ainda (ou não) vestígio de tão "curioso" programa artístico. O mesmo autor, referindo-se à capela de Santa Catarina de Sena, diz estar "[…] *toda pintada por cima e historiada com os milagres de Santa Catarina* […]"[162]. Neste caso é provável que Sotto Maior se referisse à pintura da abóbada da capela apontando, ao mesmo tempo, as "*histórias*" presentes no seu retábulo do qual, aliás, nos resta o belíssimo painel do *Casamento Místico de Santa Catarina* (Fig. 22), entre outros, pintura estilisticamente muito próxima da produção das "companhias" do pintor Simão Rodrigues[163]*.* O retábulo actual é uma construção já em alvenaria de cal e areia com policromias e douramentos, muito provavelmente sobre uma estrutura de tijolo, obra da segunda metade do século XVIII.

[160] A.C.S.P., *Visitações da Igreja de Santa Maria do Castelo*, Armário 1, maço 7, 1550-1558, fl. 188v.
[161] SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, *op. cit.*, (1616) 1984, p. 63.
[162] Idem, *op. cit.*, (1616) 1984, p. 64.
[163] PATRÃO, José Dias Heitor, "Pinturas reencontradas da Sé de Portalegre. O retábulo de Santa Catarina de Sena e co-titulares" in *A Cidade,* n.º 12 (nova série), p. 124.

2.3. Influências e correlações com a Estremadura espanhola

O carácter de zona raiana inerente ao Norte Alentejo é indissociável da sua permeabilidade à passagem de artistas vindos, também, do lado espanhol. De todos, o mais celebrado foi, indiscutivelmente, Luis de Morales, *el Divino*, pintor de Badajoz que, em diversas ocasiões viria a trabalhar em Portugal, concretamente nas cidades de Évora, Elvas, Portalegre e ainda na vila de Campo Maior.

Um dos seus prováveis colaboradores foi o pintor Francisco Flores cuja permanência na cidade de Portalegre se encontra, também, bem documentada. Flores é o exemplo paradigmático dos artistas que, trabalhando nos dois lados da fronteira, viriam a contribuir para a consagração do século XVI como um dos períodos artísticos mais ricos e dinâmicos da arte regional, abrindo caminho para a geração seguinte de pintores locais que aqui vieram beber a sua inspiração.

2.3.1. Luís de Morales e Francisco Flores: a pintura quinhentista norte alentejana

Luís de Morales foi figura ímpar na pintura quinhentista da Estremadura espanhola, muito embora permaneçam dúvidas quanto à sua biografia, desde logo a data do seu nascimento, que permanece por documentar. Os historiadores que se têm vindo a dedicar ao estudo deste artista parecem, no entanto, admitir como data mais provável o ano de 1509, já apontado por Palomino, sendo certo que em 1539 já tinha oficina aberta em Badajoz[164].

A permanência do *Divino* Morales pela região da fronteira com Portugal e as suas consequências para os artistas locais foi já tema de estudo de diversos autores, que agitaram o debate sobre a formação do artista e as distintas influências estilísticas por ele assimiladas[165]. Não pretendemos alimentar o debate que outros já tão aprofundadamente trataram. Parece-nos importante, todavia, para a caracterização do contexto artístico do Norte Alentejo no século XVI, referir os principais aspectos daquele que já foi considerado o mais destacado representante da pintura estremenha e de que modo a sua presença foi uma condicionante para o momento de maior brilhantismo da pintura maneirista regional. Para além disso,

[164] SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, *Luis de Morales*, 1999, pp. 56-57.
[165] RODRIGUEZ-MOÑINO, Antonio, "El Divino Morales en Portugal (1565 y 1576)" in separata do *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. III, 1944, p. 5. Veja-se, também, a propósito do mesmo pintor o artigo de SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1987, pp. 9-65.

importa ter em consideração ainda outro aspecto, isto é, o modo como Morales condicionou a própria concepção da pintura em períodos mais recentes por parte de pintores que não o conheceram, mas que, de algum modo, aprenderam a sua lição[166]. É este fenómeno que Covarsi Yusta vê retratado nas pinturas murais que decoravam a sacristia da igreja de Nossa Senhora da Graça, em Talavera la Real, que atribuíu ao religioso franciscano Frei Alonso de Gata[167]. Este conjunto pictórico, onde ainda era identificável um *Calvário*, um *Santo André* e os quatro Evangelistas (nas trompas de ângulo), reflectia, na opinião do autor, as mesmas características compositivas e estilísticas da obra de Morales, mesmo ao nível da construção das figuras, o que o levou a identificar aqui um "estilo moralesco"[168]. As pinturas murais de Talavera obedeceriam, antes de tudo, às normativas do Maneirismo Contra-reformado, de figuras individualizadas e de grande vulto, ícones das virtudes cristãs que o catecismo tridentino divulgou. Os paralelismos com Morales radicam, assim, no próprio conteúdo da representação e não tanto na sua forma, salvaguardadas as devidas diferenças cronológicas e técnicas.

Considerado como "*um dos mais puros maneiristas peninsulares*"[169], a influência moralesca acabaria por se reflectir em colaboradores como Francisco Flores, que o terão seguido para Portugal, deixando a sua actividade documentada, por exemplo, na cidade de Portalegre. A materialização desse Maneirismo, distante já dos seus primeiros valores de rebeldia, contrários ao ideário renascentista, encontra-se bem patente no conjunto de retábulos que fazem parte da Sé de Portalegre, extraordinária pinacoteca do Maneirismo dito "peninsular", de carácter mais "*modesto*" ou "*domesticado*"[170].

Para a identificação da obra de Morales na cidade de Badajoz foi de grande importância o testemunho de pintores como os Estrada que trabalharam na cidade e sua envolvente, durante o século XVIII. Na obra *Viaje de España*, de autoria de D. Antonio Pons, podem ler-se os elogios aos quadros do pintor feitos para a catedral da cidade, bem como o registo do testemunho dos pintores: "[…] *Los Señores Estradas* [...] *me dixeron habian averiguado el nombre de Morales, que Palomino*

[166] COVARSI YUSTA, Adelardo, "Las pinturas murales de Talavera la Real" in *Revista de Estudios Extremeños*, tomo IV, 1930, p. 4.
[167] Idem, *op. cit.*, 1930, p. 11.
[168] Idem, *op. cit.*, 1930, p. 14.
[169] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1987, p. 10.
[170] GAYA NUÑO, *Luis de Morales*, 1961, p. 32.

dice no se sabia podido saver; y que esta averiguacion la habian hecho en la villa de Fregenal, donde se encontraron recibos de dicho Morales [...]*. Se llamaba, pues, segun está averiguado, Cristobal Perez Morales* […]"[171]. Pons confunde aqui a Luis de Morales com o seu filho, Cristóbal do qual, na verdade, se sabe muito pouco, para além de ter assinado os recibos pelas pinturas do retábulo de Higuera la Real, a última obra de seu pai e que talvez ele tivesse terminado[172].

De resto, não há registo de que Morales alguma vez tenha viajado por Itália. Muito embora permaneçam por esclarecer várias questões relativas à sua formação enquanto artista, é provável que tenha contactado com a pintura maneirista italiana por via indirecta, durante a sua passagem por oficinas de Sevilha. A primeira obra documentada de Morales em Portugal é um *Calvário*, executado em 1547 para o convento de Santa Catarina de Siena, em Évora, sucedendo-lhe em 1565 a grande empreitada do retábulo-mor do convento de S. Domingos, da mesma cidade, contratualizada com Frei Domingos de Lisboa, superior da casa religiosa, que foi pessoalmente a Badajoz para se ajustar com o pintor[173]. Para a realização desta empreitada o pintor contou com o auxílio dos seus filhos, Jerónimo e Cristóbal, fruto do seu casamento com Leonor de Chaves. Deste conjunto chegaram aos nossos dias duas grandes tábuas.

A passagem de Luis de Morales por Portugal pode ser cotejada através de obras da alta clientela, com grande significado simbólico. Entre 1576 e 1577 foi a vez do artista se dedicar ao retábulo-mor da Sé de Elvas, onde terá colaborado, também, outro pintor seu conterrâneo, de nome Alonso González. O facto de este ao estar associado a diversas obras de Morales, muitas vezes assinando na qualidade de testemunha, poderá corroborar a ideia de ter sido um dos seus colabores mais próximos e, seguramente, um dos continuadores da sua corrente estilística[174]. O retábulo-mor da Sé de Elvas viria a ser apeado em 1734, por altura das grandes alterações que o arquitecto José Francisco de Abreu realizou na capela-mor deste edifício. Chegaram aos nossos dias seis das tábuas constitutivas do retábulo (três na sacristia da igreja do Salvador e três outras no Museu Municipal

[171] DIAZ Y PEREZ, Nicolas, *Historia de Talavera la Real*, (1875) 2005, p. 139.
[172] COVARSI YUSTA, Adelardo, "Extremadura Artística, Actuaciones de Luis de Morales en Portugal" in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo XV, 1-1, 1941, p. 65.
[173] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1987, pp. 13-14.
[174] Idem, *op. cit.*, 1987, p. 36.

de Elvas; a *Apresentação no Templo* ostenta a data de 1579, que será o término da grande empreitada) (Fig. 23).

Talvez pela mesma altura (finais da década de 1570), Morales terá executado para o convento de Santo António de Campo Maior um painel com a *Virgem e o Menino,* no qual, de acordo com uma tradição local, o pintor terá procurado retratar a própria Santa Beatriz da Silva, fundadora da Ordem da Imaculada Conceição e natural daquela vila e, hoje, santificada[175]. A ladear a figura da Virgem estão, também, retratados S. Francisco e Santo António, que aparentam, no entanto, ter sido realizados por outra mão.

Morales trabalharia depois, já nos anos de 1580, na cidade de Portalegre. O bispo D. Frei Amador Arrais, ocupado nas obras de decoração da catedral, encarregaria o pintor de conceber a obra de pintura do retábulo da capela de Nossa Senhora do Carmo, desta feita em colaboração com o mestre entalhador e imaginário portalegrense Gaspar Coelho[176]. O apelido "*de Morales*" está presente nos *Registos Paroquiais* da cidade, desde, pelo menos 11 de Julho de 1566. Nesta data, temos testemunho de um Belchior de Morales sendo sepultado na Sé, ainda que não tenha sido possível comprovar uma ligação concreta ao pintor estremenho, dada a relativa frequência com que este apelido surge na região[177].

A actividade de Morales em localidades fronteiriças mais pequenas do lado espanhol está, também, bem documentada, bastando recordar a tábua representando a *Virgem com o Menino, S. João Baptista e S. João Evangelista*, executado para a igreja de Rocamador (edifício terminado em 1546), em Valência de Alcântara (Fig. 24). Morales viria a falecer no momento em que a sua carreira estava no auge, encontrando-se a trabalhar no retábulo de Higuera la Real, obra onde expressaria a sua maturidade enquanto pintor[178]. De acordo com Carmelo Solís Rodríguez, o pintor terá falecido após 1586 e antes de 1591[179].

---

[175] A pintura foi, entretanto, retirada para o Museu de Elvas, sendo substituída por uma réplica mandada executar pela comunidade religiosa a um pintor contemporâneo.
[176] Cf. GONÇALVES, Carla, *A obra do escultor e ensamblador maneirista Gaspar Coelho, «mestre que foy desta arte principal nestes tempos, neste Reyno»*, Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Dezembro de 1995.
[177] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, Óbitos (Sé), PPTG15/03/Lv.02M, 11 de Julho de 1556, fl. 104. Temos, também, referência ao testamento realizado por Gonçalo Morales, de Campo Maior, casado com Catarina Fernandes. Entre os mencionados na escritura testamentária encontra-se, ainda, uma Isabel de Morales. Cf. A.D.P., *Provedoria da Comarca de Elvas*, Tombo de capelas e morgados, PCELV/4/1/33, Tb. 31, 20 de Abril de 1531, fl. 123v.
[178] COVARSÍ YUSTA, Adelardo, *op. cit.*, 1930, pp. 1-16.
[179] Cf. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, *op. cit.*, 1999.

Quando Morales morre deixa um vazio no panorama artístico estremenho que dificilmente os seus continuadores conseguiram preencher. De facto, pouco se conhece a propósito daqueles que trabalharam directamente com o mestre e que foram responsáveis por dar continuidade à sua "escola". Um desses artistas foi Francisco Flores, pintor da cidade de Badajoz, com actividade em ambos lados da fronteira, o que o torna um dos nomes mais presentes para a História da Arte de finais de Quinhentos da cidade de Portalegre. Por este facto, Flores mereceu a atenção de Rodriguez-Moñino (ainda nos anos 50), de Carmelo Solís-Rodriguez e, mais recentemente, de Vitor Serrão, investigadores que conseguiram identificar os seus principais dados biográficos, bem como a sua esfera de acção[180]. O primeiro registo da actividade artística de Francisco Flores data de 1543 e diz respeito a diversas pinturas murais (muito provavelmente de douramentos) realizadas para a catedral de Badajoz até cerca de 1555, na torre e na sala do Capítulo, tal como publicou já Solís-Rodrigues: "[…] *Pintura del capitulo y de los escudos de la torre u otras cosas: dieronse a francisco flores pintor vezino desta çibdad ocho mill y quatrocientos y setenta y siete maravedis porque pintó los quatro escudos en la torre y el rretablo del altar y el cordero y feston del dicho capitulo* [...]"[181]. Tratava-se de trabalhos de âmbito mais decorativo que nunca deixaria, aliás, de realizar, ao longo da sua actividade enquanto pintor. À data já era casado com Francisca, filha do mestre Gil de Hermosa. Em 1572 estava a trabalhar na Sé de Portalegre, realizando precisamente esse género de trabalhos A sua presença fica comprovada pela mão do próprio, no recibo que deixou à Fábrica da Sé: "[…] *Recebi yo Francisco Flores pintor morador em esta cidade de portalegre del señor goncalo gomez recebidor da fabrjca da Se desta cidade quatro cruzados, los quales recebi a quenta das maças que yo prateo para la dita se y por verdad le di este por mj feyto y asinado oje veyntidos dias de março de 1572 años.* [aa.] *Francisco Flores* […]"[182]. É provável que, ainda na Sé de Portalegre, tenha trabalhado no retábulo das Chagas, datável de finais do século XVI.

A passagem do pintor pela cidade norte alentejana ocorreu em data não muito anterior. Logo em Setembro de 1571 já era aí residente, tal como se depreende do

[180] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1987, p. 44.
[181] SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, *op. cit.*, 1999, pp. 45 e 46.
[182] A.C.S.P., *Livros de receita e despesa de 1570 e seguintes*, fl. 14v.

registo de óbito de um criado seu: "[…] *Aos dezaseis dias do mês de setembro de mil e quinhentos e setenta e hum falleceo dioguo criado do pintor o flores e dizião ser de montalvão não fez testamento jas no adro desta see* [aa] *J. Sequeira* […]"[183].

Nada mais sabemos deste criado de nome Diogo, natural de Montalvão, nem da verdadeira natureza da sua ligação ao pintor Francisco Flores. É tentador, no entanto, e não demasiadamente irrealista, identificar aqui uma ligação laboral uma vez que, tal como já referiu Fernando Marías, era frequente, no século XVI, os aprendizes dos pintores, no final da sua aprendizagem, permanecerem ao serviço do mesmo mestre, realizando diversas tarefas como seus ajudantes ou colaboradores, contra o pagamento de um soldo, mesmo que os seus vínculos contratuais fossem apenas orais[184].

Em 1577 Flores trabalha no retábulo do Mosteiro de S. Domingos, em Badajoz e, já em 1589, passa a Mérida para pintar o da matriz de La Garrovilla, obra para a qual contou com o seu irmão Manuel Flores, como fiador. Mais tarde, em 1594, estava em Ayamonte, a trabalhar no convento de S. Francisco[185].

A documentação existente dá-nos conta que a circulação deste artista nos dois lados da fronteira seria constante. Em 1580 estava em Portalegre a pintar o retábulo do Mosteiro de S. Bernardo[186] e depois, a 27 de Janeiro de 1597, há nova referência à sua presença na cidade, como testemunha num casamento da Sé entre Manuel Dias e Domingas Fernandes, naturais de Portalegre[187]. O último registo da presença deste pintor na cidade data já de 1605 e é, uma vez mais, a sua assinatura que o atesta, completando assim aqui o ciclo da sua actividade: "[…] *Aos vinte dias de novembro de seis çentos e cinquo eu pero fernandes cura nesta santa see reçebi em façe da Igreja conforme as solenidades do Santo Concilio Tridentino a martim dias filho de miguel dias naturais de castelo davide e de maria freira ia defuntos com mecia lopes filha de domingos lopes e de britis mendes ia defunta naturais de Elvas testemunhas que estavão presentes francisco fernandes maio e francisco flores pintor e outra muita gente que presente estava e assinei por*

[183] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* PPTG15/03/Lv.02M, Óbitos (Sé), 16 de Setembro de 1571, fl. 112v. Inédito.
[184] MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, 1989, pp. 454-455.
[185] SERRÃO, Vitor, "*op. cit.*, 1987, p. 44; idem, «*Sobre pintura e pintores em Ayamonte (Andaluzia) no século XVI*», Actas das *X Jornadas de História de Ayamonte*, 2006, pp. 181-196.
[186] A.D.P., Convento de S. Bernardo, Cx.1, Mç. 6, doc. N.º 2107, 1580. Documento gentilmente cedido pelo Dr. Fernando Correia Pina, a quem agradecemos.
[187] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* PPTG15/01/Lv. 06M, Casamentos (Sé), 27 de Janeiro de 1597, fl. 244v.

verdade com as testemunhas atras escriptas. [aa.] *Francisco Flores / Pero Fernandes / Martim Dias (uma cruz) / Francisco Fernandes Moyo* […]"[188].

A Francisco Flores poderão pertencer as três pinturas sobre madeira que constituiram outrora um retábulo, entretanto desmontado e guardado na capela do Calvário, no claustro da Sé[189]. As pinturas denunciam ainda ecos das influências da pintura de Morales, ainda que sem a sua doçura ou virtuosismo plástico. Do ponto de vista estilístico integram-se na grande corrente maneirista dominante, de inícios do século XVII e representam *Cristo no Horto, Cristo da cana verde* e *Cristo atado à coluna* (Figs. 25 e 26). Ligada ao mesmo contexto de inspirações artísticas e confluências de estilos encontra-se a *Lamentação sobre Cristo Morto*, também do século XVII, tábua actualmente exposta no Museu Municipal de Portalegre e que era proveniente do convento de Santa Clara[190].

Os Registos Paroquiais da Sé, de Santa Maria do Castelo e de S. Lourenço da cidade de Portalegre guardam diversas referências a propósito da permanência do pintor Francisco Flores e de (presumivelmente) outros familiares seus residindo nesta localidade.

De todos, aquele que maior destaque merece pelas funções que exerceu foi António Flores pintor, tal como Francisco, e residente em Portalegre, sem que se tenha, até ao momento, esclarecido uma eventual ligação de parentesco entre ambos. Do mesmo modo apenas sabemos que António Flores era "pintor". Se, por um lado, é provável que tenha pertencido ao grupo de pintores de Badajoz que, tal como Francisco, trabalharam na Sé de Portalegre, desconhece-se o que possa ter realizado em concreto. Em finais de Fevereiro de 1550 há registo do baptismo de um filho de António Flores e de Guiomar Rodrigues, de seu nome Manuel, na igreja de Santa Maria do Castelo, entretanto desaparecida. À data os pais moravam na "*praça*", o que deveria corresponder ao largo da Sé[191]. A 25 de Setembro de 1586, encontramos nova referência a "*Antonio Flores pintor*", assistindo como testemunha ao casamento de Mateus Sanchez com Isabel Silveira, na igreja de S. Lourenço de Portalegre. Presente no mesmo acto estava o escultor (ou "*maçaneiro*")

[188] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* PPTG15/02/Liv.07M, Casamentos (Sé), 20 de Novembro de 1605, fls. 132v.-133. (Inédito)
[189] Atribuição já realizada pelo Professor Vitor Serrão.
[190] Esta peça pertence à colecção permanente do Museu Municipal de Portalegre e está registada com o N.º de inventário MMP.0068/0008.P. Desconhece-se o seu autor e o local original para onde foi concebido.
[191] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, PPTG08/01/Lv.02M, Baptismos (Santa Maria do Castelo), 28 ou 29 de Fevereiro de 1550, fl. 21. (Inédito)

portalegrense Gaspar Coelho, situação que não era estranha num meio tão restrito como aquele que era formado pelas ligações familiares e laborais entre artistas, conhecidas como são as parcerias estabelecidas por este artista e o próprio Francisco Flores[192].

Outro nome associado ao pintor é o de Maria Flores. A 19 de Junho de 1564, celebrar-se-ía o casamento de Maria Flores com Diogo Baraça, desta feita na Sé, tendo como testemunha Gaspar Fragoso, o mesmo cavaleiro fidalgo que em 1571 viria a falecer, sendo sepultado no convento de S. Francisco da cidade[193]. Recordemos, também, que Gaspar Fragoso foi, no final da década de 1560, recebedor do dinheiro que deveria ser aplicado nas obras de decoração da Sé, podendo vir daí, talvez, uma eventual ligação aos Flores[194].

O registo de casamento de Maria Flores parece vir ao encontro da tese defendida por Carla Gonçalves que teria sido Catarina Flores, filha do pintor Francisco Flores, e não Maria, a casar-se com o escultor de Badajoz Baltasar de Torres. A autora baseou-se no registo de baptismo de Maria, uma filha deste casal, que tinha sido baptizada na Sé a 6 de Janeiro de 1571, reconhecendo-se ainda uma Maria Flores que assina na qualidade de testemunha[195]. Já três anos antes, a 14 de Outubro de 1568, Baltasar de Torres e Catarina Flores tinham baptizado na Sé outra filha, Francisca[196]. Ainda carecem de esclarecimento alguns detalhes relacionados com a biografia de Francisco Flores e daqueles que lhe terão sido mais próximos, sendo certo que da sua permanência em Portalegre, durante o final do século XVI, terão resultado ligações com repercussões importantes para a pintura local.

---

[192] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 25 de Setembro, fl. 14v.

[193] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, PPTG15/02/Lv.01M, Casamentos (Sé), 19 de Junho de 1564, fl. 82v. Inédito.

[194] Veja-se, adiante, o capítulo relativo aos retábulos de alvenaria de cal e areia policromados. A.C.S.P., *Livro de receitas e despesas de 1570 e seguintes,* fls. 85-85v.

[195] GONÇALVES, Carla Alexandra, *Gaspar Coelho, um Escultor do Maneirismo*, 2001, p. 168. De acordo com o documento recolhido no A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* PPTG15/01/Lv.02M, Baptismos (Sé), 17 de Agosto de 1571, fl. 60.

[196] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre,* PPTG15/01/Lv.02M, Baptismos (Sé), 14 de Outubro de 1568, fl. 44.

2.3.2. A pintura mural na Estremadura espanhola (séculos XVII e XVIII)

Após o desaparecimento de Morales, a pintura estremenha parecia, no entender de alguns autores, ter estiolado[197]. O desenvolvimento da actividade artística, no que diz respeito à pintura, seguiu duas vias: por um lado a dos seguidores mais ou menos hábeis de Morales que continuaram a copiar a sua obra e os seus modelos; por outro os pintores que trabalharam sob as influências mal assimiladas de artistas vindos de Itália a pedido de Carlos II, para trabalharem no Escorial, caso de Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi ou Luca Cambiaso[198].

É assim que, no período imediato, dos séculos XVII e XVIII, a pintura estremenha comungou do mesmo estigma que, durante muito tempo, marcou a pintura portuguesa do período, bastando recordar muitas das apreciações subjectivas e de juízos de valor realizadas por Luís Keil (1943). É Adelardo Covarsí Yusta quem o refere: "[…] *En todo el siglo XVIII no hubo un solo pintor español capaz de sostener las características de nuestra buena pintura.* [...]"[199].

Na verdade, do contexto artístico estremenho de Setecentos, o autor acabaria por destacar quase unicamente a actividade de duas famílias de pintores: os Estrada e os Mures. Identificados como pintores de óleo e de fresco[200], estes pintores laboraram em torno da cidade de Badajoz, de onde eram, aliás, naturais, durante o reinado de Fernando VII. Yusta, citando Cean Bermúdez, aponta Alonso García Mures como o primeiro dessa família de pintores. Alonso terá nascido ainda no final do século XVII (1690), vindo a falecer em 1760. Durante algum tempo desenvolveu actividade como militar porém, após ter sofrido um ferimento de guerra, acabaria por dedicar-se à pintura, área onde alcançou renome, principalmente graças à protecção do bispo de Badajoz Amador Merino Malaguilla[201]. Muito provavelmente devido a essa mesma protecção, é mencionado

[197] COVARSÍ YUSTA, Adelardo, "Extremadura artística. Pintores badajocenses del Siglo XVIII. Los Estrada y los Mures" in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo III-1, 2, 1929 (a), pp. 49-62.
[198] NEWCOME, Mary, "Fresquistas genoveses en El Escorial" in *Los frescos italianos de El Escorial*, 1993, pp. 25-39.
[199] COVARSÍ YUSTA, Adelardo, *op. cit.*, 1929 (a), p. 49.
[200] Apesar do trabalho pioneiro realizado por Adelardo Covarsí Yusta no sentido de identificar individualmente a obra dos Mures, teremos de considerar com alguma prudência as pinturas que o autor classificou como "frescos", não só pelo estado de deterioração em que já se encontravam quando as viu, como pelo facto da maioria da pintura mural datável da segunda metade do século XVIII ser já a seco.
[201] COVARSÍ YUSTA, Adelardo, *op. cit.*, 1929 (a), p. 55.

várias vezes, a trabalhar para a catedral desta cidade, onde desempenhou distintas tarefas, o que revela a sua versatilidade enquanto artista. Em 1739 recebeu 200 reais pelas "cores" que tinha dado ao cata-vento da capela-mor, com toda a certeza, uma pintura a óleo aplicada sobre metal[202]. Quatro anos mais tarde já trabalhava nos painéis da Sala do Capítulo da Sé, recebendo, no decurso desta campanha, mais 23 reais por ter realizado uma intervenção num quadro com um *S. Mateus,* que necessitava de arranjo[203]. Existe ainda uma referência a Alonso Mures, já em 1753, recebendo 510 reais pelas pinturas dos três confessionários da catedral[204].

Bermúdez descreveu a obra deste pintor dizendo "[…] *que tenía fuego en la composición y fuerza del claro escuro* […]", todavia, a presença deste artista é, hoje em dia, já mal perceptível nas obras que lhe foram atribuídas, nomeadamente nas campanhas de pintura mural no claustro do convento de Santo Agostinho, e na igreja do convento de Santa Ana, em Badajoz[205]. As pinturas que ainda se encontram no claustro deste convento franciscano e que, Covarsí Yusta também lhe atribuíu pertencem, afinal, a Clemente Mures, tal como se depreende pela assinatura do pintor *C. Murez ft 1760,* campanha que teria iniciado no ano anterior. O conjunto pictórico, descrito em 1929 ocupa o piso inferior do claustro, em painéis de distintas dimensões e formatos onde estão representados santos. Yusta elogia a habilidade do pintor Mures (pensando ainda em Alonso), sobretudo na forma como executara os motivos florais que decoram alguns painéis, lamentando apenas que o facto de ter vivido num meio como Badajoz, afastado dos grandes centros de produção artística (como Madrid ou Sevilha), fosse impeditivo para o seu desenvolvimento enquanto fresquista, enquanto que se tivesse aí vivido isso teria permitido que se tornasse "[…] *un competidor peligroso de los maestros que en el género entonces descollaban* […]"[206]. Para além de Alonso e Clemente Mures, é também referido como estando a trabalhar em Badajoz na mesma altura o pintor Francisco Xavier Mures, intitulado de "*pintor mistico*"[207].

Também os irmãos Estrada, José e Inácio, viriam a marcar o contexto artístico de Badajoz durante o século XVIII, filhos de um pintor de Segóvia que se viria a

[202] A.E.A.M.B., *Archivo Catedral*, Fábrica, Cajon 3, legajo 227, doc. N.º 4386, 1739.
[203] A.E.A.M.B., *Archivo Catedral*, Fábrica, Cajon 3, legajo 227, docs. N.º 4391 e N.º 4394, 1743 e 1746.
[204] A.E.A.M.B., *Archivo Catedral*, Fábrica, Cajon 3, legajo 228, doc. N.º 4400, 1753.
[205] COVARSÍ YUSTA, Adelardo, *op. cit.*, 1929 (a), p. 55.
[206] Idem, "Las pinturas murales del Convento de Santa Ana" in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo III-1, 2, 1929 (b), p. 215.
[207] DIAZ Y PEREZ, Nicolas, *op. cit.*, (1875), 2005, p. 140.

radicar na cidade estremenha. Os dois pertenceram à Milícia Urbana de Badajoz, tendo Juan Estrada (nascido em 1724) sido o que maior fama alcançou enquanto pintor. Ao longo da sua vida chegou a alcançar várias distinções, primeiro sendo admitido na Real Academia de San Fernando (1754), seguido da admissão, também, na de Belas Letras de Sevilha (1756) e, finalmente, do bispo de Badajoz D. Manuel Pérez Minayo, que o nomeou pintor da diocese (1775)[208]. Já o seu irmão, Inácio Estrada, desenvolveu actividade mais como escultor e arquitecto, do que propriamente, como pintor, tendo, inclusive, realizado trabalhos para localidades portuguesas na raia[209]. Um discípulo dos mesmos pintores, Angel Busto y Hernández, viria a dar continuidade a essa tradição já na viragem para o século XIX, deixando trabalhos escultóricos tanto em Elvas como em Campo Maior.

Para além dos casos documentados em Badajoz e já analisados por outros autores, a pintura mural na raia espanhola permanece presente em outros edifícios, não só na mesma cidade, mas também em localidades vizinhas. Um dos núcleos mais interessantes, ainda em Badajoz, é a zona do castelo, que alberga actualmente as instalações da Biblioteca de Extremadura (Fig. 27). As pinturas murais mais antigas encontram-se em alguns pontos dos paramentos murários do exterior das torres, com decorações de finos motivos vegetalistas contra um fundo negro, cuja datação deverá recuar ainda aos finais do séculos XV ou inícios do XVI (Fig. 28). No interior, assinalamos um espaço que deverá ter sido, outrora, uma capela, com várias campanhas decorativas, onde os restos de pinturas ainda visíveis (século XVII) apontam para um programa de natureza imaculista cuja leitura e interpretação iconológica não é, todavia, possível de se realizar (Figs. 29 e 29a). Numa legenda consegue ler-se inequivocamente: *SIN PECADO ORIGINAL.*

Também a localidade de Valência de Alcântara guarda ainda registos que preservam a memória do seu património de revestimentos murais (pinturas e esgrafitos), embora muito lacunares e em avançado estado de deterioração. Um bom exemplo do que acabamos de referir é a ermida de Valvón, edifício implantado em meio rural, de muito difícil acesso e num estado de ruína quase absoluto (Fig. 30). A zona da cabeceira preserva a cobertura de nervuras, bem como vestígios de

[208] COVARSÍ YUSTA, Adelardo, *op. cit.*, 1929 (a), p. 52.
[209] Idem, *op. cit.*, 1929 (a),p. 53.

pinturas de brutesco, executadas, em parte, a "*claro escuro*" (Fig. 31). O vulto que se encontra na parede fundeira deveria corresponder a um santo, cuja identificação já não é possível.

No meio urbano destacamos a antiga igreja de S. Francisco, hoje em dia utilizada para arrecadação de entulhos, edifício seiscentista que terá sofrido intervenções já na segunda metade do século XVIII, a avaliar pelo perfil do retábulo que se encontra no altar-mor, bem como algumas decorações da nave, incluindo as pinturas murais no alçado esquerdo, que definem o vão de uma porta com um frontão contracurvado com um coração ao centro. Da primitiva subsistem as decorações em esgrafito, nas trompas de ângulo e na cúpula, assim como no intradorso dos arcos laterais (Fig. 32). No exterior da igreja tem particular interesse a solução encontrada para o revestimento dos alçados e da cabeceira, simulando o aparelho da pedra, uma vez mais recorrendo à técnica do esgrafito (Figs. 33 e 33a). Em Ouguela, localidade da raia portuguesa, próxima de Campo Maior, foi utilizada uma técnica semelhante na designada *Casa do Governador.* Embora se trate de um programa já mais recente (1799) mantém-se, nos dois casos, a mesma intenção de conferir aos edifícios a aparência de um aparelho nobre, através de técnicas populares e com materiais mais económicos, como demonstraremos em outro local.

Valência de Alcântara conserva outro exemplo deste tipo de revestimentos, esgrafitados, exemplar infelizmente caiado, na *Calle Fernando Fragoso*, num desenho de motivos geométricos. Assinalamos, como dado importante para a história dos revestimentos murais desta região, que a tradição das decorações esgrafitadas no exterior dos edifícios se manteve até ao presente na localidade de San Jorge, perto de Olivença. Curiosamente, não é nas cornijas ou nas bandeiras das janelas que encontramos essas decorações, mas antes em áreas onde a sua presença é menos comum, ou seja, nos lambris das habitações, áreas mais expostas a todo o tipo de danos e, por isso mesmo, mais sacrificáveis[210] (Fig. 34).

Em Talavera la Real, situada a cerca de 20km de Badajoz, também ainda são visíveis as mesmas soluções decorativas ao nível do exterior de alguns edifícios, nomeadamente na casa brasonada que se encontra em plena Praça de Espanha (Fig. 35). Como ponto de maior interesse a destacar nesta pequena localidade,

[210] Gostaríamos de agradecer ao Dr. Servando Rodríguez Franco por nos ter chamado a atenção para um caso tão interessante na localidade de San Jorge, onde a produção do esgrafito se preservou quando, ao presente, praticamente desapareceu no lado português.

recordemos os vestígios de pinturas murais maneiristas existentes na sacristia da igreja de Nossa Senhora da Graça, cuja atribuição tem vindo a ser feita a Frei Alonso de Gata.

Também não poderíamos deixar de referir Cáceres, enquanto importante centro artístico da Estremadura espanhola. A cidade contava nas suas imediações com um conjunto significativo de ermidas, praticamente todas elas com revestimentos pictóricos ou programas de esgrafito. Através do levantamento realizado em 1998 por Alonso Corrales Gaitán percebemos que o número de ermidas em torno da região de Cáceres era bastante elevado (cerca de quarenta e quatro edifícios), muito embora, à data do seu estudo, dezasete já tivessem desaparecido[211]. Nas restantes o autor identificou ainda conjuntos murais, sublinhando que, na sua maioria, se encontravam em muito mau estado independentemente do seu interesse artístico e da sua antiguidade. Dos que registou e que ainda preservam pinturas datáveis dos séculos XV e XVI, contam-se as errmidas de Santa Ana, e a do Salvador, também conhecida como de San Jorge, situada a 12km de Cáceres e de muito difícil acesso. Este último edifício tem vindo a despertar o interesse dos investigadores quer pela sua arquitectura tão invulgar (Fig. 36), aproveitando o terreno e a proximidade com a água, quer pela qualidade dos seus frescos, localizados numa espécie de coro, e que são dedicados à Vida de Cristo e a outros santos, estando datados e assinados: "*Juan de Ribera pinto mdlxv* (1565)"[212] (Figs. 37 e 38). Sobre este pintor fresquista cacerense, existem outras referências à sua actividade regional[213], embora se conheçam testemunhos maneiristas do fim do século XVI com maior erudição pictórica, como no Palácio Monctezuma e na Torre de Oro, em Cáceres.

Do que fica exposto, concluímos que a Estremadura espanhola preserva ainda hoje casos muito interessantes no que diz respeito à utilização da pintura mural e de outros revestimentos arquitectónicos, com paralelos estilísticos com outros exemplos do lado português, pese embora o facto de, na sua larga maioria, o seu estado de conservação actual ser bastante deficitário. A nossa atenção focou, sobretudo, os conjuntos pictóricos de temática religiosa, principal objecto de estudo

[211] Cf. CORRALES GAITÁN, Alonso J. R., *Ermitas Cacerenses*, 1998.
[212] Idem, *op. cit.*, 1998, p. 90.
[213] Cf. ORDAX, Salvador Andrés, «Los frescos de las salas romana y mejicana del Palacio Moctezuma de Caceres», *Norba-Arte*, vol. V, 1984, pp. 97-115.

da nossa dissertação, ainda que exista todo um património mais abrangente de revestimentos (nomeadamente em antigos palacetes) que merece ser estudado e, sobretudo, preservado. Uma última referência para um caso que consideramos bastante curioso existente em Táliga (Olivença). Trata-se de uma pequena construção de planta rectangular cuja função original não é clara, situada na cerca de uma antiga quinta[214] (Fig. 39). Os quatro alçados estão decorados por grandes jarrões com flores, num programa datável, talvez, de inícios do século XVIII (Fig. 40). A iconografia da composição associada à própria implantação do edifício e da sua proximidade com a ribeira que corre ali perto, sugere que, inicialmente, fosse utilizado como "casa de fresco", um espaço aprazível em meio rural para aproveitamento da frescura da água ali tão próxima. Hoje em dia, desaparecido o edifício principal que teria funções habitacionais, bem como a memória dos seus proprietários, já pouco mais resta da propriedade original para além do frontão do pórtico da entrada. No entanto, somos de opinião que esta modesta construção merece a maior atenção, enquanto testemunho dos equipamentos "de recreio" que fariam parte das antigas propriedades rurais nesta região.

[214] Aqui dirigimos uma palavra de agradecimento ao Sr. Joaquín Fuentes Becerra por nos ter permitido o acesso à sua propriedade.

2.4. Os primeiros testemunhos: Castelo de Amieira do Tejo e Igreja de Santa Maria de Marvão

A presença de composições murais no Norte Alentejo é milenar. Em rigor, se tivermos de definir uma cronologia da pintura mural da região seremos obrigados, necessariamente, a recuar até ao período do Neolítico, fazendo uma referência aos abrigos rupestres da Lapa de Gaivões, ou Vale do Junco, em Arronches, com pinturas ao ar livre e representações de teor abstraizante, datáveis de, aproximadamente, 8.000 a.C[215]. Do mesmo modo temos, também notícia de vestígios de frescos do período imperial romano utilizados como enchimento de portas na antiga cidade de *Ammaia* (Marvão), importante centro urbano da Lusitânia habitado, pelo menos, até ao século VIII da nossa era[216]. Não cabe no âmbito do nosso estudo analisar este património, gerado no âmbito de enquadramentos histórico-mentais completamente distintos do nosso, mas apenas referir que a presença da pintura mural nesta região é uma constante.

A testemunhar o que acabamos de dizer, temos Já no período medieval, temos de referir o exemplo do Castelo de Amieira do Tejo, no concelho de Nisa, onde se encontraram vestígios de pinturas murais em zonas de exclusiva função defensiva ou militar, ou seja, as designadas torres do *Sanguinho* (a sudoeste) e do *Pandeirinho* (a noroeste) (Fig. 41). Tudo leva a crer que também a torre de menagem, a mais importante das quatro e a única a ser habitada em permanência, possuísse decorações semelhantes. Contudo, tendo sido objecto de alterações profundas realizadas pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais entre as décadas de 40 e 80 do século XX, todo o vestígio de revestimentos parietais se perdeu. O nível dos pavimentos foi, também, alterado, apesar da torre se manter com três pisos. Teremos que recordar o testemunho do pároco de Amieira o qual, em 1759, salientou que o castelo estava arruinado e as suas torres sem coberturas, nem soalhos. Isto significa que, durante séculos, as pinturas e os restantes revestimentos murários do castelo de Amieira (grafitos e fingimentos de

[215] Os abrigos rupestres da Lapa de Gaivões estão classificados como Monumento Nacional desde 1970 e fazem parte de um conjunto mais alargado de sítios arqueológicos semelhantes, como o da Igreja dos Mouros, Lapa dos Louções e Abrigo Pinho Monteiro, todos eles pertencentes ao concelho de Arronches.

[216] Agradeço a informação transmitida pelo Dr. Joaquim Carvalho, técnico responsável pelo sítio arqueológico da cidade romana de Ammaia.

silharia aparelhada) permaneceram expostos à chuva e ao vento, com natural prejuízo para a sua conservação.

A torre que ainda apresenta maior extensão de manchas de pintura é a do *Sanguinho*, nomeadamente nos alçados voltados a Oeste, a Sul e, sobretudo, a Este, sendo perceptíveis algumas figuras inseridas em barras de traçado helicoidal vermelho e azul. Dado o estado de degradação em que se encontravam estes vestígios, parecia apenas poder distinguir-se o vulto de um cavalo, o que levou à hipótese de que, na verdade, se encontrasse aqui representada alguma cena de batalha. Contudo, após a intervenção de conservação realizada sobre estes vestígios em 2005, foi possível apercebermo-nos da presença de um *Calvário*, representação inusitada neste espaço de cariz militar, utilizado somente pela soldadesca[217] (Fig. 42).

Os trabalhos de conservação permitiram ver com mais clareza aquilo que era um soldado a cavalo (em segundo plano), estando, em primeiro plano a figura de Longinos, perfurando com uma lança o peito de Cristo (Fig. 42a). Do lado esquerdo é também possível registar a presença de outro soldado com um objecto comprido, supostamente a vara com a esponja embebida em vinagre que ofereceu a Cristo. A raridade deste tema em contexto nacional e a sua presença neste local coloca várias questões, de difícil esclarecimento. Em primeiro lugar, qual o destinatário deste programa iconográfico. Luís Afonso sugeriu que este espaço fosse, originariamente, um local para acesso restrito do alcaide (talvez um oratório), tal como sucede na torre de menagem do castelo de Zafra ou (mais próximo à Ameira) no castelo de Villalba de los Barros[218], na Província de Badajoz. Devemos recordar, no entanto, que no caso de Zafra, as pinturas encontram-se na torre de menagem e não numa torre secundária, como sucede na Amieira. Não se exclui a possibilidade que outrora também a torre de menagem deste castelo apresentasse o mesmo tipo de soluções decorativas, uma vez que seria a única das quatro a ser habitada em permanência pelo alcaide. Talvez o público ao qual se destinava o programa iconográfico da Torre do Sanguinho fosse a própria a guarnição militar que, desta forma, teria junto a si uma representação com especial significado simbólico.

Outra questão cuja resolução tãopouco será pacífica, é a da datação das pinturas. Um pormenor importante revelado pelos trabalhos de conservação foi a

[217] LOPES, Ana Sofia, *op. cit.*, 2007, p. 157.
[218] AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *op. cit.*, ANEXO A, 2006, p. 53.

presença de uma inscrição (parcial) composta por letras unciais (Fig. 43), no topo do alçado Este, sobre as pinturas atrás referidas[219]. Embora a sua leitura completa não seja possível, o tipo de letra, bem como a presença de pontuação separando as palavras, remete-nos para a caligrafia do tempo do reinado de D. Fernando I (1367-1383) ou de D. João I (1385-1433), o que tornaria estas pinturas como das mais antigas conhecidas em território nacional. Por outro lado, analisando o conjunto a partir do modo como a narrativa se desenvolve, ou ainda através de algumas características das figuras representadas, como as armaduras, poderemos assumir estar perante um conjunto de datação um pouco mais recente, talvez de finais do século XIV ou inícios do XV, tal como já propôs Luís Afonso após ter estudado este conjunto[220].

Todos os restantes vestígios de policromia se encontram espalhados pelos alçados da mesma torre, inseridos entre barras de desenho diagonal (Fig. 44). Predominam o vermelho, o branco, o ocre e o azul, sendo de admitir que em algumas zonas mais escurecidas (como é o caso de um rosto pintado acima do cavalo) tenha ocorrido a alteração dos pigmentos utilizados em contacto com a cal, o que apontaria para uma técnica "a fresco". A própria paleta cromática aqui presente aponta para uma utilização corrente em finais do período medieval, o que vem reforçando a datação apresentada. Tudo indica uma sequência de cenas enquadradas pelas barras, marcando uma narratividade entretanto tornada praticamente imperceptível. Seria importante investigar o resto das torres até ao nível do solo, uma vez que o actual pavimento corre ao nível do adarve, ficando o resto das torres sem acesso.

Na torre do *Pandeirinho* (a noroeste) encontram-se representações pictóricas, desta feita de um objecto ao qual se convencionou identificar como sendo um adufe ou "pandeiro". Estas foram, durante muito tempo, as únicas representações murais identificadas neste monumento. Trata-se de duas pinturas – uma é o "negativo" da outra – com fitas que se entrelaçam num complexo motivo geométrico quase ao nível do chão, talvez ainda do século XV[221] (Fig. 45).

[219] LOPES, Ana Sofia, *op. cit*, 2007, p. 157.
[220] AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *op. cit.*, 2006, p. 52.
[221] Idem, *op. cit.*, 2006, p. 56.

Relativamente ao termo “grafito”, Mário Jorge Barroca aponta a filiação no italiano *graffito* para designar algo que é inscrito por incisão superficial, abarcando uma diversidade de situações e temas, quer seja gravado, pintado ou desenhado sobre paredes, pedra ou argamassa[222]. Considerando este último caso, o reboco deveria estar ainda fresco para que fosse possível executar a inscrição[223]. Saul António Gomes e Jorge Estrela chamaram a atenção para os desenhos de tom avermelhado encontrados no exterior da igreja e nas Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha (um Cristo crucificado, um castelo, uma nau, numerosas figuras, desenhos de arquitecturas, etc.), evidenciando a dificuldade de caracterizar estas representações, marginais a qualquer contexto artístico[224].

No Castelo de Amieira os grafitos encontrados são todos inscritos, num desenho fino, produzido por um instrumento afiado sobre o reboco que, neste caso (dada a pouca profundidade do traço), já estaria seco. Na Torre de S. João Baptista podemos ver um grande número de desenhos sobrepostos gravados no reboco, como pássaros, estrelas, barcos, animais e uma figura a cavalo com uma lança. A sua datação coloca diversos problemas decorrentes do facto de se determinar a antiguidade dos rebocos que subsistem nestas torres: serão ainda da fundação do Castelo, há cerca de seiscentos anos, ou fruto de alguma intervenção ulterior? O reboco que serve de suporte à maior parte destes desenhos apresenta uma textura muito fina e uniforme, estendendo-se a vários locais do interior da torre, ainda que não a revestindo totalmente. Alguns desenhos são bastante curiosos, como é o caso dos barcos de perfil medievo, com o seu casco baixo, uma única vela, de forma quadrangular, e seis remos terminando em pá, em forma de folha, talvez uma embarcação fluvial.

Ao contrário das pinturas da Torre do Sanguinho, estas inscrições não seriam vistas com facilidade, suscitando a questão de qual a sua finalidade naquele local. O contraste com os “esgrafitos” da capela que se assumem, por si só, enquanto

[222] BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Tese de Doutoramento, vol. I, 1999, p. 25.
[223] COSTA, José Manuel Aguiar Portela da, *op. cit.*, 1999, p. 338.
[224] GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas*, Estudos de História e Arte, 1997, p. 158; e ESTRELA, Jorge, “Os Grafitos Medievais do Mosteiro da Batalha”, exposição na Casa-Museu João Soares, em Cortes (Leiria), em 2010-2011.

grande programa artístico, sugere que tais marcas deixadas nos seus rebocos internos seriam manifestações espontâneas de criatividade individual[225].

O exemplo até hoje mais expressivo de inscrições detectadas em rebocos medievais de castelos é a torre de menagem do castelo de Olivença (Fig. 46). O grande número de inscrições e outros revestimentos que o imóvel conserva mereceu já a atenção de vários autores. A variedade de temas presentes em Olivença oscila entre os elementos geométricos (linhas, estrelas, etc), fantásticos (como a *princesa-coruja*, reminiscência das sereias da Antiguidade Clássica[226]; animais com cabeça humana); figurativos (guerreiros, um bobo, etc.); heráldicos (brasão) e do quotidiano (barcos) (Figs. 47 e 47a). Existe também um grande número de fingimentos de silharia desenhados no reboco, sobretudo ao nível dos vãos das janelas e frestas, e numa das salas da torre. Os desenhos da torre de menagem de Olivença encontram-se acompanhados por uma legenda gravada no reboco que envolve uma das seteiras por um dos seus "autores" (talvez um mestre de obras) que datou a obra, circunstância raríssima que permite estabelecer, também, paralelos de datação com o caso de Amieira. A inscrição estender-se-ía a todo o vão da seteira, no entanto, perdas de reboco ditaram a sua destruição parcial (Fig. 48). O que ainda resta está inserido em duas linhas paralelas. De acordo com a proposta por Alfredo Pinheiro Marques, podemos ler que aos "[…] *VIIII dias* anda[dos] *deste mes de julho Era de myl e trazentos e ssatenta*" […]"[227]. Julgamos que se deverá ler antes "*vinte dias*" embora a data apresente algumas dificuldades de leitura, motivadas por falhas no reboco. É provável que não ande muito longe da datação real, o que permie datar estes rebocos de 1332 da era de Cristo. Logo na primeira linha pode ler-se "*Eu gomes alvares filho de joham afonso*", atestando a autoria destes revestimentos.

Tanto na torre de Menagem do castelo de Olivença como no de Amieira, os desenhos mais simples, ligados a situações do quotidiano ou do imaginário (caso dos seres fantásticos), que não se encontram assinados nem datados, poderão corresponder a simples passatempos das respectivas guarnições militares. Por outro lado, também se encontraram imitações do aparelho de pedra, em relevo, em

[225] Cf. TORRES JÚNIOR, "Grafito" in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. IX, s.d., p. 890.
[226] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números, 1997, p. 594.
[227] MARQUES, Alfredo Pinheiro, *Inscrições Medievais no Castelo de Olivença*, 2000, p. 19.

diversos pontos das torres e nos alçados exteriores que estão presentes no castelo de Amieira[228].

Este tipo de animação de revestimentos foi já tratado por José Aguiar e Paula Cristina Mira, quando estudaram o caso do castelo de Moura, sugerindo a autora a utilização de um molde de madeira para a composição dos círculos, enquanto as pedras ficariam cobertas[229]. Mais recentemente, também Joaquim Inácio Caetano se dedicou ao estudo destes revestimentos, dos seus valores plásticos e das suas diversas funcionalidades, destacando as suas qualidades decorativas, muito valorizadas, sobretudo, a partir do século XV[230].

Outro exemplo de maior antiguidade em concelhos do Norte Alentejo é o arcossólio pintado da igreja de Santa Maria de Marvão(Fig. 49), na transição da pintura tardo-gótica para a do início do Renascimento.

A pintura é composta pela representação a corpo inteiro de três santos, à mesma escala – *Santa Maria Madalena, S. Bartolomeu e Santa Margarida* – contra um fundo imitando tecido de brocado onde os elementos decorativos foram executados através da técnica da estampilha (Fig. 50). Do conjunto destaca-se a valorização prestada ao simbolismo icónico de cada uma das figuras, o que as torna imediatamente identificáveis: Santa Maria Madalena com o frasco de unguento; S. Bartolomeu com a faca e, ao mesmo tempo, aprisionando com uma corrente o demónio (que olha o observador com um esgar com alguma comicidade) (Figs. 51 e 51a); Santa Margarida saindo das entranhas do dragão que conseguiu rasgar com o auxílio de uma cruz. Como único apontamento perspéctico registam-se os mosaicos do chão, muito embora seja uma tentativa vã de recriar a ilusão de profundidade. De resto, a pintura apresenta ainda características bastante arcaizantes quer na sua composição, quer na forma como as figuras e os panejamentos estão construídos, o que remete a sua execução para um período entre finais do século XV e, aproximadamente, as primeiras décadas do século seguinte[231].

---

[228] Apesar dos estudos entretanto realizados (e publicados) a propósito dos revestimentos murais do Castelo de Amieira do Tejo, estes vestígios de silharia fingida foram destruídos durante as campanhas de obras mais recentes a que o edifício foi sujeito (2008) por parte da Direcção Regional do Património (Delegação de Évora).

[229] MIRA, Paula Cristina Rodrigues Conceição C. Costa, *Contributo para a Conservação do Património Urbano de Moura*, *Contributo para a Conservação do Património Urbano de Moura*, Tese de Mestrado, Universidade de Évora, 1999, pp. 155-157.

[230] CAETANO, Joaquim Inácio, *op. cit.*, 2010, p. 65.

[231] AFONSO, Luís Urbano, *op. cit.*, 2006, pp. 454-457.

Hoje em dia não existem outros exemplares na região do Norte Alentejo de pinturas que revistam arcossólios, pelo que a preservação deste conjunto se reveste de grande significado em contexto local. Os arcossólios da capela de Gaspar Fragoso, na igreja de S. Francisco de Portalegre poderiam, eventualmente, ter apresentado outrora decorações semelhantes, no entanto nada restou que nos permita corroborar esta tese.

3. Os artistas do Norte Alentejo e a sua actividade

3. Os artistas do Norte Alentejo e a sua actividade

Os artistas que trabalharam na região do Norte Alentejo e, mais especificamente, em torno ao que pertence, na actualidade, ao Distrito de Portalegre são ainda, na sua maioria, desconhecidos, estando a sua actividade comprovada apenas por referências documentais dispersas. É a partir da avaliação e interligação da documentação, organizada e analisada numa perspectiva global, que se começam agora a delinear biografias, parcerias, especializações e raios de acção que, por vezes, chegaram a tomar dimensões consideráveis. Esta análise permite perceber duas realidades distintas mas complementares: por um lado a existência de artistas regionais e a sua mobilidade relativa, dentro do contexto de onde eram originários; por outro a presença de artistas de grandes centros artísticos como Lisboa, ou até mesmo do país vizinho. Inseridos no primeiro, os núcleos urbanos como Portalegre, Elvas, Campo Maior ou, até mesmo, Olivença, começam lentamente a ganhar estatuto como centros de produção artística, de maior ou menor modéstia, sem desmerecimento da individualidade de cada um. O estudo das fontes documentais existentes e a crescente importância dada às monografias locais contribui para o aprofundar do conhecimento destes núcleos urbanos, tão esquecidos quando comparados com outros, como Évora ou Vila Viçosa, onde o estado da questão se encontra mais desenvolvido.

Os registos de deslocações de artistas no Norte Alentejo são a prova de uma realidade bastante dinâmica, facto que vem salientar, uma vez mais, a existência de redes de clientelismo activas e atentas ao que de melhor se produzia no reino, procurando transpor outros modelos, porventura mais “modernos”, para contextos periféricos com recurso a uma mão-de-obra especializada cuja qualidade era, nitidamente, reconhecida. Este fenómeno torna-se ainda mais relevante numa região de cariz marcadamente fronteiriço, quer com concelhos vizinhos (hoje pertencentes aos Distritos de Évora ou de Castelo Branco), quer com centros artísticos da Estremadura espanhola (como Cáceres ou Badajoz). A situação inversa, ou seja, a passagem de artistas espanhóis para o lado português também foi uma realidade sobejamente conhecida, como o comprovam, aliás, exemplos em várias áreas de actuação. Veja-se o caso de muitos imaginários que passaram a fronteira durante o século XVI e se instalaram em Elvas, ou Portalegre, ou ainda de

mestres fundidores de sinos, como Pedro de Lamaça, João Ximenes e Luis de Cicuxano que, em 1613, trabalharam para o bispo Sebastião Matos de Noronha na catedral elvense[232].

Na pintura, o caso mais emblemático foi, como referimos, o do pintor estremenho Luís de Morales, ou ainda de Francisco Flores, durante o governo de D. Frei Amador Arrais[233]. Muito embora o Norte Alentejo não tenha sido estranho à passagem, ou à permanência de artistas de renome, por períodos variáveis, existe uma outra dimensão, porventura mais difícil de caracterizar, e que consiste na existência de artistas locais, cuja formação e habilitações eram muito diversificadas podendo, assim, dar resposta consoante as requisições do mercado. Aqui entramos no domínio da pequena encomenda, geralmente fruto da iniciativa de uma confraria ou irmandade para a restruturação de determinada capela e que, na maioria dos casos, não chegou até nós.

Muito embora o objectivo que orientou a nossa pesquisa tenha sido, em primeiro lugar, a identificação dos pintores desta região, caracterizando a sua actividade e traçando o seu raio de acção, não podemos deixar de apontar os nomes de outros artistas que aqui trabalharam, em distintas áreas, e que deram origem, por vezes, a interessantes parcerias. Deste modo será possível traçar um contexto histórico e artístico regional que se pretende, necessariamente, o mais abrangente possível.

A partir da pesquisa documental e bibliográfica conseguimos apurar um total de cerca de trezentos e vinte e seis artistas que, comprovadamente, exerceram a sua actividade em torno do Distrito (Tabela 1). A categoria que maior número de artistas reúne é, sem dúvida, a dos alvanéis, pedreiros ou mestres-de-obras (cento e oitenta e cinco), embora também tenha sido levantado um número considerável de nomes de entalhadores (trinta e dois) e de ourives e carpinteiros (vinte e quatro, em ambas categorias), ou ainda de pintores ou pintores-douradores (trinta e cinco). Contamos apenas com onze nomes de músicos, nove de ferreiros, sete de arquitectos, quatro de fundidores de sinos e de escultores, três azulejadores e ainda um "*tapeseiro*" e um "*joalheiro*" (Fig. 52).

[232] A.H.M.E., *Livros de receitas e despesas do Cabido da Sé de Elvas,* Maço 917, 16 de Julho de 1613, s/ fl.
[233] MARTINS, Cónego Anacleto Pires da Silva, *O Cabido da Sé de Portalegre*, Achegas para a sua história, 1997, p. 157.

A História da Arte da região do Norte Alentejo carece ainda da história dos artistas locais, pelo que as biografias que se seguem pretendem vir a ser um contributo significativo no sentido de solidificar monografias já existentes ou lançar pintas para a construção de outras.

3.1. Arquitectos, pedreiros, canteiros, mestres-de-obras e alvanéis

A categoria dos pedreiros e alvanéis é, seguramente, aquela que corresponde um maior número de nomes nas fontes documentais. Muitos destes nomes não se encontram, até ao momento, associados a obras específicas, no entanto consideramos ser importante proceder ao levantamento de todos estes registos (presentes nas tabelas em Anexo), esperando poder, mais tarde, concretizar a devida correspondência entre artistas e, porventura, relacionar essas obras com núcleos de pintura mural.

A distinção entre as categorias dos "*pedreiros*", "*canteiros*", "*mestres-de-obras*" e, sobretudo, dos "*alvanéis*", nem sempre é clara na documentação consultada, sendo frequente vermos o mesmo artista designado de diversas formas. Mais do que uma questão etimológica, as variantes classificativas deverão estar directamente relacionadas com a versatilidade dos mesmos artistas, capazes de desempenhar distintas tarefas na mesma obra. De qualquer forma, estas categorias presupunham um trabalho prático, adquirido através da experiência em estaleiro de obra, dando continuidade a métodos laborais não muito divergentes daqueles que vigoravam no período medieval[234].

Já no que diz respeito à categoria dos "*arquitectos*" o mesmo problema de terminologia não se coloca. A partir do século XVI, o arquitecto distingue-se das demais categorias por ser alguém que possuía conhecimentos teóricos, sobretudo matemáticos, conquistando, progressivamente, o estatuto de profissional liberal[235]. O arquitecto é sempre alguém que desempenha funções quase exclusivas ao serviço de um patrono da alta hierarquia (o rei, ou o duque de Bragança), sendo a sua participação em determinada obra mais conceptual do que necessariamente material. Um "*arquitecto*" é, antes de mais, aquele que idealiza determinada obra a realizar, o que "*dá a traça*" que depois outros executarão, seguindo à risca os

[234] MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, 1989, p. 494.
[235] Idem, *op. cit.*, 1989, p. 495.

planos pré-definidos e aprovados pelo encomendante. Para o caso peninsular Fernando Marías citou já o arquitecto Diego de Sagredo (c.1490-c.1528) na sua definição daquilo que seria a formação do arquitecto: "[…] *liberales se llaman los que trabajan solamente com el espíritu y con el ingenio* […]"[236]. Em alguns casos, no século XVI, a função do arquitecto vai um pouco mais longe ao ponto de dar a sua aprovação a projectos de pintura[237]. Veja-se, apenas como exemplo, o caso do portalegrense Pero Vaz Pereira, "*architecto do senhor Duque de bragança*" D. Teodósio II (1604) o qual, para além de ter dado a traça da igreja de Santa Maria de Machede, em Évora, foi também o responsável pelo "rascunho" do programa pictórico a realizar no seu interior, um discurso moralizante composto por Sibilas e Profetas[238]. Este caso demonstra existir por parte do arquitecto uma conceptualização global do edificado nas suas vertentes arquitectónica e pictórica, como um todo.

Para além disso, Vaz Pereira dedicou-se a outras obras, tanto nas casas do próprio duque (em 1614)[239] ou nas de D. Mendo Álvares de Matos, em Castelo de Vide, que o pedreiro Pedro Dias levaria a cabo entre 1620 e 1623, como já tivémos oportunidade de referir em capítulo anterior. Pero Vaz Pereira foi, aliás, um dos artistas de maior destaque para a arquitectura maneirista da região, entre os finais do século XVI e primeiras décadas do XVII. O arquitecto nasceu em Portalegre cerca de 1570 e já em 1595 se encontrava a trabalhar no Mosteiro da Cartuxa, colaborando com o arquitecto régio Nicolau de Frias[240]. O artista fez, logo em seguida, uma passagem por Roma, testemunhada em tom laudatório por Diogo Pereira Sotto Maior no seu *Tratado da Cidade de Portalegre*, com consequências na sua formação profissional que passaram, também, pelos trabalhos de escultura[241]. Quando regressa, ainda no início de 1594, assume de imediato o cargo de escultor do Arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança. Por este motivo Luís Keil considerou serem suas algumas obras na cidade de Portalegre, como as esculturas que se encontravam no convento de S. Francisco, inclusivamente o

[236] Idem, *op. cit.*, 1989, p. 496.
[237] BORGES, Artur Goulart de Melo e SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 2004, p. 215. Os autores citam, a propósito deste artista, a obra de Manuel Inácio Pestana "Pero Vaz Pereira, arquitecto seiscentista de Portalegre. Tentativa cronológica e questões a propósito" in *A Cidade*, Revista Cultural de Portalegre, n.º 8 (Nova Série), 1993.
[238] Idem, *op. cit.*, 2004, pp. 220 e 226.
[239] Cf. GONÇALVES, Carla Alexandra, *op. cit.*,1995, p. 31.
[240] BORGES, Artur Goulart de Melo e SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 2004, p. 217.
[241] SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, *op. cit.*, (1616) 1984, p. 63.

túmulo do cavaleiro Gaspar Fragoso, atribuição que deve ser revista por carecer de fundamento[242]. Em 1599 Pero Vaz Pereira colabora na construção da capela-mor e sacristia da Sé de Elvas entrando ao serviço de D. Teodósio II logo em 1602, com o título de cavaleiro do duque e seu arquitecto e escultor assalariado, auferindo 60.000 reis ao ano[243]. A partir de então trabalha quase em exclusivo para o seu patrono, acompanhando-o quando este vai a Lisboa participar na *Joyeuse Entrée* de D. Filipe II de Portugal. A sua actividade foi bastante longa, vindo a ser nomeado arquitecto do convento de Cristo, em 1641, cargo que ocupou durante pouco tempo, uma vez que viria a falecer em 1643[244].

Para além daqueles que se deslocaram para concelhos mais próximos a pedido de uma irmandade ou de um particular, temos ainda documentos que nos dão conta da passagem de artistas por Espanha. Entre aqueles que trabalharam em regiões fronteiriças encontrava-se o pedreiro Gaspar Rodrigues, residente na vila de Borba, que em 1637 se deslocou a Badajoz para realizar algumas obras (não especificadas) no convento de Santo Agostinho[245]. Em 1726 foi a vez dos pedreiros Salvador Ferreira e Caetano Martins que, em conjunto, se dirigiram à mesma cidade no sentido de construírem uma capela dedicada a Nossa Senhora de Guadalupe no convento hieronimita de Badajoz, assinando contrato com D. Diogo de Badajoz para "[…] *lhe averem de fazer de pedraria hua cappella fora o arco para nossa senhora de Agoa delupe* [*sic*] *sita no Reino de Castella no seu Convento de Padres Hieronimos no lugar de Agoa delupe*. […]"[246].

Entre as obras referidas na documentação e que chegaram até aos nossos dias encontra-se a igreja de Santa Maria do Castelo, em Olivença. Vallecillo Teodoro refere que se ficou a dever a Filipe II a tarefa de reedificar, já no último quartel do século XVI, a velha igreja medieval que D. Dinis tinha doado à Ordem de Avis, em 1309[247]. A capela-mor estaria concluída em 1579, de acordo com uma data presente nesse local, enquanto que, na fachada, foi encontrada a data 1584, bem como o nome de Andrés de Arenas, o que lhe permitiu avançar com uma

[242] KEIL, Luís, *op., cit.*, 1943, p. XXXII.
[243] BORGES, Artur Goulart de Melo e SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 2004, p.218.
[244] Idem, *op. cit.*, 2004, p. 219.
[245] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, CNELV06/001/Cx 107, Liv. 26, 2 de Junho de 1637, fls. 137v.-139.
[246] A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv. 247, 30 de Janeiro de 1726, fls. 8v.-9.
[247] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1991, p. 62.

proposta de autoria para a mesma obra[248]. A igreja seria sagrada apenas a 2 de Maio de 1627, tendo as obras prosseguido daí em diante. A 5 de Setembro de 1635, o bispo de Elvas, D. Sebastião de Matos de Noronha estabeleceu contrato com os pedreiros André Fernandes Carneiro e Francisco Pires, residentes em Estremoz, para terminarem e aperfeiçoarem a torre sineira da fachada igreja, obra imponente e robusta, construída em três registos de cantaria aparelhada[249] (Fig. 53).

A partir de finais do século XVI e estendendo-se pelas primeiras décadas do XVII encontramos aquela que, provavelmente, terá sido a mais importante obra de engenharia desse período para a cidade de Elvas. Referimo-nos ao Aqueduto da Amoreira, inúmeras vezes referido na documentação da época, bem como muitos daqueles que estiveram envolvidos quer na sua construção, quer em trabalhos diversos nas suas ramificações, tanques e fontes anexas (Fig. 54). Em 1603 Miguel Martins, "*mestre da obra d'agua 'amoreira*", surge envolvido na compra de umas casas na Rua de Alcamim, em Elvas[250]. Entre Maio e Junho de 1626 foram compradas diversas casas pertencentes à Câmara, na Rua de S. Lourenço, para "*nellas se fazer hua fomte donde ade caber a aguoa d'Amoreira*"[251]. Dois anos mais tarde, em 1628, encontramos referências à edificação de várias fontes ligadas ao aqueduto e que se encontravam espalhadas pela cidade, como parte do sistema de abastecimento de água. A 23 de Março, Gregório Coelho, alvanel, arrematou "*a obra do chafaris que se ade fazer a porta dos manteis*" e, a 17 de Julho do mesmo ano, Fernão Gomes, pedreiro, deu uma fiança para a fonte da Alameda, no rossio da cidade[252].

Todos estes nomes merecem ser recuperados do anonimato em que se encontram, de modo a conhecermos os artistas que aqui trabalharam, associando-os às respectivas obras de que se ocuparam, algumas delas de profundo significado para as áreas mais próximas. Ao compararmos as centenas de nomes

[248] Idem, *op. cit.*, 1991, p. 63.
[249] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* CVELV06/001/Cx. 107, Liv. 24 , 5 de Setembro de 1635, fls. 114v.-116. (Inédito).
[250] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* CVELV04/001/Cx. 14, Liv. 12, 12 de Fevereiro de 1603, fls. 162-163v.
[251] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* CNELV04/001/Cx. 24, Liv. 54, 29 de Maio de 1626, fls. 65v.-68; 17 de Junho de 1626, fls. 85v.-87.
[252] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* CNELV04/001/Cx. 25, Liv. 57, 23 de Março de 1628, fls. 55v.-59; 17 de Julho de 1628, fls. 162v.-166.

de pedreiros ou de alvanéis constantes nas escrituras notariais, ao longo de todo o século XVII e na primeira metade do século XVIII, é possível, também, verificar que muitos deles circularam por localidades mais ou menos longínquas, o que permite caracterizar o seu percurso e, também, avaliar relações laborais de duração variável entre artistas.

Alguns deles merecem, no entanto, que se lhes dê um lugar de destaque por vários motivos:

1.º) Em primeiro lugar pelo facto da sua vida ter estado associada a uma imensa fortuna artística, o que lhes permitiu deixar influências de estilo não só nas localidades onde trabalharam, como em outras (próximas ou não), por contaminação.

2.º) Por outro lado, o elevado número de obras que lhes eram atribuídas contribuiu para a elevação de alguns destes artistas à qualidade de “mestres”, o que levou a que outros se lhe associassem, enquanto colaboradores, dando mais tarde continuidade à sua marca autoral.

3.º) Há ainda que destacar alguns nomes que, pelo simples facto de se terem deslocado de pontos tão distantes do país para se virem instalar na região norte alentejana, são motivo de especial interesse. Estes acabariam por gerar verdadeiros núcleos familiares e laborais que marcariam de forma característica a arquitectura local contribuindo para que, por vezes, o Norte Alentejo seja considerado uma região tão atípica.

Assim, e de acordo com as premissas atrás enunciadas focaremos três situações muito concretas: a do pedreiro que, trabalhando essencialmente para a clientela eclesiástica, tem um percurso profissional muito regular embora num contexto regional específico; a dos pedreiros que trabalham para as mais altas hierarquias da Igreja, clientela mais específica e de gostos mais eruditos, que se traduzirão, depois, em campanhas que influenciaram outras regiões; e, por último, a dos pedreiros/mestres canteiros que, deslocando-se do Norte do país para participarem em grandes estaleiros de obras, como foi o de Mafra, acabariam por permanecer nesta região.

3.1.1. Tomé da Silva (act. 1708- ┼ 1760)

Um dos nomes que mais surge na documentação elvense é o do pedreiro Tomé da Silva cuja fortuna histórico-artística seria tão longa quanto rica, merecendo já uma atenção especial por parte de diversos autores, à semelhança de outros artistas do mesmo lavor, como José Francisco de Abreu ou Gregório das Neves Leitão.

A 13 de Junho de 1708 assina contrato com as religiosas domínicas do convento de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, para a obra do seu dormitório, empreitada na qual se associa ao carpinteiro Lázaro Rodrigues[253]. Tomé da Silva ficou obrigado a fazer a arcaria do dormitório que confrontava com a igreja conventual, sendo ainda obrigado a cobrir o mesmo corpo do dormitório, tarefa para a qual contava com o auxílio de Lázaro Rodrigues. Mais tarde, Tomé da Silva associou-se a João Fernandes, outro mestre de alvenaria, morador na vila de Olivença, para a assinatura de um novo contrato, desta vez com os religiosos do convento de S. Paulo de Elvas, para a construção da igreja do seu convento[254]. A escritura, firmada a 28 de Julho de 1711, previa que os dois mestres deveriam "[…] *por as paredes asim do corpo da ditta Igreja como da Capella Mor nos arancos da abobada na proporsão nesesaria* […] *fazendo as simalhas colarettos frizos na forma que vai seguida a obra da outra parte* […]"[255]. Os alvanéis estavam autorizados a retirar a pedra necessária à obra da cerca do dito convento, recebendo no final a quantia de 266.450 reis. A "companhia" de Tomé da Silva com João Fernandes voltou a estar em actividade nas obras do colégio de Santiago, da mesma cidade, em 1718[256].

O seu nome aparece, também, envolvido em algumas procurações, embora nem sempre sejam indicados os motivos que o levaram a fazê-lo, nem sequer a ocupação dos seus procuradores. A 16 de Maio de 1723 nomeia como seu

[253] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Lázaro Rodrigues e Tomé da Silva com as religiosas de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, para a obra do dormitório, CNELV04/001/Cx. 43, Liv. 167, 13 de Junho de 1708, fls. 118v.-119v.

[254] A propósito do antigo Convento de S. Paulo, em Elvas, veja-seo artigo de PINA, Fernando Correia, "O Convento de São Paulo de Elvas. Breve notícia histórica", in *Callipole, Revista de Cultura*, n.º 2, 1994. O autor apresenta vários dados sobre Tomé da Silva.

[255] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato assinado entre Frei Manuel da Natividade, procurador dos religiosos do Convento de S. Paulo de Elvas e os alvanéis Tomé da Silva e João Fernandes para a obra da igreja do seu convento, CNELV07/001/Cx. 184, Liv. 6, 28 de Julho de 1711, fls. 137-138.

[256] CABEÇAS, Mário Alexandre, *op. cit.*, 2011, p. 72.

procurador António Martins, morador em Olivença, para que, em seu nome, pudesse entregar determinados bens móveis (não especificados) a David Rodrigues[257]. Dois anos mais tarde, a 29 de Novembro de 1725, faz seu procurador Manuel Francisco, morador na cidade de Lisboa, muito provavelmente o mestre entalhador nomeado para o representar numa causa cível que tinha na Relação da Corte[258]. As ligações entre os dois artistas mantiveram-se durante esse mesmo ano. Em Dezembro, Tomé da Silva é apresentado como fiador de Manuel Francisco, cuja permanência na cidade de Elvas se prolongava, pelo menos, desde 1702. Em causa estava a execução do retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, na igreja de Santa Maria da Alcáçova, da mesma cidade, que Manuel Francisco tinha assumido em parceria com o entalhador calipolense José de Andrade[259]. A ligação entre Tomé da Silva e Manuel Francisco poderá sugerir a existência de uma proximidade entre dois dos mais laboriosos artistas da primeira metade do século XVIII em Elvas, quer no domínio da arquitectura, quer no da talha. Talvez tivessem mesmo chegado a colaborar nas mesmas obras, embora este aspecto não possa, presentemente, ser comprovado. Do mesmo modo não podemos, ao momento, provar que o entalhador Manuel Francisco (como é sempre referido na documentação) seja o mesmo Manuel Francisco da Fonseca nomeado, apenas um mês antes, procurador de Tomé da Silva na capital do reino, embora seja de sublinhar a coincidência nos nomes e, também, na residência de ambos.

Assina contrato a 25 de Março de 1721 com os religiosos do convento de S. Paulo, em Elvas, para a conclusão das obras na igreja do seu convento prevista até ao final desse ano. Tomé da Silva ficava obrigado a "[…] *goarnese toda a Igreja e estucala de cal branca incluzas todas as tribunas assim a prensipal como as particulares e assim porá as pedrarias pretas que forem nesesarias para as quatro colunas ou pilares, e a pedraria branca sera por conta dos Padres do dito convento e fara os altares ladrilhará o cruzeyro e o mais que restar dos estrados de ladrilho de rasoira, asentará presbiterios, escadas e pulpitos se se fizerem, como tambem as grades do passadisso; e fará os remates* [fl. 31] *que pedirem as tribunas, e*

[257] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Procuração passada por Tomé da Silva a António Martins, morador em Olivença, CNELV05/001/Cx. 71, Liv. 21, 16 de Maio de 1723, fls. 51-51v.
[258] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Procuração passada por Tomé da Silva a Manuel Francisco, morador em Lisboa, CNELV05/001/Cx. 72, Liv. 23, 29 de Novembro de 1725, fls. 62-62v.
[259] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato realizado entre os entalhadores José de Andrade e Manuel Francisco, com a irmandade de Nossa Senhora da Alcáçova, em Elvas, para o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, CNELV05/001/Cx. 72, Liv. 23, 11 de Dezembro de 1725, fls. 70-71.

goarneserá a Sancrestia e a ladrilhará com a via sacra de ladrilho de razoura e a cayará, a asentará o lavatorio e pias […] *e que na igreja se rebocarão tambem e goarneserão de estuque todas as capellas por dentro* […]"[260]. Entre as testemunhas presentes à assinatura do contrato estiveram Francisco Martins, também alvanel, e ainda Manuel Dias Lobo "*aprendiz do dito oficio*", ambos, muito provavelmente, colaboradores de Tomé da Silva, só assim se compreendendo tamanho volume de encomendas que lhe eram contratadas, e a dimensão de algumas delas.

No início de 1722 já estava novamente envolvido numa obra de grande envergadura, desta vez a abóbada da igreja do convento de S. Domingos de Elvas. O risco da obra tinha sido dado pelo religioso de Santo Agostinho e, também arquitecto Frei João da Piedade[261]. Os religiosos comprometeram-se a entregar-lhe todos os materiais necessários à execução do seu trabalho, ficando Tomé da Silva responsável pela gestão da mão-de-obra aqui empregue[262]. Por esta altura beneficiaria, seguramente, de algum desafogo financeiro, não só das obras que tinha vindo a realizar mas também de dinheiro que tinha emprestado a juros em mais do que uma ocasião, o que lhe permitiria, inclusivamente, chegar a instituir uma capela, juntamente com sua mulher, Maria Gomes, na igreja do convento de S. Paulo, por 600.000 reis, em troca de lhes serem rezadas missas[263].

A 15 de Junho de 1726, Tomé Luis associa-se a Manuel Luis da Silva Malpica para a obra do cruzeiro e outras modificações na igreja do convento de S. Domingos de Elvas[264]. Muito embora ambos sejam identificados como "*mestres alvanéis*", a verdade é que, mais adiante na mesma documentação, Malpica é classificado como "*arquitecto*", situação raríssima dentro do universo mais ou menos ambíguo de oficiais de alvaneis e pedreiros.

Ambos estavam obrigados a deitar abaixo a abóbada velha, construindo uma nova "*com cupula no meyo*", recebendo por esta obra a quantia de 4.000 cruzados.

---

[260] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Tomé da Silva, mestre alvanel, e os religiosos do Convento de S. Paulo, em Elvas, para a conclusão das obras na igreja, CNELV04/001/Cx. 47, Liv. 192, 25 de Março de 1721, fls. 30v.-31.

[261] CABEÇAS, Mário Alexandre, *op. cit.*, 2011, pp. 72-73.

[262] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Tomé da Silva, e os religiosos do Convento de S. Domingos de Elvas para a obra da abóbada da igreja do convento, CNELV04/001/Cx. 47, Liv. 193, 5 de Janeiro de 1722, fls. 57-58.

[263] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Instituição de uma capela por Tomé da Silva e sua mulher Maria Gomes, CNELV04/001/Cx. 47, Liv. 194, 23 de Outubro de 1722, fls. 44v.-46v.

[264] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Manuel Luis de Silva e Tomé da Silva, "mestres alvanéis", com os religiosos de S. Domingos de Elvas para a obra do cruzeiro da sua igreja, CNELV06/001/Cx. 120, Liv. 103, 15 de Junho de 1726, fls. 102v.-103v.

Para além disso deveriam rasgar duas janelas onde se encontravam os dois óculos do cruzeiro e proceder a alterações nos arcos das naves laterais (colocando-os em volta redonda), bem como nos altares de S. Vicente Ferrer e de Santa Catarina, que deveriam ficar com menores dimensões "[…] *e nas capelas de São Paulo e Santa Margarida poriam dois portados de pedraria de Estremos na forma que mostra a planta e de fronte ficaram outros dois portados de pedraria em conrespondençia e fortificaram todas as paredes do cruzeiro* […] *e estucarão as colunas da Igreja menos os envazamentos que so estes seram forrados de pedra de Estremoz* […] [e] *farião a capela do Senhor Jezus de volta redonda como a do Rosario* […]"[265] (Fig. 55).

Entre as testemunhas presentes e que assinaram a escritura notarial encontrava-se o alvanel António Rodrigues, porventura um dos envolvidos nesta empreitada que, no entanto, nunca chegaria a ter efeito "*por se dezavirem as partes depois de comesada a asignar*". De facto, o único que não assina esta escritura é o próprio Tomé da Silva, o que sugere que talvez estivesse em desacordo com as condições contratuais, ou com a própria parceria com Manuel Luis da Silva Malpica.

Um mês mais tarde o contrato voltaria a ser retomado, embora com alterações importantes à sua primeira versão[266]. Tomé da Silva é descrito como mestre alvanel. Manuel Luís da Silva Malpica, aqui já identificado como "Mestre Arquiteto" é também mencionado, tal como no primeiro contrato, como estando obrigado às mesmas disposições contratuais do seu "parceiro", pela mesma quantia dos 4.000 cruzados, mas não assina porque, na altura, não se encontrava em Elvas, e nem sabia "*se quererá asignar ou vir nella*". O motivo para a indecisão do artista não é claro, embora possa ter a ver com o seu envolvimento em outra obra, porventura mais rentável. Tomé da Silva, por seu turno, aceita a obra individualmente, mesmo que Manuel da Silva nunca chegasse a aceitar os termos do novo contrato.

Em causa permanece ainda a obra do cruzeiro da igreja do convento de S. Domingos. Pelo documento percebemos que a solução anteriormente proposta de uma cúpula sobre o cruzeiro não seria a mais satisfatória, razão pela qual foi posta de parte, estabelecendo o segundo contrato que a nova abóbada "[…] *se devedirá*

[265] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Manuel Luis de Silva e Tomé da Silva, "mestres alvanéis", com os religiosos de S. Domingos de Elvas para a obra do cruzeiro da sua igreja, CNELV06/001/Cx. 120, Liv. 103, 15 de Junho de 1726, fl. 103.

[266] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre os religiosos de S. Domingos de Elvas e Tomé da Silva introduzindo alterações estruturais ao contrato anterior, CNELV06/001/Cx. 120, Liv. 103, 6 de Julho de 1726, fls. 112-113v.

em tres corpos e o do meyo será de barrete ou de aresta ou pela melhor inventativa que se puder descobrir conforme a proporção do lugar […]"[267]. O contrato estabelecia ainda alterações nos arcos do cruzeiro e na simalha e que as colunas "[…] *serão estucadas de estuque picandose as ditas colunas todas para que pegue bem e quanto aos capiteis sera feitos por conta delles religiosos* […]". A questão dos revestimentos das colunas com estuques é testemunho de um gosto muito comum na região não só para este período, mas também para datas mais recentes, muitas vezes associados a policromias fingindo marmoreados, numa curiosa imitação de pedra sobre a própria pedra, em que o mármore, como material "nobre", prevalece sobre os restantes materiais. Estes revestimentos foram, na sua maioria, sacrificados durante as campanhas de restauro dos anos 40 do século XX, o que terá sucedido, também na igreja do convento de S. Domingos onde, hoje em dia, vemos os fustes das colunas totalmente caiados de branco, sob os capitéis (em madeira pintada). O documento refere, aliás, que as "*guarnisois do cruzeiro seram feitas na mesma forma que as do corpo da Igreja*", o que reflete a preocupação, também, com a uniformidade e a coerência dentro do interior litúrgico.

Entre 1726 e 1729 o mestre ainda participou na construção dos Passos da Via Sacra que se encontram dispersos pela cidade, em concreto no da Rua de Alcamim, no do Largo da Misericórdia e ainda no da Rua de Olivença[268].

Em 1735 Tomé da Silva surge numa escritura de troca de casas de que era proprietário sendo, à data identificado como "*mestre das obras da Câmara*" [269]. Este cargo tinha-lhe sido atribuído, aliás, em 1713 e o artista viria a manter até 1746[270]. Tomé da Silva era já viúvo de Maria Gomes e ambos tinham feito uma capela no convento de S. Paulo de Elvas, da qual eram administradores os seus religiosos. Tinham feito as medições dos alicerces necessários e dotado a capela com 600.000 reis em dinheiro, para além de umas casas que possuíam na Rua de Alcamim. Estas casas tinham sido avaliadas em 300.000 reis, mas Tomé da Silva queria

[267] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Contrato entre os religiosos de S. Domingos de Elvas e a parceria Tomé da Silva e Manuel Luis da Silva Malpica "*Arquiteto*", introduzindo alterações estruturais ao contrato anterior, CNELV06/001/Cx. 120, Liv. 103, 6 de Julho de 1726, fl. 112.
[268] CABEÇAS, Mário Alexandre, *op. cit.*, 2011, p. 74.
[269] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de troca de umas casas pertencentes a Tomé da Silva, CNELV05/001/Cx. 73, Liv.31, 27 de Julho de 1735, fls. 131-133.
[270] CABEÇAS, Mário Alexandre, *op. cit.*, p. 72. De acordo com informações recolhidas através de VITERBO, Sousa, *Diccionário Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a serviço de Portugal,* vol. III, 1922, p. 37.

trocá-las por outras do mesmo valor que também lhe pertenciam, na Rua de Diogo Amado, a cuja petição os religiosos se opuseram.

Em 1737 Tomé da Silva ainda assinou como testemunha do contrato assinado entre os mestres canteiros Sebastião Soares, de Elvas e Manuel Antunes, morador em Estremoz com o Padre Frei Luís da Anunciada, Geral da Ordem de S. Paulo, para obras no mesmo edifício, sendo especificado que a pedra a utilizar se deveria retirar da "herdade da Alcobasa", termo de Elvas[271]. O mestre viria a falecer já em 1760.

3.1.2. Gregório das Neves (act. 1739-1752) e José Francisco de Abreu (act. 1746 ┼ 1758)

Gregório das Neves Leitão foi um mestre pedreiro natural de Lisboa cuja actividade esteve ligada à de José Francisco de Abreu, ambos desempenhando um papel muito significativo para a História da Arte da região de Elvas, Vila Viçosa passando, também, por Portalegre, quer na área da retabulística quer na da arquitectura em mármore.

Gregório das Neves surge a trabalhar em Portalegre no ano de 1739, num contrato assinado com o procurador do Mosteiro de S. Bernardo, o Padre Frei João Barreto. Nesta obra associa-se a outros dois "oficiais de canteiros", Bernardo Cardoso e António Gomes, todos assistentes na cidade, sem que a sua localidade de origem seja determinada. Os três artistas contratam com o referido procurador a obra de "[…] *todas as lagens que forem necessarias para se lagear o alpendre do seu Mosteiro, que vem a ser desde a portaria do mesmo athe se emcostar nas escadas do Alpendre da Igreja que fazem façe para a mesma portaria, as quais lagens hão de ser huma branca e outra preta todas finas de pedra de estremos as brancas, e as pretas de montes claros* […]"[272].

[271] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Escritura assinada entre Sebastião Soares, Manuel Antunes e os Padres do Convento de S. Paulo de Elvas, CNELV06/001/Cx. 123, Liv.115, 13 de Novembro de 1737, fls. 73-73v.

[272] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre*, Contrato assinado entre Gregório das Neves Leitão, Bernardo Cardoso e António Gomes com Frei João Barreto, procurador do Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre, para o lageamento do alpendre deste edifício, CNPTG02/001/Cx. 4, Liv. 12, 10 de Julho de 1739, fls. 166-167.

Já José Francisco de Abreu seria natural de Elvas, tendo realizado a sua formação na esfera de artistas importantes localmente como Tomé da Silva[273]. O primeiro documento onde a actividade conjunta de Gregório das Neves e José Francisco de Abreu, ficou registada é o contrato da obra da capela-mor da Sé de Elvas, a 12 de Maio de 1746, para a qual firmam acordo com o bispo D. Baltasar de Faria Vilasboas[274]. No dia 27 de Março do ano seguinte a dupla de pedreiros deram uma fiança ao bispo, obrigando-se a prosseguir e concluir com as obras da capela-mor, construindo, para além disso, uma "*caza de oratório*" no seu Paço Episcopal[275]. Entre as testemunhas que estiveram presentes à assinatura da escritura contam-se José de Macedo Sequeira e António Gonçalves Pereira, ambos pedreiros e moradores em Elvas, prováveis colaboradores de Gregório das Neves Leitão e José Francisco de Abreu em outros trabalhos na mesma cidade.

A sua actividade prosseguiu durante a década de 1750, quando trabalha no convento de S. Domingos de Elvas (1752), na igreja dos Agostinhos de Vila Viçosa (1753-1763), ou ainda na igreja dos Bemcasados, ainda em Elvas, onde executa o retábulo-mor[276].

A 30 de Julho de 1757 assina contrato com Frei Vicente da Conceição, Prior dos Agostinhos Descalços de Portalegre, para fazer "[…] *hum retabolo de pedra marmore fina para a capela mor da Igreja do seo comvento* […]" de Santa Maria, por 700.000 reis, obra que entretanto se perdeu[277]. É nesta escritura notarial que surge a naturalidade do artista "[…] *mestre canteiro natural que dice ser da cidade de Lisboa, morador na de elvas, e asistente em Vila Viçoza* […]", embora não se refira em que obras se encontraria aqui envolvido.

A igreja do antigo cenóbio dos Agostinhos serve, actualmente, de garagem ao Comando Territorial da Guarda Nacional Republicana (GNR) de Portalegre, pouco

[273] CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2011, p. 112.
[274] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de contrato que fez o Bispo D. Baltazar de Faria Vilasboas com Gregório das Neves Leitão e José Francisco de Abreu, mestres pedreiros, para a Sé de Elvas, CNELV04/001/Cx. 52, Liv.220, 12 de Maio de 1746, fls. 103v.-106. Miguel Ángel Vallecillo Teodoro tinha já feito referência a este artista e aos documentos que caracterizam o seu lavor, no livro dedicado à retabulística de Elvas, Vila Viçosa e Olivença, na pág. 153. Cf. ainda a propósito da actividade dos mesmos artistas CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2011. p. 109.
[275] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Fiança e obrigação que fizeram Gregório das Neves Leitão e José Francisco de Abreu com D. Baltazar de Faria Vilasboas, para a continuação das obras da capela-mor e de um oratório no seu Paço Episcopal, CNELV04/001/Cx. 52, Liv.221, 27 de Março de 1747, fls. 61-62v.
[276] Cf. VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996.
[277] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre*, Contrato realizado entre o Prior e Religiosos do Convento de Santa Maria de Portalegre, com o mestre canteiro Gregório das Neves Leitão, para o retábulo-mor da sua igreja, CNPTG02/001/Cx. 6, Liv. 25, 30 de Julho de 1757, fls. 84v.-85v.

ou nada restando no edifício que recorde a obra de Gregório das Neves, à excepção do arco de volta perfeita onde estaria integrado o dito retábulo-mor.

A construção do edifício dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho (situado no Largo com o mesmo nome) datará ainda do século XVII, muito embora não se conheçam dados suficientes que permitam aferir a sua história. Sabemos, através da documentação entretanto recolhida, que em 1726 a comunidade religiosa do convento tinha estabelecido contrato com José de Almeida Cabral, proprietário do prédio (ainda existente) que se encontra entre o convento e a torre junto à Porta de Alegrete. Os religiosos ficaram obrigados a custear diversas obras na residência de Almeida Cabral, motivadas por questões relacionadas com as confrontações entre os dois edifícios[278]. A articulação do edifício com a envolvente adivinha-se, aliás, problemática. No sentido de alargar a área do mesmo para a Rua de Santa Clara (no sentido noroeste), a 23 de Março de 1737 os religiosos resolvem adquirir algumas casas "*com janela*", localizadas naquela rua e que eram pertença de Ana Coelha de Miguel ficando, assim, mais próximo do convento das clarissas[279]. É provável que durante este período o edifício andasse em renovação, culminando com a decoração da igreja, já na segunda metade do século XVIII.

Através do contrato com o mestre canteiro sabemos que ele deveria seguir o "*risco*" que lhe fosse apresentado pelo Prior do convento, mas que não era de sua autoria e que o dito retábulo deveria ser "[…] *todo de pedra marmore fina, muito clara, e sem veyos de outra cor, com a distinção porem que aonde o risco tem asinadas as letras P.P. hade ser a pedra tão naturalmente preta que por nenhum modo tera nada de fingido, e asim sera burnida, e lustrada* […]"[280]. A ressalva feita para que a obra não tenha "*nada de fingido*" aponta para a prática dos fingimentos de mármore, corrente em muitos exemplos de retábulos de alvenaria de cal e areia da região. No caso em questão a escolha recai na utilização da pedra propriamente dita, sendo caracteristicamente o mármore considerado um material nobre. O

[278] A.D.P., *Contratos Notariais de Portalegre,* Contrato entre os Religiosos de Santo Agostinho de Portalegre com José de Almeida Cabral para a realização de obras nas suas residências, junto à "torre da porta de Alegrete", que confrontavam com o convento, CNPTG02/001/Cx. 2, Liv. 4, 11 de Maio de 1726, fls. 80-80v.

[279] A.D.P., *Contratos Notariais de Portalegre,* Compra que fizeram os Religiosos de Sto. Agostinho para o seu convento de Sta. Maria, em Portalegre, de umas casas com janela a Ana Coelha de Miguel, CNPTG02/001/Cx. 3, Liv. 9, 23 de Março de 1737, fls. 77-79v.

[280] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre*, Contrato realizado entre o Prior e Religiosos do Convento de Santa Maria de Portalegre, com o mestre canteiro Gregório das Neves Leitão, para o retábulo-mor da sua igreja, CNPTG02/001/Cx. 6, Liv. 25, 30 de Julho de 1757, fl. 84v.

contrato especifica ainda que Gregório das Neves Leitão deveria executar um "*degrao a romana*" para acesso ao retábulo, bem como um "*arco de fora da mesma capela tendo socos, e frizos pretos, e tudo o mais do mesmo arco de pedra branca*", que deverá ser o que ainda se encontra *in situ.* Como fiador da obra, Gregório das Neves Leitão apresenta o alvanel João de Matos, morador na cidade de Portalegre e, entre as testemunhas presentes ao contrato encontramos os nomes de Manuel Viles (ou Velez) Escudeiro (tambél alvanel) e Manuel Viles Picão (canteiro), ambos da mesma cidade, os quais terão colaborado na obra do convento dos Agostinhos.

Já a actividade do elvense José Francisco de Abreu tem vindo a ser estudada por diversos investigadores, tamanha é a sua importância para a História da Arte da região[281]. O seu estilo característico pode ser encontrado não só em Elvas, como seria natural, associado a obras de grande relevo, mas também em Campo Maior, Olivença, Vila Viçosa, Borba e Évora.

A 12 de Maio de 1746, como vimos, encontrava-se a trabalhar na Sé de Elvas, em conjunto com Gregório das Neves Leitão, parceria que se manteve durante o início do ano seguinte (pelo menos) enquanto duraram as obras de finalização da capela-mor da catedral.

Em Maio de 1747 José Francisco de Abreu já deveria estar livre das obrigações com esta obra, assinando contrato, a título individual com os religiosos do convento de S. Domingos de Elvas, para os pedestais das oito colunas da sua igreja[282]. No mesmo documento é designado, simultaneamente, de "*mestre pedreyro*" e "*mestre canteyro*", o que, na prática, significaria o mesmo.

3.1.3. Martinho Ferreira (act. 1731 - ┼1743)

Martinho Ferreira surge na documentação como "*mestre canteiro e entalhador*", estando a sua presença registada na pequena vila de Amieira do Tejo, desde 1731. A 14 de Fevereiro de 1731, a dupla Martinho Ferreira e António

[281] Destacamos aqui a Tese de Mestrado em História variante Cidades e Patrimónios que se encontra em fase de ultimação de autoria do Dr. Carlos Filipe, dedicada à obra de José Francisco de Abreu ,"Encomenda, financiamento e construção: o património edificado em Vila Viçosa no Século XVIII" e que será defendida no ISCTE-IUL.

[282] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre José Francisco de Abreu, "mestre pedreiro" de Elvas e os religiosos de S. Domingos para as colunas e outros elementos da sua igreja. CNELV04/001/Cx. 52, Liv.221, 27 de Maio de 1747, fls. 86v.-88

Rodrigues reúne-se, na Rua do Castelo, com Manuel Vieira Feio, testamenteiro de Pedro Vaz Caldeira Sequeira, sargento-mor da vila, e ainda com a Confraria do Senhor Jesus do Calvário, que o mesmo tinha instituído como herdeira de seus bens[283]. Martinho Ferreira disse ser natural da vila de Pombeiro, da antiga comarca de Guimarães, enquanto António Rodrigues era de Minhotães (Barcelos), estando contratados com as "*pessoas da governança*" da Amieira, para a obra do retábulo e tribuna da igreja do Senhor Jesus do Calvário, iniciada ainda em vida de Pedro Vaz Caldeira, obra pela qual viriam a receber 4.000 cruzados e 48.000 reis. O retábulo em questão, ainda existente no local para onde foi concebido, é uma peça esculpida em granito, com arquivoltas concêntricas, estilo "barroco nacional", mau grado a sua execução ser já tardia (Fig. 56). O material em que foi concebido e o facto de não encontrar paralelo com outros retábulos semelhantes, tornam esta obra tão interessante como invulgar, estando a sua especificidade relacionada com a formação dos próprios artistas.

Dez anos mais tarde, a 31 de Julho de 1741, vamos encontrar novamente Martinho Ferreira, "*mestre canteiro*" que, por esta altura, era assistente "*no Reyno de Castella*", onde trabalhava em obras não especificados. À data dirigiu-se uma vez mais a Amieira do Tejo, para assinar uma escritura de contrato de ensino com Fernando Arze, solteiro e natural de uma localidade próxima de Lucillo, no bispado de Astorga e reino de Leão[284]. Ao contrário dos aprendizes que, ainda crianças, ficavam sob a tutela do seu mestre, Fernando Arze seria já um jovem adulto, tendo em conta que já exercia a sua profissão embora, "[…] *por se achar imperfeito no dito officio de canteyro, e dezejar fazerse nelle perito* […]" tinha-se ajustado com Martinho Ferreira para, durante três anos, lhe ensinar o ofício de canteiro. Durante esse período, Fernando Arze deveria assistir o mestre nas suas obras e acompanhá-lo para onde quer que ele se deslocasse, dentro ou fora do reino. As disposições contratuais não chegariam, no entanto, a ser totalmente cumpridas, uma vez que Martinho Ferreira viria a falecer a 23 de Março de 1743.

[283] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv.2, Contrato entre o testamenteiro de Pedro Vaz Caldeira e os "mestres canteiros e entalhadores" Martinho Ferreira e António Rodrigues para a obra da Igreja do Senhor Jesus do Calvário, na Amieira do Tejo, 14 de Fevereiro de 1731, fls. 146v.-149.

[284] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv.2, Contrato assinado entre o canteiro Manuel Ferreira e Fernando Arze, castelhano, onde este pede o primeiro lhe complete a formação para o mesmo ofício, 31 de Julho de 1741, fls. 154-154v.

No seu testamento, Manuel Ferreira diz ser assistente na Amieira, morando na vila "*há muitos annos*", passando a enumerar todos os artistas com quem tinha dívidas pendentes, alguns deles, possivelmente seus colaboradores, embora não especifique obras associadas às mesmas. Refere que devia dinheiro a Manuel Gonçalves Marques, oficial de pedreiro, e que Manuel Dias de Almeida, do mesmo ofício, lhe devia 2.500 reis, para além dos nove tostões que custaria adquirir um "*pico novo*". Nomeia ainda Manuel Rodrigues "*emxamblador*" de Portalegre (que lhe devia dinheiro) e Manuel Rodrigues, entalhador da mesma cidade, a quem o testador devia 6.000 reis por serviços que lhe tinha prestado naquela cidade. As ferramentas do seu trabalho deixa-as por esmola ao seu aprendiz, Fernando de Arce [285].

A presença de mestres canteiros, pedreiros e alvanéis provenientes do Norte do país para esta região do Alentejo poderá estar relacionada com as movimentações de mão-de-obra para o maior estaleiro de obras deste período: o convento de Mafra. A maioria destes artistas poderiam ter participado neste empreendimento e, quando o deixaram, ao invés de regressarem de imediato às localidades de onde eram originários, foram-se estabelecendo, também, pelo Norte Alentejo. Vallecillo Teodoro já dera conta deste facto, num documento publicado a partir do Arquivo da Misericórdia de Olivença[286]. O contrato em questão está datado de 18 de Abril de 1738 e foi assinado entre a Santa Casa da Misericórdia daquela vila e os mestres alvanéis oliventinos António e José Lopes, e ainda com Manuel Lourenço, do mesmo ofício. Os oficiais estavam contratados para empreitadas importantes como o derrubamento e reconstrução das abóbadas de igreja e da capela-mor, devendo tudo estar concluído até Setembro desse mesmo ano, excepto se os mestres "[…] *fossem obrigados a ir para Mafra* […]" que, assim sendo, não sofreriam penalizações pelo atraso com a obra. Para além deste dado importante, recordamos que também José Francisco de Abreu fizeram uma passagem por Mafra, antes de trabalhar em Elvas, Évora e Vila Viçosa[287].

Ainda na Amieira ficaram os registos da passagem de outros artistas nortenhos, caso do pedreiro Gregório Gomes, proveniente da vila de Caminha, em

[285] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv.4, Testamento de Martinho Ferreira, 21 de Outubro de 1742, fls. 73v.-76.
[286] Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Olivença, Leg. 51, Contrato para a renovação da igreja da Misericórdia, 18 de Abril de 1738, publicado por VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1991, pp. 159-161.
[287] CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2011, p. 17.

Valença do Minho, e que tinha arrematado a obra da reconstrução da capela-mor e sacristia da vila do Carvoeiro, do priorado do Crato, a 3 de Outubro de 1741[288].

Alguns destes artistas estabeleceram sólidas relações familiares que sugerem uma implantação laboral nesta região. No mesmo ano de 1741, João Álvares, também pedreiro, natural da freguesia de São Paio de Moledo, termo de Caminha, encontrava-se a residir na Amieira e passa uma procuração a José Gonçalves para que fosse à freguesia do Sameiro cobrar umas dívidas, sobretudo uma de sua irmã, Isabel Álvares. Presentes como testemunhas estiveram Manuel Rodrigues e João Gonçalves, todos oficiais de pedreiros[289]. É muito provável que João Álvares fosse parente de Lourenço Álvares, também ele pedreiro e natural da freguesia de São Paio de Moledo, o qual, a 19 de Março de 1748 passa uma procuração a seu cunhado Manuel Rodrigues, da mesma freguesia, que tinha sido testemunha, aliás, na procuração anterior, o que reforça a ideia dos laços de parentesco, bem como das ligações laborais[290]. Em causa estava a cobrança de umas dívidas na vila de Avis, que eram devidas a Lourenço Álvares por João Afonso. Manuel Rodrigues viu-se, entretanto, envolvido numa rixa com João Velez Tavares, da qual tinha resultado "[…] *um ferimento que lhe foy feito de noite no rosto e cabeça* […]", mas que o pedreiro resolve perdoar[291].

A 3 de Abril de 1751, Manuel Rodrigues assina contrato para as residências dos párocos reitores da igreja paroquial da vila dos Envendos, de acordo com as plantas que lhe tinham sido entregues pelo Superintendente Geral das Igrejas do Grão Priorado do Crato e que tinham sido traçadas pelo Arquitecto Luis António, raríssima referência a uma categoria profissional e, sobretudo, a um artista que permanece desconhecido[292].

---

[288] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, Escritura de fiança e abonação que faz Manuel Lopes Riscado a Gregório Gomes, pedreiro, para a obra da igreja da vila do Carvoeiro, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv. 4, 3 de Outubro de 1741, fls. 5-6.

[289] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, Procuração que fez o pedreiro João Álvares, de São Paio de Moledo, a José Gonçalves, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv. 4, 1 de Dezembro de 1741, fls. 14-15.

[290] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, Procuração que fez o pedreiro Lourenço Álvares, da freguesia de São Paio de Moledo, a seu cunhado Manuel Rodrigues, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv. 5, 19 de Março de 1748, fls. 19-19v.

[291] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, Perdão dado pelo pedreiro Manuel Rodrigues, a João Velez Tavares, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv. 5, 28 de Abril de 1749, fls. 62v.-63.

[292] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, Contrato assinado entre Manuel Rodrigues e o Superintendente das Igrejas do Grão-Priorado do Crato para a obra das residências dos reitores da igreja paroquial dos Envendos, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv. 5, 3 de Abril de 1751, fls. 115v.-117.

Há ainda referência a um Ambrósio Rodrigues, também pedreiro e natural da mesma freguesia de São Paio de Moledo, porventura com algum laço de parentesco com Manuel Rodrigues. O pedreiro nomeou o Dr. Manuel Falcão Curado como seu procurador para proceder à cobrança de dívidas não especificadas[293].

[293] A.D.P., *Cartórios Notariais de Nisa (Amieira do Tejo)*, Procuração feita por Ambrósio Rodrigues ao Dr. Manuel Falcão Curado, CNNIS03/001/Cx. 9, Liv. 5, 27 de Agosto de 1749, fls. 76v.-77.

3.2. Entalhadores e imaginários

Para a construção da História da Arte regional norte alentejana ficam também registados os nomes de inúmeros entalhadores, marceneiros ou imaginários os quais, em épocas diversas, marcaram esta arte através da sua presença.

A documentação consultada dá-nos conta da sua passagem pela região. Todavia, as biografias destes artífices permanecem ainda, em muitos casos, pouco detalhadas. Os entalhadores de que há notícia tendem a concentrar-se em torno das obras de maior vulto então em curso, caso das sés de Elvas e de Portalegre. De Lisboa chegaram, em 1601, Jaques de Campos e o mestre organeiro Jorge, ambos alemães e moradores em Lisboa, que em Elvas iriam executar o cadeiral da capela-mor da e o órgão para a catedral[294]. O livro de receitas e despesas do Cabido da Sé guarda, aliás, registo do pagamento desta obra, o que comprova a informação da escritura notarial: "[…] *cento e treze mil e quinhentos reis que deu a Jaques de Campos entalhador e mestre das cadeyras* […]"[295]. Por seu turno, Jorge Alemão era morador na "*Calsada do Congro*", e poucos anos antes, a 15 de Dezembro de 1597, tinha assinado contrato com a Misericórdia de Sintra para a construção de um novo órgão, por 34.000 reis[296].

Outros nomes, como Gaspar Coelho, conheceram maior fortuna artística, graças à atenção que mereceram pela historiografia mais recente, assim como outros entalhadores, muitos deles vindos de regiões próximas ou, até mesmo, de Espanha, onde são identificados vários artistas que desenvolveram a sua actividade no âmbito da talha ou da imaginária. Neste domínio convém recordar o trabalho já realizado por Miguel Angel Vallecillo Teodoro nas suas investigações documentais sobre os entalhadores que trabalharam em torno da região de Elvas, Vila Viçosa e Olivença[297].

Entre os artistas espanhóis que se encontram a trabalhar deste lado da fronteira no início do século XVII destaca-se o caso do *"imaginário"* Alonso de

---

[294] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato do entalhador alemão Jaques de Campos para o cadeiral da Sé de Elvas, CNELV04/001/Cx. 14, Liv. 11, 6 de Fevereiro de 1601, fls. 23-25v. Veja-se também no mesmo livro a escritura de dia 8 de Fevereiro de 1601, fls. 27v.-30. Cf. CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, p. 47.

[295] A.H.M.E., *Cabido da Sé, Registo de Receita e Despesa* (1598-1602), Maço 83, fl. 20.

[296] PAIVA, José Pedro (coord.) *Portugaliæ Monumenta Misericordiarum*, vol. 5, Lisboa, União das Misericórdias, 2006, p. 402. O documento original encontra-se no Arquivo da Misericórdia de Sintra, SCMS/A/E/01, Lv. 7, fls. 81-82.

[297] Veja-se a este respeito VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996.

Unhão o qual, em 1613, executaria uma imagem estofada e articulada de S. Jorge para os oficiais da mesma bandeira[298], ou ainda de Agostinho Muñoz, "*oficial de sembrador*", responsável pela construção do retábulo da capela de Nossa Senhora das Candeias, na Sé de Elvas, em 1620[299]. Em ambos casos, não é possível, face às informações disponíveis, precisar de onde seriam originários estes artistas, embora seja de aceitar a sua naturalidade estremenha.

Para a caracterização da actividade dos pintores-douradores é fundamental conhecer os entalhadores em exercício nesta região, uma vez que o seu trabalho era, na maioria das vezes, complementar. Como tal, passaremos a apresentar alguns dos entalhadores documentados no Norte-Alentejo, por ordem cronológica do período em que estiveram activos.

3.2.1. Gaspar Coelho (act. 1586 - ┼ 1605)

A actividade do entalhador e "marceneiro" Gaspar Coelho foi já objecto de análise de vários investigadores, nomeadamente de Carla Gonçalves, que lhe dedicou o estudo histórico e artístico mais completo que se conhece sobre este artista portalegrense e a sua actividade não só na cidade, como na fronteira[300]. A documentação consultada e publicada pela autora abarcou, entre outras fontes, os registos paroquiais da freguesia da Sé, em Portalegre, onde Gaspar Coelho surge nomeado diversas vezes. Também em outras freguesias da cidade a sua presença pode ser registada, como a de S. Lourenço, onde encontramos o artista a assinar como testemunha no casamento de Mateus Sanchez[301] com Isabel Silveira, a 25 de Setembro de 1586, onde é também testemunha o pintor António Flores.

O seu nome aparece, também, algumas vezes associado ao de Jorge Coelho, talvez seu irmão, e que era casado com Ana Monteira. Jorge Coelho e a mulher são

[298] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* CNELV06/001/Cx. 104, Liv. 10, Contrato entre Alonso de Unhão "imaginário" e os mordomos do ofício da bandeira de S. Jorge, para lhes fazer uma imagem articulada do santo 19 de Março de 1613, fls. 59v.-61v. O Dr. Mário Cabeças conseguiu identificar esta imagem, que chegou até ao presente, encontrando-se na cidade de Elvas.

[299] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Obrigação de Agostim Muñoz, castelhano, "*oficial de sembrador*", para a obra do retábulo da capela das Candeias, na Sé de Elvas, CNELV04/001/Cx. 21, Liv. 43, 13 de Abril de 1620, fls. 101v.-104.

[300] Cf. GONÇALVES, Carla Alexandra, *op. cit.*, 1995.

[301] Este artista era pintor e natural de Cáceres, havendo registo da sua passagem por Portalegre nos livros de contas da Misericórdia como pintor de bandeiras. Informação cedida pelo Professor Dr. Vitor Serrão, a quem agradecemos. A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 25 de Setembro de 1586, fl. 14v.

nomeados, por diversas vezes, padrinhos ou testemunhas de vários casamento na freguesia de S. Lourenço. Muito embora a profissão dos noivos não seja referida, vale a pena retermos alguns desses nomes, dada a grande probabilidade de pertencerem ao mesmo universo artístico dos Coelho. Assim sucedeu com o matrimónio de Bartolomeu Gonçalves com Ana Martins[302], mais tarde, com o de Francisco Martins com Beatriz Fernandes, (cerimónia onde também foi testemunha o "*marçaneiro*" Simão Monteiro[303]), no casamento de Diogo Fernandes com Beatriz Monteira (muito provavelmente, familiar da própria Ana Monteira, esposa do entalhador[304]), no de Domingos Dias com Beatriz Vaz[305] e ainda no de Francisco Lopes e Maria Álvares[306].

A 7 de Janeiro de 1592 encontramos, novamente, Gaspar Coelho e sua mulher, Ana Vaz, assinando como padrinhos de casamento de Pero d' Almeida com Beatriz Ribeira, de novo na paróquia de S. Lourenço[307].

Gaspar e Jorge Coelho assinam ambos como padrinhos e testemunhas do casamento celebrado a 13 de Julho de 1594, na Sé, entre Manuel Simões e Domingas Velez[308]. O noivo era natural de Pedrógão Grande e o casamento celebrou-se na Sé, apesar da noiva ser da freguesia de S. Lourenço o que, à partida, seria condição para que o casamento se realizasse na igreja da mesma paróquia. Estaria, de alguma forma, esse facto relacionado com o envolvimento dos Coelho (e, quem sabe, do próprio Manuel Simões) em trabalhos na Sé? A hipótese é tentadora, embora careça de outros dados que a comprovem.

Alguns anos mais tarde, a 16 de Junho de 1599, encontraremos Gaspar Coelho a assinar, uma vez mais, como testemunha do casamento celebrado na Sé de Portalegre entre Domingos Gonçalves (natural de Touro, bispado de Lamego)

---

[302] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 1 de Maio de 1588, fl. 21v.
[303] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 25 de Setembro de 1586, fl. 23v.
[304] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 4 de Junho de 1589, fl. 25v.
[305] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 27 de Julho de 1589, fl. 26
[306] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 13 de Fevereiro de 1590, fl. 29v.
[307] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 7 de Janeiro de 1592, fl. 45v.
[308] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG11/02/Liv.02C, Casamentos (S. Lourenço), 13 de Julho de 1594, fl. 62.

com Isabel Gonçalves[309]. No mesmo ano encontra-se em Coimbra, a trabalhar no retábulo-mor da igreja do Carmo (fundação do bispo D. Frei Amador de Arrais), vindo a falecer alguns anos mais tarde, em 1605. Na verdade, a actividade de Gaspar Coelho parece ter estado interligada com a própria figura mecenática do bispo o qual, inclusivamente, intercedera a seu favor, na ocasião em que o entalhador foi preso pelo não cumprimento da entrega do retábulo-mor da Sé de Portalegre no prazo acordado (1590-1591) (Fig. 57)[310]. Ainda no mesmo edifício pertencer-lhe-ão os retábulos da capela de Nossa Senhora do Carmo onde trabalhou com o próprio Luis de Morales e o de Nossa Senhora da Luz. Em Elvas está-lhe atribuído o retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos, cujas pinturas estiveram a cargo do pintor lisboeta Simão Rodrigues[311].

Gaspar Coelho é um dos exemplos de artistas que, comprovadamente estenderam a sua actividade a localidades da fronteira espanhola. De acordo com dados já publicados por Rodríguez-Moñino, o entalhador é identificado várias vezes na cidade de Badajoz. A primeira referência é de 1571, envolvendo Ana Vasques, sogra do entalhador, na cobrança de uma dívida de uma escultura feita por ele e que aguardava pagamento. Dois anos mais tarde (1573), Gaspar Coelho estaria em Badajoz para depositar uma quantia avultada nas mãos de María Hernández, viúva do pintor Cornelis von Suerendoncq. Essa quantia deveria corresponder ao pagamento devido pela pintura, douramento e estofado realizado pelo pintor, entretanto falecido, de uma imagem que, muito provavelmente, teria sido concebida pelo próprio Coelho[312]. Por fim, em 1576, o seu nome é, uma vez mais, referido, desta vez como devedor de certa quantia a ser cobrada por Hernando de Medellíns.

Estes importantes dados documentais, provando a permanência do artista em Badajoz, reforçam a probabilidade da sua formação no meio oficinal estremenho, antes de passar em Portalegre e, mais tarde, a Coimbra.

---

[309] A.D.P., *Registos Paroquiais*, PPTG15/01/Lv. 06M, Casamentos (Sé), 16 de Junho de 1599, fl. 250v.
[310] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1987, p. 40.
[311] As pinturas (sobre tábua) que eram parte integrante deste retábulo, entretanto demantelado, podem ser vistas, presentemente, na Igreja do extinto Convento de Santo António, actuais instalações do Arquivo Histórico Municipal de Elvas. O trabalho de talha, que seria de autoria de Gaspar Coelho, perdeu-se entretanto.
[312] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1987, pp. 56-57.

3.2.2. Belchior Nogueira (act. 1608-1611)

Belchior Nogueira era morador em Vila Viçosa. A 1 de Setembro de 1608 assina contrato com André Lopes Guarro para lhe fazer um retábulo para a sua capela, na igreja de S. Francisco, em Elvas. O contrato estipula as características da obra, bem como os materiais que o entalhador deveria utilizar "[…] *as Colunas e frizos delle serão de madeira de nogueira sem outra mestura de outra algua madeira e asi Retabulas* [?] *e tabuleiros donde se ão de pimtar as ymages serão de madeira do brazil que elle ditto Belchior nogueira tem em sua caza* […] *e as colunas serão de obra corintia* […]"[313]. Para além disso, o retábulo deveria ter, ao centro, um nicho para a colocação de uma imagem de S. Diogo, em madeira de nogueira, feita de acordo com o mesmo modelo da imagem de Santo António, também existente na mesma igreja, na capela que era pertença de Rui Gomes de Azevedo.

O banco e os frisos do retábulo seriam ainda entalhados com "[…] *variedade de passarinhos e fructas e a madeira sera toda grudada com grude de pexe* […]". Para além das especificações com a decoração do retábulo, há ainda o cuidado de deixar claro que a máquina retabular deveria preencher totalmente a capela, sem que ficasse a parede descoberta, uma vez mais à semelhança da capela de Rui Gomes de Azevedo.

Dois anos mais tarde encontramo-lo envolvido em nova empreitada, desta feita com a Confraria de Nossa Senhora Soledade, sita na Sé de Elvas, para que executasse um retábulo para a sua capela[314]. Neste caso, Belchior Nogueira é apelidado de "*escultor*", muito embora o trabalho a executar fosse em tudo semelhante ao que o artista realizara para André Lopes Guarro, na igreja de S. Francisco da cidade. Como curiosidade, refira-se que este segundo contrato especifica, uma vez mais, o modelo que Belchior Nogueira deveria seguir, neste caso o retábulo da capela de Jesus, da igreja do convento de S. Domingos, também em Elvas. O retábulo deveria, além disso, ser feito à dimensão da capela para onde se destinava "[…] *com as mulduras e mais obra toda em perporsão conveniente comforma a obra digo as*

[313] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato de obra estabelecido entre André Lopes Guarro, morador em Elvas, e Belchior Nogueira, entalhador, morador em Vila Viçosa, para que este lhe fizesse um retábulo para a sua capela da Igreja de S. Francisco. CNELV06/001/Cx. 103, Liv. 5, 1 de Setembro de 1608, fls. 54-55v.

[314] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre os mordomos da Confraria de N.ª Sr.ª da Soledade, da Sé de Elvas, e Belchior Nogueira, morador em Vila Viçosa, para o retábulo desta capela, CNELV06/001/Cx. 104, Liv. 8, 24 de Maio de 1611, fls. 28-30.

culunas e outras o quall Retabalo sera todo de madeira de bordo e tomara toda a capella e fara no dito Retabalo […] *hua crus no meio do painell grande e no banquo fara hua porta com hum emcabamento pera por os sancto sudario e assim mais sera obrigado a fazer hum cristo o culuna de altura de seis palmos* […] *e o dara feito a tempo que se posa encarnar pera ir este ano que vem na prosição* […]".

3.2.3. Geraldo Pereira (act. 1690 - ?)

Vallecillo Teodoro já tinha identificado a presença de Geraldo Pereira em Elvas, como fiador do entalhador, Domingos de Sampaio, para a obra da talha da tribuna do retábulo-mor da igreja do convento de Santa Clara[315]. Muito embora o classifique como entalhador, a verdade é que nada na escritura o identifica enquanto tal, sendo necessários outros dados documentais para tornar mais sólida a sua biografia.

3.2.4. Domingos de Sampaio (act. 1685-1690 ?)

Nada se sabe a propósito da proveniência deste artista. Vitor Serrão já repertoriara a sua actividade, através da análise de vários contratos de sua autoria, identificando-o em Lisboa, em 1685. Nessa data, o entalhador executaria "*com valentia no relevo*" o retábulo da capela do Salvador do Mundo, da Sé da capital[316]. Também é certo que o artista se encontrava em Elvas a 25 de Julho de 1690 para assinar contrato com as religiosas clarissas para a obra da tribuna do retábulo-mor da sua igreja[317]. A escritura notarial estabelecia que tinha sido o próprio Domingos Sampaio a dar o "rascunho" para a obra em execução, recebendo no final do trabalho 140.000 reis[318]. Para segurança do cumprimento das suas obrigações apresentou como fiador a Geraldo Pereira, natural de Elvas, assinando ainda a mesma escritura, como testemunha, o ferreiro Domingos Fernandes.

---

[315] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996, p. 155.
[316] SERRÃO, Vitor, *História da Arte em Portugal,* O Barroco, n.º4, 2003, p. 106.
[317] Rui Jesuino já tinha indicado este dado no seu trabalho a propósito do Centro Histórico da Elvas, muito embora não cite a fonte consultada. Cf. JESUINO, Rui Eduardo Dôres, *O Centro Histórico de Elvas e o seu Património Cultural*, 2 vols., Estudo de Licenciatura realizado para o Seminário de Princípios de Conservação e Reabilitação do Património Cultural, Universidade de Évora, 2005. Cf. também FERREIRA, Sílvia, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*, Os Artistas e as Obras, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à FLUL em 2009.
[318] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre as religiosas de Santa Clara de Elvas e o entalhador Domingos de Sampaio para a obra da tribuna da sua igreja, CNELV04/001/Cx. 40, Liv. 143, 26 de Julho de 1690, fls. 32-34v.

3.2.5. António de Azevedo [___ - ┼ 1724]

Entalhador do qual se conhece apenas o testamento, datado de 8 de Setembro de 1724, embora seja um documento extremamente rico do ponto de vista informativo sobre dados biográficos, obras que o artista tinha a decorrer e outras por que ainda aguardava pagamentos, sendo um testemunho precioso de um espantoso volume de trabalho (Doc. N. 29)[319].

António de Azevedo disse ser filho de Manuel de Azevedo e de Francisca de Pinho, ambos já defuntos. Acrescentou que era natural de Macieira de Cambra, à data pertencente à comarca da Esgueira e, actualmente, a Vale de Cambra no Distrito de Aveiro. Não sabemos, ao certo, quando terá ido para a cidade de Elvas, onde era residente na freguesia do Salvador. À data da sua morte não era casado, uma vez que o seu testamento nada refere quanto a deixar legados para sua mulher, nem filhos. Deixou como testamenteiro o irmão, João de Azevedo, o qual classifica como seu "*mestre*", estabelecendo assim uma linha oficinal familiar. Pedia-lhe ainda que terminasse todas as obras que tinha deixado incompletas. Manda redigir o seu testamento estando já doente e ao cuidado dos religiosos do convento de S. Domingos da cidade, edifício onde pediu para ser sepultado e onde tinha, aliás, obras a decorrer. […]. *Item declaro que todo o necessario de medicamentos que thomei nesta minha enfermidade são da botica deste Convento de S. Domingos aonde estou, e de que se devem pagar do procedido e do que tiver, segundo o que dixer o Padre Buticario* […]".

À data da redação do seu testamento tinha ainda por terminar o retábulo do Senhor Jesus no mesmo convento dominicano, cujo valor a receber totalizava 300.000 reis, dos quais já tinha auferido 36 moedas de ouro. Outra obra que deixava incompleta era o retábulo dedicado a Nossa Senhora do Monte do Carmo, do convento de S. Paulo de Elvas, pela qual deveria receber, também, 300.000 reis, tendo à data ganho somente 23 moedas e meia de ouro. Tinha ainda concertado com os padres dominicanos a execução do retábulo de Nossa Senhora das Mercês, para a igreja do mesmo convento, pela quantia de 200.000 reis, obra onde, tal como refere

[319] A.D.P., *Testamentos Cerrados de Elvas*, Testamento do entalhador António de Azevedo, n.º 1977, PCELV/13/1977, 8 de Setembro de 1724. (Inédito) Documento cedido pelo Dr. Fernando Pina, a quem agradecemos.

“[…] *inda não pus a mão* […]”, embora já tivesse recebido 64.000 reis para início dos trabalhos.

Para além das referências a obras que tinha em curso e outras por iniciar, o testamento faz ainda referência às dívidas que António de Azevedo mantinha pendentes, muitas das quais a outros artistas. Começa por indicar uma dívida que tinha com outro entalhador, Manuel de Pinho, entretanto falecido. António de Azevedo pedia que essa dívida transitasse para o abatimento do que se devia na botica do convento de S. Domingos dos medicamentos que tinham sido ministrado ao mesmo Manuel Pinho. Esta referência sugere que Manuel Pinho seria um colaborador de António de Azevedo, e que à data do seu falecimento estaria envolvido em alguma obra para o mesmo edifício. Esta função assistencial que a comunidade religiosa de S. Domingos prestava aos oficiais seria parte dos termos contratuais que os mesmos assinavam uma vez que, na maioria dos casos, os artistas residiam no mesmo edifício durante o tempo em que duravam as obras.

António de Azevedo devia também 13.500 reis em dinheiro ao madeireiro Gregório Gonçalves, natural da vila espanhola de Valência de Alcântara, seu fornecedor para diversos retábulos que, entretanto, tinha contratado. No entanto, como o material não fosse “*capas e habel*”, o entalhador não ficou satisfeito com a entrega e, como tal, não se sentiu obrigado a pagá-lo. Ficou ainda devendo 8.600 reis a um colaborador, Manuel Álvares, oficial carpinteiro.

Acrescenta ainda que aguardava o pagamento de meia moeda de ouro por parte do entalhador Manuel Francisco, quantia que lhe era devida pelos dias que tinham trabalhado juntos, embora não especifique em que obras. Manuel Francisco era natural de Lisboa e trabalhou em diversas obras na cidade de Elvas, como teremos oportunidade de demonstrar.

No final, António Azevedo determina que as ferramentas do seu ofício fossem vendidas para se proceder ao pagamento de dívidas ou então, caso não fosse necessário, que as mesmas fossem distribuídas pelos seus colaboradores. Muito embora os nomes daqueles que trabalharam com este artista não sejam identificados, entre as testemunhas presentes à leitura do testamento encontrava-se João Gomes “*aprendis do dito testador*”, o que sugere uma linha de continuidade na mesma escola.

3.2.6. Manuel Francisco (act. 1698 - 1725)

O entalhador Manuel Francisco era natural de Lisboa onde residia, às Fangas de Farinha, sabendo-se, também, que foi colaborador de José Rodrigues Ramalho[320]. Na cidade de Lisboa concebeu, em 1698, o retábulo da capela-mor da igreja de Santa Catarina do Monte Sinai o qual, entretanto, foi destruído.

A sua actividade na cidade de Elvas foi já caracterizada por Miguel Ángel Vallecillo Teodoro, que também avançou com alguns dados biográficos do artista. A sua passagem por esta cidade não esteve isenta de polémica, com o entalhador sendo preso em, pelo menos, duas circunstâncias distintas, por dívidas, entretanto contraídas, ou incumprimentos contratuais. A documentação apurada dá conta de uma laboriosa oficina, dirigida por Manuel Francisco, cujo acumular de trabalho o lançaria, por vezes, em dificuldades.

A 11 de Julho de 1702, Manuel Francisco estava preso na cadeia de Elvas[321] e assina uma escritura de contrato com os padres da Companhia de Jesus, a quem pertencia o colégio de Santiago da cidade. Através desse documento, o entalhador ficava obrigado a trazer todos os oficiais que tinha a trabalhar no convento de S. Domingos para o colégio de Santiago, onde deveriam trabalhar no retábulo-mor da igreja, permanecendo nesse local, aí "[…] *dormindo e comendo no Colegio como dantes fazia* […]" até a terminarem. O contrato sugere que o entalhador, encarregue da obra, teria deslocado trabalhadores para trabalharem, em simultâneo, no convento de S. Domingos, com prejuízo para o retábulo da igreja dos jesuítas. O entalhador não se poderia ausentar nunca da obra, sem conhecimento do Reitor do colégio e, caso o fizesse, deveria "*deixar deliniado*" o que os restantes oficiais deveriam fazer, para que a obra não se atrasasse.

No final do mesmo ano de 1702, Manuel Francisco surge associado à obra do retábulo da capela de S. João Baptista, instituída por Dona Leonor de Meneses e administrada pela Câmara de Elvas, onde, em 1636, já tinha trabalhado o pintor André da Costa. A 17 de Dezembro, nas casas do Senado da Câmara, estiveram presentes o Juiz de fora e presidente do Senado, Dr. Francisco Anes Gavião, o vereador Luis de Brito Mascarenhas, o vereador António da Silveira de Azevedo e o Procurador

[320] Cf. FERREIRA, Sílvia Maria *op. cit.*, 2009.
[321] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Obrigação que fez o mestre entalhador lisboeta Manuel Francisco, preso na cadeia de Elvas, ao retábulo do Colégio dos Jesuítas, CNELV07/001, Cx. 184, Liv. 2, 11 de Julho de 1702, fls. 86v.-87.

Sebastião Gonçalves Mendes. Manuel Francisco tinha arrematado a obra do retábulo por 80.000 reis, devendo entregá-la pronta no dia de S. João de 1703[322].

A sua estadia pelo Alentejo e, em concreto, na cidade de Elvas é interrompida, a curto trecho, em 1704, altura em que se encontra em Benavente para a obra do retábulo-mor da igreja matriz. Contudo, no ano seguinte, e apesar da falta para com os jesuítas de Elvas que o levara à prisão, Manuel Francisco seria novamente contratado por eles para a obra do retábulo da capela de Santo António, na igreja do colégio[323]. O contrato especifica todos os pormenores da obra a construir, com "[…] *quatro colunas salamonicas cubertas de folhas de parra de talha levantada e muito bem feitas e crespas nas quais porá alguns caxos de uvas, meninos, aguias* […], *e outras coriozidades semelhantes* […] *e emquanto ás reprezas das colunas serão como ao da Capella Mayor e capiteis das mesmas colunas* […] *e no campo lizo porá huma figura do Santo qual o dito Padre Reitor lhe diser* […]"[324]. Para além disso deveria ainda colocar quatro anjos sobre a cornija, à semelhança, uma vez mais, do que se via na capela-mor. Por esta obra, Manuel Francisco deveria receber 95.000 reis, para além da madeira de bordo que deveria usar na dita obra.

A 26 de Agosto de 1717 encontramos o artista a nomear o pintor António Dias, natural de Faro, como seu procurador para que cobrasse naquela cidade algumas quantias que lhe eram devidas, muito embora não se especifique por quê[325]. A passagem de Manuel Francisco pelo Algarve já fora, aliás, apontada por Francisco Lameira, devendo entender-se neste contexto o documento de 1717[326]. Meses mais tarde, a 22 de Março de 1718, estaria ocupado com o retábulo da capela de S. Gonçalo, no convento de S. Domingos de Elvas, para o que se pôs de acordo com a Confraria de Nossa Senhora da Conceição, da qual faziam parte os capitães de cavalos Filipe Prosel Freire Sobrinho e Gaspar Fernandes, sendo juiz da mesma o

[322] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Fiança dada por Manuel Francisco, mestre entalhador de Lisboa, à obra do retábulo da capela instituída por D. Leonor de Meneses e administrada pelos oficiais da Câmara de Elvas, CNELV06/001/Cx. 117, Liv. 80, 17 de Dezembro de 1702, fls. 53v.-55v.
[323] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Reitor do Colégio da Companhia de Jesus de Elvas e Manuel Francisco, mestre entalhador, CNELV04/001, Cx. 43, Liv. 163, 12 de Fevereiro de 1705, fls. 54-55.
[324] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Reitor do Colégio da Companhia de Jesus de Elvas e Manuel Francisco, mestre entalhador, CNELV04/001, Cx. 43, Liv. 163, 12 de Fevereiro de 1705, fls. 54v.
[325] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Procuração feita por Manuel Francisco entalhador a António Dias mestre pintor morador na cidade de Faro, para que aí cobrasse tudo o que se lhe devia, CNELV04/001/Cx. 46, Liv. 185, 26 de Agosto de 1717, fls. 44-44v.
[326] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 2003, p. 107.

Coronel Manuel Lobo da Silva[327]. O retábulo, cujo risco tinha sido dado pelo próprio mestre entalhador, deveria seguir o modelo do da capela-mor da igreja do colégio dos Jesuítas, outra obra de sua autoria. No final, Manuel Francisco deveria receber 300.000 reis, pondo à sua conta toda a madeira que fosse necessária, menos o que fosse preciso de alvenaria para se assentar o retábulo naquele local.

A 22 de Setembro de 1719, Manuel Francisco encontrava-se, uma vez mais, na prisão. Tinha-lhe sido movida uma sentença por Inácio Francisco, morador em Elvas, "*em virtude de um pouco de dinheiro que lhe devia*" e, por isso, tinha sido preso. No entanto, "*por ter compaixão delle*" pediu ao seu procurador, o Padre Francisco Leonardo, para que ajustasse com o Vedor em 66.650 reis que o entalhador poderia ir pagando no prazo de um ano[328]. A pintura, assinada no verso, é de autoria do pintor mexicano Juan Correa e terá sido executada entre 1676 e 1677[329].

Em Agosto de 1722 o entalhador dá início ao retábulo de Nossa Senhora da Guadalupe, na Sé de Elvas, obra que tinha ajustado com o bispo D. João de Sousa de Castelo Branco por 110.000 reis, obrigando-se a realizá-lo "[…] *com toda a perfeição no entalhe, e circunstancias necessarias para a dita capella do retrato da senhora* […]"[330]. A pintura

A última obra que se lhe conhece é o retábulo de Nossa Senhora da Conceição, na Igreja da Alcáçova, em Elvas, realizada em parceria com o entalhador José de Andrade (de Vila Viçosa) e para a qual apresentou como fiador ao alvanel Tomé da Silva (1725)[331]. O contrato, assinado com a irmandade da mesma senhora, previa que a obra seguisse, parcialmente, o modelo do retábulo de Santa Rita, da mesma igreja, enquanto salvaguardava, ao mesmo tempo, que a execução da capela deveria suplantar qualquer das que se encontravam no convento de S. Paulo edifício onde, aliás, trabalhara o mesmo Tomé da Silva.

---

[327] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre a Confraria de N.ª Sr.ª da Conceição e Manuel Francisco, entalhador, para o retábulo da Capela de S. Gonçalo, no Convento de S. Domingos de Elvas, CNELV04/001/ Cx. 46, Liv. 186, 22 de Março de 1718, fls. 88-89.

[328] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato assinado entre o Padre Francisco Leonardo, procurador de Inácio Francisco, e o entalhador Manuel Francisco, preso na cadeia de Elvas, por ter ficado a dever 66.650 reis ao seu constituinte, CNELV06/001/Cx. 120, Liv. 96, 22 de Setembro de 1719, fls. 99v.-102

[329] CABEÇAS, Mário, *op. cit.* 2011, p. 90.

[330] A.H.M.E., *Mitra e Fábrica da Sé*, Recibos (1602-1799), Maço V/31, 30 de Agosto de 1722, S.fl.

[331] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato realizado entre os entalhadores José de Andrade (de Vila Viçosa), e Manuel Francisco, com a irmandade de Nossa Senhora da Alcáçova, em Elvas, para o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, CNELV05/001/Cx. 72, Liv. 23, 11 de Dezembro de 1725, fls. 70-71.

3.2.7. Manuel Nunes da Silva (act. 1726 - 1733)

Entalhador lisboeta, morador na "*Cidade de Lisboa Oriental*" onde vivia com sua mulher, Francisca Manuel.

A 19 de Novembro de 1726 assina contrato com a confraria de Nossa Senhora do Rosário do convento de S. Domingos, em Elvas, para a obra de talha do retábulo da sua capela[332]. O pagamento (avultado) ascendia a 1.150 mil reis, embora a escritura notarial não nos forneça pormenores sobre a obra a realizar. Entre 1731 e 1733 Manuel Nunes da Silva esteve ocupado com a obra do retábulo-mor da igreja de S. Bartolomeu, em Borba, após a substituição da peça anterior por uma outra, alinhando nas novas tendências de inspiração italianizante[333].

3.2.8. João Pereira (act. 1702)

Outro entalhador da cidade de Portalegre o qual, a 18 de Fevereiro de 1702, arremata a obra das "[…] *armas reaes que se mandarão fazer de talha em madeyra pera se pregarem no meyo do tetto do forro da salla do Senado* […] *pondo elle a Madeira necessaria* […]"[334]. João Pereira ficara com a obra por 4.500 reis.

3.2.9. João Lopes Garção (act. 1708)

Este oficial de entalhador era natural da cidade de Portalegre e, a 18 de Outubro de 1708, contratou-se com o juiz e mordomos de Nossa Senhora dos Milagres, de Assumar (concelho de Monforte), para lhes fazer um retábulo para o altar da mesma Senhora. *Nossa Senhora dos Milagres* é a padroeira daquela localidade e, embora o documento não o refira, a obra em questão seria o retábulo para o altar-mor da igreja matriz de Assumar. O entalhador era obrigado a fornecer toda a madeira necessária e seria o retábulo "[…] *com quatro colunas salamonicas e emtre coluna e coluna cada lado de taboa de talha que puder levar e tera seu sacrario com duas colunas e hum*

[332] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Contrato celebrado entre a confraria de Nossa Senhora do Rosário, do Convento de S. Domingos de Elvas e o mestre entalhador lisboeta Manuel Nunes da Silva, para a obra do retábulo da sua capela, CNELV07/001/Cx. 185, Liv. 12, 19 de Novembro de 1726, fls. 48-49v. Cf. VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996, p. 153.
[333] SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca,* 2007, p. 116.
[334] A.D.P., *Câmara Municipal de Portalegre*, Livros de receitas de 1702-1703, CMPTG/B/A/01/002, Cx. 23, fl. 5v.

nicho pera a senhora e outro no fontehispissio [sic] para o esperito santo e toda esta obra sera emtalhada da talha que hoie se uza de relevado de folha de cardo em presso de setenta mil reis […]". João Lopes Garção deveria entregar a obra pronta no mês de Julho do ano seguinte, sendo ainda salvaguardado que "[…] *quando este retaballo se quizer dourar sera o dito ofiçial obriguado a virlhe tapar todas as faltas* […] *que tiver e asentarlhe tudo o que for mister e pera o retabollo novo não uzara de couza alguma do retabollo velho*"[335].

[335] A.D.P., *Cartórios Notariais de Monforte (Assumar)*, CNMFT01/001/Cx. 2, Liv. 12, Contrato entre os mordomos de N.ª Sr.ª dos Milagres com o entalhador João Lopes Graçã̃o, morador em Portalegre, 18 de Outubro de 1708, fls. 79v.-81v.

3.3. Pintores e pintores-douradores

Áparte toda a fortuna crítica em torno do *Divino Morales* e dos seus seguidores mais destacados, como Francisco Flores, não ficaram muitos registos sobre a actividade de pintores no Norte Alentejo para a centúria da Quinhentos. As fontes documentais para este período, sendo escassas, também não ajudam à clarificação do problema, muito embora se conheça o nome de artistas que, sendo da região, desenvolveram a sua actividade em outros pontos do país. É o caso do pintor de Portalegre Francisco de Ataíde, cuja actividade já identificada abarca o período compreendido entre 1549 e 1585, data do seu falecimento no Porto. Este artista terá fixado a sua residência na cidade invicta, tendo aí chegado a atingir o cargo de "*pintor do Município*"[336]. Sabe-se, também, que Ataíde era um artista multifacetado, realizando pinturas a óleo, têmpera, douramentos e estofados, começando por uma estadia em Coimbra até, por fim, deixar obra na Galiza, onde trabalha para a igreja de Santa María de Pontevedra, em 1581. Apesar da sua naturalidade norte alentejana, não é provável que Francisco de Ataíde tenha levado consigo algum eco daquilo que seria o panorama artístico portalegrense na primeira metade do século XVI, uma vez que terá deixado cedo esta cidade.

Na realidade, o ambiente artístico na cidade de Portalegre terá sido marcado, durante os finais do século XVI e durante o primeiro quartel do XVII, por um intenso dinamismo decorrente das grandes campanhas de decoração que tiveram lugar no interior da Sé. Durante esta fase, foram muitos os pintores de excelência que aqui chegaram vindos de outros pontos do país para trabalhar no que hoje será a mais extensa pinacoteca maneirista do país. Para além dos já citados Luis de Morales e de Francisco Flores, também os pintores Francisco Venegas e Simão Rodrigues aí trabalharam no retábulo da capela-mor, assim como o pintor espanhol naturalizado português Fernão Gomes, natural de Albuquerque (1548-1612). Aqui cumpre recordar, também, o pintor coimbrão Pedro Álvares Pereira, o qual, em 1609 se desloca a Portalegre na companhia do seu genro, o entalhador Cristóvão de Seixas, tendo realizado, muito provavelmente, as pinturas do antigo retábulo da capela de S. Pedro (um *Julgamento das Almas*)[337].

[336] SERRÃO, Vitor, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, 1998, pp. 260-261.
[337] Idem, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, vol. II, 1992, p. 476.

Uma das raras referências e, também das mais antigas, a campanhas pictóricas em curso na região, diz respeito a um pintor de nome Pero Rodrigues, de origem desconhecida, o qual, durante o biénio de 1557-1558 se encontrava no convento de S. Domingos da cidade de Elvas para realizar a pintura do retábulo da capela pertencente a João Pereira e Maria Aires[338]. Os registos das despesas realizadas com a pintura do retábulo não oferecem nenhuma descrição da própria obra, nem permitem análises mais aprofundadas a respeito da actividade deste pintor ou ambiente de trabalho em que desenvolveu a sua actividade.

Se a actividade dos pintores quinhentistas no Norte-Alentejo está ainda longe de estar cabalmente caracterizada, dispomos de um maior número de dados para o período seguinte. Concluimos, por exemplo, que o panorama da encomenda oficinal para os séculos XVII e XVIII transforma-se relativamente ao período anterior. Da vastíssima documentação notarial consultada emerge a figura do "*pintor-dourador*", actividade, aliás, que não sendo estranha à maior parte dos artistas, se intensificou a partir do século XVII, na mesma medida que se multiplicaram as encomendas de retábulos em talha dourada por irmandades e confrarias. Lentamente, o "*pintor-dourador*" ganha papel de destaque, chegando mesmo a ultrapassar a categoria do pintor de fresco, durante séculos considerada como a mais nobre e prestigiante[339].

Talvez um dos últimos executantes do fresco a trabalhar nesta região do Norte-Alentejo tenha sido José de Escovar, profícuo pintor cuja actividade fez a transição entre o século XVI e o XVII, embora não tenha, por isso, deixado de dominar a técnica do óleo, ou dos douramentos. Este carácter multifacetado do pintor está bem visível no contrato que assinou, em 1610, com o Balio Rui de Brito para a pintura da capela-mor do convento de Santa Clara, em Elvas, e para as casas do mesmo encomendante[340]. Em ambos os casos o pintor deveria executar partes da pintura a fresco e outras a óleo, notando-se ainda uma especificidade que denota uma hierarquização de importância do fresco, relativamente aos restantes géneros de pintura, bem como a sua (quase) exclusividade para os espaços de maior simbolismo no edifício. No

[338] A.D.P., *Convento de S. Domingos de Elvas*, Cx. 17, Liv. 9, fls. 60-68.
[339] HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, (1548) 1983, p. 202.
[340] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Balio Rui de Brito e o pintor José de Escovar para a pintura a fresco da capela-mor do Convento de Santa Clara de Elvas e de algumas divisões na casa do encomendante, Liv. 27, 3 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v.

documento em questão, o fresco está reservado para a pintura dos painéis integrados com as "*ystorias*" da Sagrada Escritura, à escolha do encomendante, bem como os anjos da abóbada de cruzaria e a arcaria da mesma capela-mor, exceptuando-se o arco triunfal e as chaves da abóbada que receberiam douramentos. A fresco deveria ser, também, pintada a capela privada da residência do Balio, enquanto que a outra sala receberia um programa "*de monterias*", a têmpera.

A diferenciação (espacial e material) entre a técnica do fresco, a do óleo, ou da têmpera, tão visível ainda neste documento de 1610, vai-se diluindo, progressivamente, à medida que avançamos no século XVII. A expressão "*pintar ao fresco*" não desaparece, contudo, da documentação, embora a sua correcta utilização seja, a partir de agora, questionável. Na grande maioria dos casos, as obras descritas nos documentos notariais são, na verdade, trabalhos a seco (em maior ou menor extensão), a avaliar pelos materiais que, frequentemente, são referidos na documentação (caso do óleo, do mordente, ou do ouro). Esta questão não tem uma resolução fácil, mas sugere um mau entendimento já no século XVIII da técnica do fresco por parte dos encomendantes, ou ainda de adaptações realizadas, na prática, pelos próprios artistas. No que concerne à documentação consultada, a fronteira entre o "*pintar a fresco*" e o "*pintar a óleo*" não é clara, muitas vezes misturando-se os dois conceitos. Por outro lado, o facto da maioria destes pintores estar, na realidade, habilitada a executar, simultaneamente, douramentos e pinturas em altares e em tectos, mesmo não sendo essa a sua especialidade, levou a que a definição de técnicas pictóricas se esbatesse.

Ao mesmo tempo, e do ponto de vista dos encomendantes, a utilização da mesma mão-de-obra para o douramento de um altar ou de uma abóbada, ou de ambas, apresentava-se sempre como mais vantajosa e mais rentável, só assim se justificando o elevado número de encomendas de que alguns "pintores-douradores" beneficiaram. Desde a lacónica referência ao dourador elvense Estêvão Álvares, o qual se envolveu na venda de umas casas na praça da cidade, em 1599, a presença dos douradores na documentação será uma constante, mesmo já no século XVIII avançado[341].

[341] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Referência ao dourador Estêvão Álvares, casado com Maria Álvares, envolvido na venda de umas casas em Elvas, CNELV04/001/Cx. 13, Liv. 8, 20 de Março de 1599, fl. 60.

As biografias de artistas que de seguida se apresentam seguem um critério cronológico de acordo com período em que os mesmos se encontraram comprovadamente em actividade. Aqui se descreverão todos os pintores que desenvolveram trabalhos na região em estudo, tendo como ponto de partida a documentação recolhida ao longo da nossa investigação, complementada com estudos de outros autores. Daremos ainda o devido destaque aos artistas que, até ao momento, permaneciam anónimos recuperando assim o seu percurso autoral. É ainda de sublinhar que a maioria das suas obras que se encontram descritas na documentação não chegaram até aos nossos dias, o que pesa ainda mais na relevância destes testemunhos históricos.

3.3.1. Simão Rodrigues (act. c.ª 1583-1629)

Simão Rodrigues foi um dos mais importantes pintores activos em Lisboa na última geração maneirista. A comprová-lo está a sua longa actividade que se estendeu de Lisboa a Coimbra, onde trabalhou na Universidade, na igreja do Carmo, no mosteiro de Santa Cruz, a Leiria, a Santarém, trabalhando na Misericórdia e, mais a Sul, Évora, Elvas e Portalegre. Em simultâneo, a sua acção enquanto pintor é indissociável da profícua "companhia" que dirigiu e que contou com diversos colaboradores, dos quais se destacou o pintor régio Domingos Vieira Serrão, com quem trabalhou durante grande parte da sua vida[342].

Cyrillo Volkmar Machado, tendo como fonte principal Félix da Costa Meesen, definiu Simão Rodrigues enquanto autor de "*muitos e bons quadros*", entre eles a *Natividade*, do refeitório do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa. Curiosamente, Cyrillo não chega a fazer referência à sua vertente enquanto pintor de fresco[343].

Sabemo-lo activo em Lisboa desde 1583, constando também do seu *curriculum* uma viagem a Roma ao tempo de Sisto V. Por volta de 1597 termina a obra da pintura do retábulo-mor da igreja do Carmo, em Coimbra, seguindo-se-lhe em outras ocasiões novas empreitadas na mesma cidade, a sós (como a pintura de dez tábuas para a sacristia da Sé Velha, em 1608, tábuas essas conservadas no Museu Nacional Machado de Castro[344]) ou em parceria com Domingos Vieira Serrão (em 1611 trabalham na magna obra do retábulo-mor do mosteiro de Santa Cruz e, entre 1612-1613 na capela da Universidade, estando este último intacto, enquanto que as tábuas de Santa Cruz podem ser admiradas na sacristia do Carmo)[345]. Entre as campanhas de Lisboa e Coimbra ainda terá trabalhado para a Sé de Portalegre na grande obra do retábulo-mor, onde colaborou com outros artistas de renome como Diogo Teixeira (1548-1612) ou Cristóvão Vaz (1581-1616)[346].

A sua ligação a Elvas data, pelo menos, de cerca de 1600, quando se dedicou a pintar o retábulo da igreja do convento de S. Domingos, onde colaborou o escultor e entalhador portalegrense Gaspar Coelho (Figs. 58 e 59). A 23 de Abril de 1609, Simão

[342] GUSMÃO, Adriano de, *Simão Rodrigues e seus Colaboradores*, 1957, p. 6.
[343] MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Colleção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823, p. 55.
[344] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1992, p. 661.
[345] Idem, *op. cit.*, 1992, p. 73.
[346] PATRÃO, José Dias Heitor, *op. cit.*, 1998, p. 117.

Rodrigues está de regresso a Elvas e na casa do boticário Tomé Rodrigues nomeia como seu procurador ao padre António da Vergua, cónego na Sé de Viseu, para que em seu nome pudesse requerer todos os bens que tinham ficado por morte do padre Paulo Rodrigues, também cónego na mesma Sé e irmão do pintor[347].

Entre Abril e Junho de 1613, o pintor, sempre acompanhado por Domingos Vieira Serrão, e outros colaboradores, está em Lisboa e dedica-se a uma das empreitadas mais celebradas e de maior aparato da História da Arte da capital: a pintura da abóbada da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos. A composição, que se perdeu com a destruição do edifício, com o incêndio sofrido pelo Hospital Real em 1750, era composta por *quadros recolocados*, num programa conforme aos modelos do Maneirismo vigente[348] (Fig. 60).

Ainda durante o ano de 1613 e estendendo-se pelo seguinte, Simão Rodrigues pinta o retábulo da capela-mor da igreja da Misericórdia de Leiria, desta vez sem colaboradores, situação que se repetiria novamente em 1615 quando vai a Santarém pintar o retábulo-mor da igreja da Misericórdia, e de novo em 1618, na igreja de Marvila, da mesma vila ribatejana[349].

Na sequência das reformas levadas a cabo na Sé de Elvas desde finais do século XVI, a dupla de pintores dirigiu-se a esta cidade fronteiriça em 1615, aí permanecendo, a pedido do bispo D. Rui Pires da Veiga, enquanto durassem os trabalhos das decorações pictóricas da capela do Santíssimo Sacramento e da sacristia, divisões que tinham sido construídas entre 1609 e 1615[350]. O contrato, datado de 24 de Fevereiro de 1615, previa a colaboração dos dois artistas, no entanto, foi assinado apenas por Simão Rodrigues, uma vez que Domingos Vieira não esteve presente à realização da referida escritura, talvez por se encontrar retido com outra obra. Entre as cláusulas contratuais é apresentado o modelo que os pintores deveriam seguir e que definiu o programa iconográfico a ser concebido. A capela do Santíssimo Sacramento deveria ser decorada à semelhança da capela-mor da igreja do convento da Anunciada, em Lisboa, ressalvando que "[…] *so avera de deferemsa que esta nosa*

[347] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Procuração feita pelo pintor Simão Rodrigues, CNELV04/001/Cx. 17, Liv. 24, 23 de Abril de 1609, fls. 119-120. Documento cedido pelo Prof. Vitor Serrão, a quem agradecemos.
[348] MARKL, Dagoberto e SERRÃO, Vitor "Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)" in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 86, 1.º tomo, 1980, pp. 161-215.
[349] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1992, p. 73.
[350] CABEÇAS, Mário Henriques, *op. cit.*, 2004, pp. 247-252.

capella tera symquo payneys, hum no meyo e quoatro nas ylhargas […]"[351] O tecto da sacristia seguiria o modelo do Hospital Real de Todos-os-Santos que, aliás, como vimos, tinha sido pintado em 1613 pela mesma dupla de pintores. O facto de, apenas dois anos volvidos após a sua execução, já servir de modelo a novas composições, só vem atestar a grande fama que atingiu enquanto programa artístico e, também, propagandístico. Esta obra de custos avultados ficou registada, também, nas despesas da Fábrica da Sé dos anos de 1614 e 1615: "[…] *quinhentos e tres mil duzentos e quarenta reais que se derão aos Pintores de pintarem a sachristia e de tintas para ella* […] *e declarase que com os pintores se avia concertado o dito senhor bispo senhor dom Ruy pires da veyga em mil cruzados por pintarem o tecto da sanchristia e a Capella nova do sanctissimo sacramento a qual dita capella se não pintou por parecer convinha pintarse a sachristia pello modo que hora está e tudo o que se avia de dar aos ditos Pintores por a dita sachristia e Capella se deu somente pella sachristia e ainda se lhe derão mais cem cruzados por ter mais o que creceo de obra na sanchristia do que avia de ser a obra da dita capella do sacramento* […]"[352]. A prioridade foi, portanto, dar cumprimento à pintura do tecto da sacristia, ficando a capela do Santíssimo por concluir.

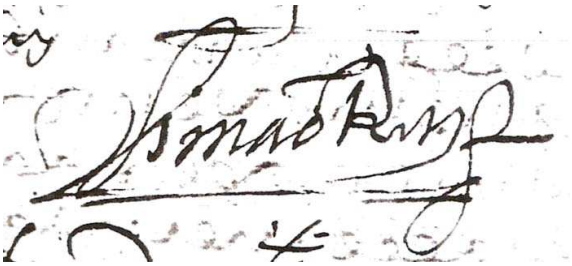
Um aspecto significativo do contrato de 1615 é o facto de ser estabelecido apenas com Simão Rodrigues, sendo Domingos Vieira Serrão apontado como seu "*adymdo e companheiro*" que teria de se dirigir a Elvas para dar assistência ao colega. Assim sendo parece ficar demonstrado que, para a obra questão, seria Simão Rodrigues quem dirigiria os trabalhos, ainda que ao longo da parceria mantida por ambos os pintores nem sempre seja fácil distinguir qual dos dois teria maior protagonismo nas obras assumidas, tanto mais que ambos formaram "companhias" com numerosos colaboradores, de que se conhecem os nomes. Aliás, basta recordar os elogios que o pintor Félix da Costa dirigiu a Domingos Vieira Serrão, e que incluiam a atribuição do programa do Hospital Real de Todos-os-Santos, o que confere ao artista um grau de destaque que neste documento parece secundarizado.

A 9 de Novembro de 1617, a Misericórdia de Barcelos chama Salvador Mendes de Faria, morador em Lisboa, para dourar, estofar e pintar o retábulo do altar-mor da sua igreja, à semelhança do retábulo da capela-mor da Sé do Porto, obra que deveria

[351] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv. 35, 24 de Fevereiro de 1615, fl. 34v. (Inédito)
[352] A.H.M.E., *Cabido da Sé, Registo de Receitas e Despesas* (1614-1615), Maço 83, fls. 118v.-119.

estar concluída no ano seguinte. No mesmo documento refere-se que seria Simão Rodrigues a realizar as pinturas para o mesmo retábulo de Barcelos, tal como tinha feito no da Sé do Porto ou, no caso existir algum impedimento, que seria o seu "companheiro" o pintor André Peres (um pintor ligado à casa ducal de Vila Viçosa) a realizar a mesma empreitada[353]. Simão Rodrigues deverá ter iniciado a pintura do retábulo logo em 1618. A 5 de Junho de 1624 o pintor assina um recibo em como tinha recebido a sua parte na obra que executara, uma vez mais, com Vieira Serrão, para o retábulo do Santíssimo Sacramento do convento do Carmo, em Lisboa, pago por Dona Catarina de Meneses[354].

Entre outras actividades, sabemos que Simão Rodrigues pintou, no último ano de vida, em 1627, um grande e elogiado quadro para a igreja dos jesuítas de Luanda, em Angola, que mereceu elogio ao cronista António de Oliveira de Cadornega, mas que infelizmente se perdeu. Foi mestre de André Reinoso, o melhor pintor português da geração seguinte, que enveredou, todavia, pelo novo estilo tenebrista proto-barroco.



Fac-símile da assinatura de Simão Rodrigues

[353] Documento descoberto pela Dr.ª Joana Balsa Pinho, a quem agradecemos por esta informação (Arquivo da Misericórdia de Barcelos, Armário A, Cx. 70, *Livro dos acórdãos (1602-1689)*, fls. 32-33.
[354] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1992, p. 677.

3.3.2. Domingos Vieira Serrão (act. c.ª 1570-1632)

A actividade de Domingos Vieira Serrão, enquanto um dos pintores de maior relevo da corrente maneirista nacional, estendeu-se de finais do século XVI até à primeira metade do século XVII. Muitas têm sido as obras que lhe vêem sendo atribuídas, definindo-se, lentamente, a individualidade deste artista, naquilo que o distinguiu dos artistas que com ele trabalharam, sendo Simão Rodrigues de todos o mais importante.

Domingos Vieira Serrão nasceu no seio de uma família aristocrática de Tomar, aí realizando a sua primeira formação, até chegar ao cargo de escudeiro d' el Rei e pintor régio (da categoria da pintura a óleo) de D. Filipe III, em 1619, substituindo o pintor Amaro do Vale, entretanto falecido[355]. Entre os seus primeiros trabalhos encontra-se o desenho do desembarque e entrada em Lisboa de Filipe II, posteriormente passado a gravura por João Schorcquens. Logo em 1608 vemo-lo assumir o prestigiante cargo de Juiz da Mesa da irmandade de S. Lucas, o que reflecte o prestígio entretanto adquirido na sua actividade enquanto pintor. Em 1615 encontra-se em Elvas, como vimos, na companhia de Simão Rodrigues, para assegurar importantes campanhas pictóricas a fresco na Sé, por encomenda do bispo D. Rui Pires da Veiga. Alguns anos antes, logo no ínício do século XVII, deve ter estado na mesma cidade, talvez acompanhando novamente Simão Rodrigues durante o tempo em que este trabalhou no retábulo da igreja de S. Domingos. Vieira Serrão dedica-se então à campanha de pintura mural ainda visível numa das capelas colaterais da capela-mor do igreja dominicana, um programa iconográfico complexo, com uma linguagem "*ao romano*" (Fig. 61). A pintura, tipicamente maneirista, encontra semelhanças ao nível da construção do desenho das *ferroneries* e do próprio equilíbrio da composição, nos gravados de Adriaen Collaert para a obra *Piscium Vivae Icones*, realizada em Antuérpia, c. 1580 (Fig. 62).

Mais tarde, em 1631, Domingos Vieira Serrão utilizaria a mesma linguagem inspirada nos motivos "ao romano" para compôr os revestimentos murais das abóbadas das três naves da Sé.

Para além dos conjuntos de pinturas de cavalete que executou em parceria com Simão Rodrigues (para Coimbra, Lisboa, Santarém, Tomar, etc), o pintor desenvolveu,

[355] SERRÃO, Vítor, "A Pintura Maneirista e o desenho" in *História da Arte em Portugal*, vol 7, 1993, p. 83.

ainda, extensa actividade enquanto pintor de fresco e de seco, tanto sozinho, como em colaboração com outros artistas.

O seu envolvimento nos revestimentos da charola do convento de Cristo, em Tomar, logo em Maio de 1592, tem vindo a ser apontado como o primeiro trabalho de Vieira Serrão em pintura mural documentalmente comprovado[356] (Fig. 63). Ao longo da sua vida, o pintor manteve-se ligado a este edifício, acabando por ser nomeado pintor do convento de Cristo, em 1624[357]. No ano seguinte, a 4 de Julho de 1625, é nomeado familiar do Santo Ofício, no decurso de um processo onde não se apurou nada que obstasse a tal nomeação[358].

A fama de Vieira Serrão nesta área terá levado a que o rei Filipe III (II de Portugal) o enviasse a Madrid, já no final da vida, a fim de colaborar nos trabalhos de decoração do Palácio do Retiro[359]. Deve-se ao pintor Félix da Costa o mais perfeito elogio a Domingos Vieira Serrão, atribuindo-lhe, inclusivamente, a autoria de importantes programas murais em Lisboa, hoje desaparecidos: "*Fes couzas excelentes com muita doçura e modestia, fidalguia e bom debuxo: aprendeo dos passados, entendeo bem a perspectiva que se ve no tecto da Capella mor da Anunciada a fresco, o tecto do Hospital Real invenção sua, e outras muitas cousas. Este recebeo muitas honras em tempo de Felipe 3.º e 4.º Reys de Castella, sendo chamado a Madrid para pintar em o Retiro onde tem coisas admiráveis.*"[360].

Desconhece-se, ao certo, o que Domingos Vieira Serrão terá executado no Pardo para justificar tal elogio. O Palácio do Bom Retiro, em Madrid, foi construído como um espaço idílico fora da cidade, local de repouso para a família real, numa articulação perfeita entre o edifício e os seus jardins. Esse deliberado afastamento do espaço edificado e a implantação na natureza foi, aliás, factor que norteou a construção de outros edifícios semelhantes, de forte carga simbólica, tal como, no caso português, o Paço Ducal de Vila Viçosa. Das campanhas decorativas de maior significado levadas a

[356] GARCIA, Ana Paula, *Domingos Vieira Serrão, Pintor da Contra-Maniera em Portugal*, Entre *Decoro* e Conformismo, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, p. 88.
[357] Idem, *ibidem*.
[358] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1992, p. 766.
[359] Idem, *op. cit.*, 1993, p. 83.
[360] MACHADO, Cyrillo Volkmar, *op. cit.*, 1823, p. 57. Ana Paula Garcia, na sua dissertação dedicada à actividade do pintor, defende a leitura deste excerto apresentada por George Kubler na obra *Portuguese Plain Architecture – between Spices and Diamonds, 1521-1706*, quando traduziu o mesmo texto a partir do fac-símile da obra de Félix da Costa *Antiguidade da Arte da Pintura.* Kubler, ao contrário de Volkmar Machado, leu a palavra "*casas*", em vez de "*cousas*" o que, na opinião da autora, está mais conforme com a realidade.

cabo no Bom Retiro, destacam-se as que tiveram lugar entre 1633 (com a ampliação do Quarto Real e da Galeria do Pardo) e 1634 (ano em que decorreu a decoração do designado *Salón de Reinos*, com um programa de grutescos)[361]. Todavia, por esta altura seria já demasiado tarde para procurar um envolvimento de Domingos Vieira Serrão, tendo em conta a data do seu falecimento, um ano antes das grandes campanhas de restruturação do Bom Retiro. Seja como for, nos vastos elencos documentais que rastreiam obras de decoração de pintura no Palácio Real de Madrid, recentemente dados à estampa, descrevem-se as campanhas fresquistas dos anos 30 do século XVII, dirigidas por Nicolas Granello, que podem corresponder àquelas em que Domingos Vieira Serrão interveio.

O nome do pintor não foi, até ao momento, encontrado nos registos de pagamentos para as campanhas de fresco deste palácio[362]. Apesar disso, já anteriormente, em 1623, Vieira Serrão se dirigira a Madrid para entregar ao rei Filipe IV duas telas (hoje desaparecidas) da *Joyeuse Entrée* de Filipe III, em Lisboa[363].

A partir da sua estadia em Espanha nada mais se sabia. A recente descoberta de um contrato notarial veio provar que, no final do ano de 1631, Domingos Vieira já estava de regresso a Portugal, para realizar aquela que terá sido a sua derradeira obra: a pintura dos tectos, arcos e colunas da Sé de Elvas.

A 13 de Dezembro de 1631, o pintor, de regresso a Portugal, é contratado pelo bispo D. Sebastião Matos de Noronha, para uma importante campanha pictórica. Em questão estava "[…] *fazer e comsertar dourar e engesar toda a igreia da Samta Se* […] *a saber os teutos todos de brutesco de ouro e a pedraria e cullunas bramqueadas de allvayade e apestanadas de ouro* […] *o branco muito branco e o ouro bem feito e asemtado com seus perfins negros como milhor comvier a dita obra* […]"[364] (Fig. 64). A obra incluía o revestimento completo da nave central, assim como das laterais, frestas, o arco da capela mor, o da capela de Nossa Senhora das Candeias, o último arco do coro "[…] *e a capella e arco que esta sobre o coro* [*sobre a porta primsipall*] *não emtra*

[361] GARCIA, Ana Paula, *op. cit.*, 1996, pp. 89-90.
[362] Cf. CHECA, Carmen García-Frías, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*, 2005; e REDÍN MICHAUS, Gonzalo, *Pedro Rubiales y Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, 2008.
[363] SERRÃO, Vítor, "*Pittura senza tempo* em Coimbra, cerca de 1600. As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da Igreja do Carmo" in *Monumentos*, n.º 25, Setembro de 2006, p. 101. Este importante dado relacionado com a actividade de Domingos Vieira Serrão em Espanha foi descoberto pelo autor no Archivo Histórico Nacional de Madrid, *Sección de Consejos Suprimidos*, libro 635 (*Libro de paso de 1622 a 1629*).
[364] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Liv. 64, 13 de Dezembro de 1631, fls. 95v.-99. (Inédito)

nesta obrigasão porem a pedraria da sacada do dito coro […]". Para além disso, deveria ainda realizar quatro painéis na capela-mor, de acordo com o que lhe fosse ordenado pelo bispo. Tudo o restante deveria ser revestido de pintura de brutesco sobre branco e ouro, com os fechos das nervuras dourados "[…] *e as que tiverem armas se porão as cores que as ditas armas pedirem e se porão as do dito senhor bispo em hum dos ditos fechos da nave do meyo* […]"[365]. Como pormenor que consideramos importante destacar encontra-se, no final da escritura, a assinatura do padre Aires Varela, o mesmo que entre 1644 e 1645 redigiu o *Theatro das Antiguidades d' Elvas,* fonte essencial para os estudos sobre a cidade e outras localidades vizinhas[366]. O cónego viria a falecer sem que tivesse concluído a sua obra, ficando apenas pelo reinado de D. Manuel, razão pela qual não chega a referir as campanhas decorativas da Sé. Com efeito, em 1656, Aires Varela já teria falecido, uma vez que existe uma escritura de transação realizada entre o bispo de Elvas D. Manuel da Cunha e Soror Inês da Conceição, religiosa no convento de Santo Onofre de Badajoz e irmã do cónego, a propósito dos bens que tinham ficado à data da sua morte[367].

Não podemos, assim, contar com o testemunho de Aires Varela sobre o impacto que o programa de Domingos Vieira Serrão tivesse causado à data. Sabemos, no entanto, que o pintor não era estranho às grandes composições de brutesco, nas quais, aliás, já se destacara desde o tempo em que trabalhara na charola do convento de Cristo, em 1592[368]. Não deixa, todavia, de ser irónico que a actividade de tão importante pintor tenha terminado, tal como começara, entre a inesgotável retórica decorativa dos revestimentos de brutesco.

A assinalar a encomenda da obra encontram-se, ainda hoje, no fecho da abóbada central, as armas do bispo D. Sebastião Matos de Noronha (*SE/BAS/TIA/NVS / PR'/ EP'/ QVI / NT'*) (Fig. 65), podendo também ver-se as armas dos bispos D. Lourenço de Lencastre (no tramo junto do coro-alto) e D. Baltazar de Faria Villas Boas (no tramo que antecede a capela-mor). Através do contrato notarial a fábrica da Sé ficava obrigada à montagem dos andaimes, "*a goarneser e estucar os*

[365] Idem, *ibidem.*
[366] Cf. VARELA, Cónego Aires, *Theatro das Antiguidades d' Elvas*, (1644-1655) 1915
[367] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Escritura de transação entre D. Manuel da Cunha, e soror Inês da Conceição, freira no Convento de Santo Onofre, de Badajoz, sobre os bens que tinham ficado por morte do seu irmão, o cónego Aires Varela, CNELV04/001/Cx. 32, Liv. 94, 18 de Fevereiro de 1656, fls. 119v.-122
[368] SERRÃO, Vítor, *op. cit.*, 1992*,* p. 187-188.

ditos teutos d'estuque", para além de dar casa e agasalho ao pintor e seus colaboradores. A obra deveria ter início em Abril de 1632 e terminar dois anos depois, recebendo o pintor, no total 4.250 cruzados. Caso o pintor morresse durante a obra, a mesma deveria ser examinada por dois oficiais e entregue a quem a terminasse, circunstância que, de facto, se veio a verificar.

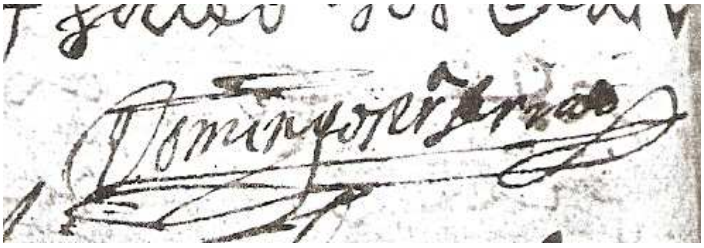
Domingos Vieira Serrão viria, de facto, a morrer a 11 de Junho de 1632, tal como o comprova o seu registo de óbito, realizado na paróquia do Salvador, em Elvas: "*Aos onze dias do mes de iunho de mil e seis centos e trinta e dois annos faleseo da vida prezente Domingos Vieira pintor natural de Tomar. Reçebeu todos os sacramentos esta sepultado na Se e fez testamento*"[369]. A campa armoriada do pintor repousa, porém, em Santa Iria, em Tomar, juntamente com sua mulher Madalena de Frias, falercida em 1641, o que significa que o corpo foi trasladado. Cirillo Volkmar Machado datara a morte do pintor de cerca dez anos mais tarde, remetendo-a para 1641, o que se sabe hoje não ter fundamento, devendo-se o erro à explicação acima[370]. Sucedeu-lhe no cargo de pintor régio, a 19 de Agosto de 1632, Miguel de Paiva, pintor de recursos muito inferiores.

Desconhecemos aquilo que o pintor possa ter realizado entre Abril (mês do início da obra) e princípios de Junho (mês da sua morte), mas estamos em crer que, muito provavelmente, apenas tenha dado o esboço dos motivos pictóricos que outros acabariam por realizar. A pintura das abóbadas da Sé viria a ser entregue a dois pintores de Elvas, Lourenço Anes (ou Eanes) e Mateus Carvalho que, entre 1633 e 1634, dão a obra por concluída. Os livros de receitas e despesas da fábrica da Sé mostram que os pintores receberam pela pintura da "*nave do meo*" 240 mil reis, tendo recebido até 1635 mais 215.200 reis[371]. Nesse mesmo ano, o bispo D. Sebastião Matos de Noronha esteve envolvido numa escritura de venda de um foro de 24.000 reis, "[…] *pera hi continuarem as obras da dita nosa samta se que são precisas e nesesarias* […]"[372]. Tendo em conta que, para além da pintura do interior da Sé, não existiam outras obras em curso nesta data, podemos supor que a necessidade de verbas apontada pelo bispo, estivesse relacionada ainda com pagamentos para esses

[369] A.H.M.E., *Registos Paroquiais da Paróquia do Salvador de Elvas, Óbitos*, Mç 053/06, 1628-1666. Este documento foi já publicado pelo Dr. Rui Vieira.
[370] MACHADO, Cyrillo Volkmar, *op. cit.*, 1823, p. 57.
[371] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.p.; A.H.M.E., *Cabido da Sé, Registo da Receita e Despesa* (1631-1634), Maço 83, fl. 207.
[372] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Compra que fez o Cabido das rendas da fábrica da Sé de Elvas, CNELV04/001/Cx. 27, Liv. 70, 15 de Junho de 1635, fls. 4-5 (Inédito).

trabalhos. As despesas realizadas com os pintores não permitem determinar, com precisão, se os mesmos só terão pintado a nave central ou se, por outro lado, terão realizado na íntegra o programa mural, tendo em conta o falecimento de Domingos Veira Serrão.

O percurso autoral deste pintor em Elvas fica, assim, traçado entre obras documentadas que já desapareceram (sacristia da Sé) obras documentadas que se mantém *in situ* (abóbadas das naves do mesmo edifício) e obras que lhe estão atribuídas sem que, até ao momento, tenha sido descoberto o documento que comprove a sua autoria (capela na igreja de S. Domingos).



Fac-símile da assinatura de Domingos Vieira Serrão

3.3.3. José de Escovar (act. 1585-1622)

Um dos mais produtivos pintores da técnica do fresco de inícios do século XVII foi José de Escovar, morador em Évora, na Rua do Raimundo, e tendo a sua oficina na mesma cidade. Muitos têm sido os ciclos de pintura atribuídos a Escovar na região em torno da cidade de Évora, através da comparação de conjuntos e por filiação estilística, uma vez que grande parte da sua obra documentada não chegou até aos nossos dias[373]. O grande volume de obras que lhe está atribuído, sendo bastante heterogéneo em termos de qualidade de mão-de-obra empregue, aponta para a presença de vários artistas trabalhando em conjunto com o mestre. Recordemos que o pintor teve dois filhos, Luís e José de Escovar, que lhe terão sucedido nas empresas laborais, o que ainda hoje dificulta a correcta identificação de autorias.

Sabe-se que Escovar era, já em 1585, mestre com oficina instalada tendo recebido, nesse mesmo ano, por aprendiz a Pedro Álvares, com o qual se comprometeu a ensinar em tudo o respeitante ao seu ofício durante o prazo de cinco anos. Volvido esse período de tempo (1590) assumiria a responsabilidade de ensinar um novo aprendiz, desta vez de seu nome Manuel Luís, filho de um tecelão da vila de Estremoz[374]. As disposições contratuais presentes nestes, e em vários outros contratos de ensino de artistas sugerem que cada mestre receberia apenas um aprendiz de cada vez, ainda que fizessem a sua entrada na oficina do mestre mais jovens, ao contrário do que sucedeu com dois alunos de Escovar (um com vinte e um anos e o segundo com dezasete ou dezoito), dos cinco ou seis que se lhe conhecem[375]. Fernando Marías que se dedicou a esta temática no caso espanhol, refere que durante o século XVI a média da idade para um aprendiz ingressar na oficina de um mestre seriam os catorze anos e que ali permaneceriam nunca menos de três anos, embora estes parâmetros fossem variando no século seguinte[376]. Em matéria de contratos de ensino e das obrigações assumidas quer pelo mestre quer pelo aprendiz, o caso espanhol é, aliás, em tudo semelhante ao português, como fica demonstrado pelo exemplo de Escovar.

A partir de então, e até ao final do século XVI, o pintor assume obras muito distintas, prova da sua versatilidade enquanto artista e da sua capacidade em agradar

[373] Cf. SERRÃO, Vítor, *op. cit.*,, 2010.
[374] Idem, *op. cit.*, 1992, pp. 660-661.
[375] Idem, *op. cit.*, 2006.
[376] MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, 1989, p. 453.

às clientelas locais, sobretudo às confrarias e irmandades, quer pintando a fresco, quer ocupando-se de obras mais pequenas, como a pintura de bandeiras para festas e Misericórdias. Nesse sentido, trabalha no douramento, estofamento e pintura do retábulo-mor da Misericórdia de Mora (1588) e, em 1603, no retábulo da Confraria das Almas da igreja de Vila Nova da Baronia, outra obra onde abarca a totalidade das decorações: douramentos, pintura, estofamentos e, ainda, pintura a fresco. Já em 1590 Escovar pintara a fresco tanto a capela-mor, como o cruzeiro da ermida de S. Sebastião, em Évora, mas esta campanha não sobreviveu até aos nossos dias.

Entre outros exemplos de pinturas de que apenas subsiste o registo documental encontram-se as que o pintor se encarregou de realizar, em momentos distintos, na cidade de Elvas. A 7 de Março de 1600 José de Escovar assina contrato com o bispo D. António Matos de Noronha para a pintura a fresco de "*todos os painéis do alto da capela-mor desta samta Sé e frizos demtre os ditos paineis*"[377]. Poucos meses mais tarde estabelece novo contrato com o bispo, desta vez em parceria com o dourador João de Moura para a obra de douramento da capela-mor da Sé[378]. O *Livro de receita e despesa da Fábrica da Sé* (1598-1602), guarda, também, registo desta empreitada, podendo ler-se que João de Moura "*pintor e dourador*" recebera 363.970 reis "[…] *pella pintura e ouro da capella mor da Sé* […]"[379]. O mesmo artista terminaria de receber tudo quanto se lhe devia durante o curso dos anos seguintes, o que também ficou registado no mesmo livro: "[…] *trinta mil reis por conta da dita fabrica a joam de Moura dourador por fim e remates de contas de toda a obra que fez na dita Se* […]"[380]

Existe também uma indicação, publicada por Eurico Gama no seu livro dedicado à *Santa Casa da Misericórdia de Elvas*, na qual se diz que Escovar teria realizado a pintura a fresco da capela-mor daquela igreja, a 6 de Fevereiro de 1606[381]. Deixamos aqui essa referência, igualmente notada por Vitor Serrão, muito embora ela não tenha como ser confirmada, uma vez que não só o autor não faz a ligação à fonte consultada, como não nos foi possível encontrar tal documento nem no próprio Arquivo da Misericórdia de Elvas, nem nos *Cartórios Notariais* da mesma cidade[382].

[377] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv. 10, 7 de Março de 1600, fls. 68-70v.
[378] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv. 10, 15 de Julho de 1600, fls. 140-144.
[379] Cf. BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit*., s.d., s.p. O autor recolheu estes dados em A.H.M.E., *Cabido da Sé, Registo de Receitas e Despesas* (1598-1602), Maço 83, fl. 25v.
[380] Idem, *op. cit.* (1602-1605), fl. 38.
[381] GAMA, Eurico, *op. cit.*, 1954, p.117.
[382] Agradeço à Dr.ª Joana Balsa de Pinho pelas informações recolhidas no decurso da sua investigação no citado Arquivo da Misericórdia de Elvas no qual, apesar dos esforços realizados, não lhe foi possível localizar o referido documento.

Sabemos, no entanto, que em Junho desse mesmo ano, Escovar já estaria em Montemor-o-Novo onde pintou a fresco o tecto da Sala do Despacho da Santa Casa da Misericórdia, obra essa que ainda subsiste[383].

A 10 de Julho de 1610 Escovar regressa novamente a Elvas, desta feita para executar o revestimento pictórico da capela-mor da igreja do convento de Santa Clara. O contrato notarial especifica que o pintor deveria "[…] *dourar e pintar a capela, arco e cruzeiro da capela-mor do mosteiro de Santa Clara da cidade de Elvas* […] *com cores de fresco. O arco da capela-mor será dourado com mordente e tintas* […] *e nos altares de S. Francisco e de Santo António será pintado de fresco com as mesmas cores finas usadas na capela-mor* […]"[384].

Esta obra terá sido substituída cerca de um século mais tarde, uma vez que, em 1710 o convento estaria bastante arruinado. Na verdade, já a 12 de Fevereiro de 1689 as religiosas de Santa Clara tinham assinado contrato com Luis de Brito para as obras de remodelação da capela-mor da sua igreja, há muito pretendidas[385]. A madre abadessa Dona Maria de Mendonça, a vigária Dona Luísa de Brito, a restante comunidade do convento e o seu confessor, Frei Francisco da Estrela, reuniram-se com Luis de Brito do Rio e, "[…] *pella dita capella estar ameasando algua roina e averem de novo consertado a igreja do dito convento* […]", manifestaram-lhe a sua vontade de consertar a capela-mor "*fazendoa de novo*". Luís de Brito, no entanto, recusou-se a fazê-lo, por dizer que não era obrigado, motivo pelo qual lhe fora movida uma demanda pelas religiosas há já vários anos. Em causa estavam as disposições contratuais que tinham sido assinadas em 1607, entre as religiosas e o Balio Frei Rui de Brito, comendador da Ordem do Hospital, a quem tinham vendido a capela-mor comprometendo, ao mesmo tempo, os seus sucessores à manutenção da mesma[386].

O próprio José de Escovar trabalhara, também, directamente com Frei Rui de Brito, em 1610. Muito embora a actividade do pintor esteja, hoje em dia, bastante bem estudada, são poucas as referências ao seu trabalho fora do contexto da arquitectura religiosa. Uma rara referência à actividade de Escovar em edifícios de arquitectura civil diz respeito aos trabalhos realizados, precisamente, nas câmaras do Balio, ainda em

[383] AA.VV., *A Misericórdia de Montemor-o-Novo, História e Património*, 2008, p. 188.
[384] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv. 27, 10 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v.
[385] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas* , Contrato entre as religiosas de Santa Clara e Luis Brito do Rio, padroeiro da capela-mor da sua igreja, CNELV04/001/Cx. 39, Liv. 140, 12 de Fevereiro de 1689, fls. 16-23.
[386] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Comendador Rui de Brito, da Ordem de S. João do Hospital, e as freiras do Convento de Santa Clara de Elvas para a construção da capela-mor da sua igreja, CNELV04/001, Cx. 16, Liv. 19, 26 de Abril de 1607, fls. 3v.-6

Elvas. Durante a sua estadia na cidade, em 1610, o pintor ficou obrigado a pintar uma "[…] *salla das dytas suas casas será muyto bem yesada e pymtada de tymtas de tempera muyto boas de brutesquo e de llavores dyferentes hums de outros por serem muytas as ffayxas e fryzos que tem e ao paos das asnas que desem das quatro agoas hyrão de cores emtresalhados hums duma maneyra e outras de outra e no fryzo* [?] *em Redomdo de toda a caza hyrá hum llavor Romano com paisageys e monteryas e llavor romano das mesmas cores de tempera* […]"[387]. Todo este programa iconográfico, de natureza profana, com grutescos, como se deduz da expressão "*lavor Romano*" não sobreviveria até ao presente, pelo que só podemos imaginar aquilo que representaria, evidência de uma cultura ainda classicizante, muito circunscrita a certos círculos da nobreza.

A questão jurídica que levaria anos mais tarde a comunidade religiosa de Santa Clara a confrontar o sucessor do Balio teria como desfecho a destruição da campanha de Escovar na igreja. Luís de Brito do Rio acabaria por assinar a escritura e aceitar as obrigações que lhe eram impostas, comprometendo-se a, num prazo de quatro anos, refazer a capela-mor da igreja "[…] *levantando ha mais o arco o que bastar com pedras que digão com as com que esta feita fazendolhe hum retabolo* […]". Luís de Brito já não seria obrigado, no entanto, à pintura da tribuna "[…] *per que esta serão ellas ditas madres abadeça e mais discretas obrigadas a fazer pentado e dourado como tãobem o Arco da capella e com as Imagens que parecer ao dito Luis de Brito do Rio* […]". Assim sendo, cabia-lhe a escolha do programa iconográfico a realizar no exterior do arco da capela-mor, bem como a decoração da sua abóbada "[…] *e o teto da capella pintado e dourado em comrespondencia da dita igreia e todo o resto que se fizer na sobredita obra sera tudo a custo do dito Luis de Brito do Rio* […]".

As obras realizadas então na capela-mor e a substituição do programa decorativo de Escovar ascenderiam à soma de 600.000 reis, razão pela qual as clarissas consideraram que nem Luís de Brito do Rio, nem os seus sucessores, deveriam ser obrigados a contribuir com nada mais para a fábrica ou a ornamentação da mesma capela. Mantiveram, apesar disso, a obrigação do pagamento anual e perpétuo de seis alqueires de azeite para iluminação da lâmpada da mesma capela-mor, salvaguardando sempre que "[…] *que se em algum tempo se mudar o dito convento*

[387] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv. 27, 10 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v.

ou a igreia della pera outra qualquer parte pera algua roina que tenha ou per se melhorar de posto sempre a capella mor da sua igreia sera do dito Luis de Brito do Rio ou de seus susesores […] *e nella poderão por as armas do dito Baulio Frey Rui de Brito* […]"[388].

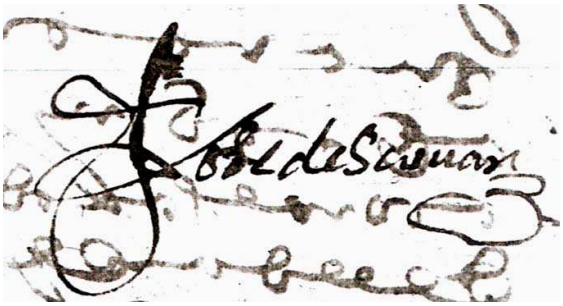
Em 1715, o pintor elvense Agostinho Mendes receberia a empreitada da pintura da capela-mor (com um programa de brutesco) e da nave, onde retratou episódios da vida de Santa Clara. Hoje em dia o edifício permanece com os alçados e coberturas caiados, não sendo possível aferir da presença dos programas pictóricos mais recentes. Para a história do cenóbio de clarissas fica ainda o pedido de auxílio financeiro, não datado dirigido ao rei pela Madre Abadessa Dona Violante de Sousa, requerendo que os rendimentos de uma capela em Veiros fossem utilizados na cobertura da igreja conventual[389].

Em 1612 José de Escovar está, novamente, em Évora, dedicando-se à pintura do retábulo fingido da ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, encomenda da Câmara Municipal daquela cidade. Talvez pela mesma data ou pouco tempo depois tenha realizado a *Última Ceia* e a *Assunção da Virgem*, para a igreja de Santo Antão de Évora, pinturas executadas no arco triunfal, sobre um paramento de fingimentos de silharias (Fig. 66). Dois anos mais tarde, em 1614, o pintor desloca-se até Alcácer do Sal, para a realização de uma obra não determinada[390].

A presença de Escovar (de um de seus filhos ou seguidores) parece ainda ser identificável em outros edifícios do actual Distrito de Portalegre. Um deles é a ermida de Nossa Senhora da Ajuda, em Elvas, com decorações pictóricas sobreviventes ao nivel da abóbada e alçados da capela-mor, bem como no frontispício do arco triunfal (Fig. 67).[391]. Poderíamos citar muitos outros exemplos de obras cuja autoria tem vindo a ser atribuída a este pintor, mau grado as diferenças estilísticas e técnicas que, em alguns casos, são notórias. Na verdade basta compararmos as pinturas acima referidas com as do coro-baixo do convento da Saudação, ou as da nave da ermida de S. Pedro da Ribeira (ambas em Montemor-o-Novo) (Fig. 68). A questão está longe de

[388] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas* , Contrato entre as religiosas de Santa Clara e Luis Brito do Rio, padroeiro da capela-mor da sua igreja, CNELV04/001/Cx. 39, Liv. 140, 12 de Fevereiro de 1689, fls. 17v.-18v.
[389] AN.TT., *Núcleo Antigo 878*, Cartas Missivas, Mç 1, Doc. N.º 216, *Carta de Dona Violante de Souza Abbadeça do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Elvas, na qual pedia a El Rey o sobeijo da Capella do Curvo, sita em Veyros, para poderem cobrir a sua Igreja, e fazer a parede que repartia o coro para celebrarem os officios divinos,* s/ data (finais do séc. XVI).
[390] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 1992, p. 665.
[391] Idem, *op. cit.,* 1992, p. 678.

encontrar o seu devido esclarecimento, aguardando-se por estudos complementares (nomeadamente da parte da área das ciências exactas) que ajudem a definir o que, de facto, é de autoria deste pintor.



Fac-símile da assinatura de José de Escovar

3.3.4. Diogo Vogado (act. 1608- ┼ 1652)[392]

O pintor eborense Diogo Vogado tem uma biografia relativamente sólida, graças aos dados que foram sendo compilados a partir de distintos núcleos documentais, a que se acrescem inúmeras obras associadas, em diversas modalidades (pintura a óleo, douramentos e estofamentos), algumas delas subsistindo até aos nossos dias.

Vitor Serrão define-o como um "*artista educado nas «receitas» e modelos do último Maneirismo e que só com superficialidade se abre às sugestões naturalistas-tenebristas*"[393]. Pertencem-lhe as pinturas da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo (datadas de 1608 e que marcam o início da sua actividade documentada), e as da Misericórdia de Avis (de 1616), de que resta o painel da *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, através da qual o pintor conseguiria expressar o seu alinhamento com os cânones do Maneirismo final, de grande receptividade entre determinados círculos de clientela.

Diogo Vogado repartiu a sua actividade entre a pintura de cavalete e outras modalidades, como o douramento de retábulos e o estofamento de imagens, ou ainda a pintura de arcos festivos (como sucedeu em 1619, por ocasião da entrada de D. Filipe III, em Évora), realidade comum a muitos artistas da sua geração que conseguiam, assim, assegurar trabalho em várias áreas com alguma regularidade. Logo a 13 de Julho de 1608, por exemplo, nas empreitadas que realizou para a Misericórdia de Montemor-o-Novo, destaca-se o estofamento de uma imagem de Cristo, bem como a pintura de onze bandeiras da mesma Misericórdia[394].

Durante os trabalhos realizados na Misericórdia de Avis, em 1616, é designado como "*pintor e dourador*", sendo-lhe encomendado um painel com a *Visitação*, ao mesmo tempo que se ocupa do douramento de "*hum banquo com santos*", presente no retábulo da igreja, onde colaboraram ainda os entalhadores Estêvão Guieiro e Manuel Coelho, ambos de Évora[395].

Mais tarde, a 3 de Novembro de 1628 assina, em parceria com o castelhano estabelecido em Évora Bartolomeu Sanchez, o contrato para a pintura do tecto da capela do Santíssimo Sacramento, na Sé de Elvas, por encomenda de D. Maria do

[392] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, vol. II., p. 713
[393] Idem, *ibidem.*
[394] Idem, *op. cit.* p. 714. De acordo com documentação descoberta no Arquivo Municipal de Montemor-o-Novo e publicada por António Alberto Banha de Andrade, *Subsídios para a História da Arte no Alentejo, Cadernos de História de Montemor-o-Novo,* Lisboa, 1980, p. 33.
[395] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, pp. 714-715.

Quintal[396]. Esta pintura substituiria a que fora encomendada (e nunca cumprida) a Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão. Já anteriormente tinha colaborado com este pintor, em conjunto com Manuel Fernandes e com António Vogado, dourando e estofando o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, na Sé de Évora, cidade onde ambos eram residentes. No contrato de Elvas, Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez apresentaram por fiador António Canhão, carpinteiro, talvez um colaborador que com eles trabalhasse em empreitadas semelhantes. O contrato estabelece, para além do douramento do tecto da capela, o do retábulo da mesma e dos santos que aí estivessem inseridos. No que diz respeito, em concreto, à pintura do tecto, o documento notarial apresenta todos os detalhes para a execução da obra "[…] *sera imprimado o que se ouver de dourar com imprimadura que llevara bem de secante pera que seque bem e depois de sequa a imprimadura se dara o que se ouver de dourar de mordente o qual llevara mesturado vernis pera que o ouro tenha llustre e depois sera perfillado e escuriçido pera que relleve e realse* […]".

Quanto ao retábulo, deveria ser "[…] *bem llimpo e sacudido do po e llavado todo e emcollado com colla muy fraca* […] *como fazem os ofeçiais de lixboa* […] *llevara depois diso simco mãos de geso groso e não sera o geso em pedra queimado em casa dos oficiais senão geso em po e o mais velho que for posivell per que semdo de outro modo não e obra boa* […] *e as feguras redomdas e imteiras que no retavallo estão serão douradas e estofadas pella deanteira e ilharguas e as costas serão todas da cor que per deante for mas não douradas* […] *e o sacrairo sera tãobem dourado per demtro e asi mais lhe pimtarão as armas e dourarão os perfis dellas que estão no sepullcro de demtro da dita capella a mão direita* […]" Por toda esta empreitada, os artistas receberam 85.000 reis. O contrato foi apenas assinado por Bartolomeu Sanchez, muito embora fosse aceite em nome dos dois pintores, certamente por ser o único presente à data do contrato da obra. Entre as testemunhas encontravam-se, ainda, os pintores João Martins, de Évora, e Rafael Pinheiro, que assinou, como testemunha, em vez de Diogo Vogado, o qual, apesar de saber escrever, se encontrava impedido de o fazer "[…] *por estar com gota na mão direita* […]", não sabemos se presente ou não ao acto tabeliónico[397].

[396] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre D. Maria do Quintal e os pintores de Évora Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez para a pintura do tecto da capela do Santíssimo Sacramento, na Sé de Elvas, CNELV04/001, Cx. 25, Liv. 58, 3 de Novembro de 1628, fls. 96v.-99v.
[397] Idem, *op. cit.*, fl. 99v.

Diogo Vogado continuou, no entanto, a sua actividade enquanto pintor, dourador e estofador, colaborando com outros artistas, como Pedro Nunes, para o sepulcro da capela-mor da Sé de Évora[398]. Terminaria os seus dias a 19 de Julho de 1652, sendo sepultado na tumba ordinária da Santa Casa da Misericórdia de Évora.

3.3.5. Bartolomeu Sánchez (act. 1612 - ┼ 1641)

A actividade conhecida do pintor Bartolomeu Sánchez desenvolve-se entre a data do baptismo de seu filho Pedro, fruto do casamento com Margarida Correia, acto que é celebrado a 18 de Março de 1612, na igreja de Santo Antão, em Évora, e a do seu falecimento a 8 de Março de 1641, sendo sepultado na Igreja da Misericórdia da mesma cidade[399].

Bartolomeu Sánchez enquadra-se na categoria de pintores que dividem a sua actividade por diversas modalidades, deixando antever como, mais do que a uma especialização em determinada área, os artistas procuravam potenciar as suas capacidades de forma a torná-las o mais rentáveis possível. Com efeito, no que diz respeito à pintura de cavalete, este pintor parece ter deixado provas dos seus "*modestos recursos*", tal como ficou patente em exemplos como o retábulo da Igreja da Misericórdia de Portel, datado de 1632, que o remete para a grande corrente do Maneirismo naturalista-tenebrista[400]. Não está totalmente posta de parte a possibilidade de se tratar de um pintor proveniente de Badajoz, onde foram identificados vários artistas com o mesmo apelido, pelo menos desde finais do século XVI[401]. A ser correcta, esta hipótese colocaria Bartolomeu Sánchez no grupo de artistas que desenvolveram a sua actividade na região da raia.

A partir da data de baptismo do seu filho estão identificadas algumas obras em que Bartolomeu Sánchez se vê envolvido, todas na cidade de Évora, onde se encontrava a residir, na R. da Selaria, e onde se associaria a outros artistas com os quais colaborou em várias ocasiões.

Dessas parcerias destacam-se as que realizou com Manuel Fernandes ou com Diogo e António Vogado (pai e filho ?), sempre na modalidade da pintura, douramento

[398] SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, vol. II., pág. 716.
[399] Idem, *op. cit.*, pp. 702 e 706.
[400] Idem, *op. cit.*, p. 701.
[401] Idem, *op. cit.*, pp. 701-702. O autor chama ainda a atenção para a investigação realizada por Antonio Rodriguez Moñino sobre o mesmo tema. RODRIGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Los pintores badajoceños del siglo XVI,* 1956, pp. 256-260.

e estofamento de retábulos ou de imagens, onde as intensas requisições da clientela abriam caminho para inúmeras encomendas.

Entre 1619 e 1626, Bartolomeu Sánchez trabalha sempre douramentos em Évora, primeiro para a Câmara Municipal, depois para o Mosteiro de S. Francisco, para a capela do Santíssimo Sacramento da Sé (aqui com Manuel Fernandes, Diogo e António Vogado) e, por fim, para o Mosteiro de S. Domingos de Évora, no retábulo da confraria de Nossa Senhora do Rosário (aqui, uma vez mais, com António Vogado e ainda com o pintor Custódio da Costa).

A partir de 1626, e até 1632, o pintor ocupar-se-ía de diversas encomendas para a Santa Casa da Misericórdia de Portel, que culminariam com a pintura e o douramento do seu retábulo-mor. De assinalar que esta colaboração prolongada com a Misericórdia de Portel só seria interrompida em 1628, altura em que Bartolomeu Sánchez se dirige a Elvas na companhia de Diogo Vogado para assinarem contrato com D. Maria do Quintal para a pintura do tecto e do retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, da Sé de Elvas, obra que não chegou até nós, mas que acrescenta a pintura mural ao leque, já abrangente, de competências destes pintores[402]. Apesar da relevância da encomenda, ela parece não se ter reflectido na permanência destes artistas na região. Na verdade Bartolomeu Sánchez não volta a ser mencionado em nenhuma outra escritura celebrada em notas de tabelionato tanto em Elvas, como nos concelhos limítrofes, o que não permite perceber se, de facto, o artista manteria ligações (laborais, ou outras) à fronteira com Badajoz. Após uma curta passagem por Lisboa, em 1638, onde é identificado como testemunha numa procuração do pintor António de Mouras, Sánchez regressa a Évora, onde viria a falecer em 1641.

Fac-símile da assinatura de Bartolomeu Sánchez

[402] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre D. Maria do Quintal e os pintores de Évora Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez para a pintura do tecto da capela do Santíssimo Sacramento, na Sé de Elvas, CNELV04/001, Cx. 25, Liv. 58, 3 de Novembro de 1628, fls. 96v.-99v.

3.3.6. Manuel de Faria (act. 1612- ┼ 1672)

Pintor nascido, muito provavelmente, na segunda-metade do século XVI, em data a precisar. O primeiro dado concreto relativo à sua biografia é o registo do seu segundo casamento, com Brites Tavares, celebrado na igreja da Misericórdia de Portalegre, a 28 de Dezembro de 1612 (Doc. N. 4)[403]. Por esta altura, o pintor era já viúvo de Maria Ribeira, de cujo casamento se desconhece o registo. Não são referidos os pais do pintor, nem a sua naturalidade, embora muito provavelmente residisse na freguesia da Sé.

Manuel de Faria tem uma actividade significativa enquanto pintor-dourador, quer na cidade, como em localidades próximas, aceitando desde pequenos trabalhos de douramentos, até empreitadas de vulto que assume, quase sempre, sózinho. Nas despesas da Fábrica da Sé de Portalegre para os anos de 1654 e 1655 Manuel de Faria é pago por "*dourar o pé do sírio*"[404] e depois, novamente, entre 1660 e 1661 "*por dourar a peanha das proziçoens do Santissimo Sacramento dous mil e quinhentos reis*"[405].

A primeira vez que é referido individualmente é na escritura para o douramento do retábulo-mor da igreja de Santa Maria da Devesa, em Castelo de Vide, a 23 de Agosto de 1662 (Doc. N. 11)[406]. O pintor assina o contrato em conjunto com Manuel Ribeiro Mourato, visitador geral do bispado de Portalegre e com o vigário da matriz, António Gil Sarzades, bem como Francisco Lopes Rosa, o "*manpusteiro da ditta Igreia da fabrica de dentro*". O pintor encarregava-se de dourar e estofar o retábulo e um resplendor a colocar no lugar do sacrário, por detrás da imagem de Cristo crucificado. Pela execução deste trabalho receberia 150.000 reis, ficando obrigado, no entanto, a fornecer o ouro (a adquirir em Lisboa) e os andaimes necessários à obra, devendo terminá-la até o dia de S. João de 1663.

Dois anos mais tarde, Manuel de Faria encontrava-se a trabalhar nas obras de decoração a realizar na capela-mor da igreja de S. Lourenço "extra muros", da cidade de Portalegre. As obras e respectivos pagamentos são detalhadamente discriminados

[403] A.D.P, *Registos Paroquiais de S. Martinho (Casamentos)*, Casamento de Manuel de Faria, pintor de Portalegre, PPTG12/02/Cx. 47, Lv.02M, 28 de Dezembro de 1612, fl. 154v.(Inédito). Agradecemos ao Dr. Fernando Pina que, diligentemente, nos indicou esta referência.
[404] A.C.S.P., *Livros de receita e despesa da Fábrica da Sé,* Anos 1653 a 1668, fl. 51.
[405] A.C.S.P., *Livros de receita e despesa da Fábrica da Sé,* Anos 1656 a 1662, fl. 80v.
[406] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide,* Escritura da obra do retábulo-mor de Santa Maria da Devesa, feita com Manuel de Faria, pintor de Portalegre, CNCVD01/001/Cx. 14, Liv. 44, 23 de Agosto de 1662, fls.26-27v. (Inédito)

no testamento cerrado do prior da dita igreja, Manuel Nunes de Avelar, falecido a 18 de Abril de 1665, e que deixara um importante legado a aplicar na reformulação da capela-mor (Doc. N. 12)[407]. Logo a 1 de Setembro de 1668 Manuel de Faria viu ser-lhe arrematada a obra do retábulo de Nossa Senhora da Consolação, pelo preço de 42.000 reis. Do retábulo faria parte, também, um sacrário e um cofre de prata que uma comissão se encarregara de ir comprar a Lisboa, de acordo com o estipulado pelo testamento. No entanto, um problema com as medidas da obra e o ajuste do sacrário impediram a sua aquisição, ficando a obra a aguardar pelas devidas correcções. A 11 de Dezembro de 1668 Manuel de Faria tinha já recebido 20.000 reis pela obra que tinha arrematado das mãos de Jerónimo de Castro da Silveira, curador do citado testamento, tal como comprova o recibo assinado pelo pintor[408].

As obras na capela-mor da igreja de S. Lourenço prosseguiram por todo o ano seguinte, com importantes campanhas estruturais e de consolidação, a cargo do pedreiro António do Passo, o qual assinou contrato com o Vigário Geral Manuel Ribeiro Mourato logo a 15 de Outubro de 1669[409].

A 15 de Junho de 1669 o retábulo e o sacrário não estavam ainda totalmente dourados, razão pela qual se manda que o "*artifeçe*" ajustasse o preço devido, acrescido de mais 60.000 reis que o mesmo receberia pelo aumento da capela da Senhora da Lameira. A obra de douramento do sacrário foi acertada no Seminário de Portalegre, entre Manuel de Faria e o Vigário Geral, o Dr. Manuel Ribeiro Mourato, Mestre-escola na Sé e Comissário do Santo Ofício da Inquisição de Évora. O pintor compromete-se a dourar o sacrário da igreja de S. Lourenço, de acordo com a vontade do testador, pelo preço de 35.000 reis, obrigando-se ainda "[…] *a dourar o ditto sacrario e estufalo obrigandosse as dictas figuras digo Imagens a estofallas e dourallas na forma do sacrario* […]"[410], assinando o termo de obrigação a 19 do mesmo mês.

Longe de atingirem a sua conclusão, as obras com o sacrário foram continuando até ao fim de 1669 prolongando-se por 1670. Nesta fase associa-se à obra outro "*artifesse*", de nome Francisco Dias Cabasso, cuja especialidade não é referida, embora se dedique a trabalhos mais técnicos, como o assentamento do sacrário e a

[407] A.D.P., *Testamentos Cerrados*, Testamento com que faleceu o Reverendo Prior Manuel Nunes de Avelar, TCPTG, n.º 5241, 1665-1675, fls. 78-222v. (Inédito)
[408] Idem, *op. cit.*, fls. 106-106v.
[409] Idem, *op. cit.*, fls. 128-129v.
[410] Idem, *op. cit.*, fls. 112v.-113.

sua interligação com o retábulo. Manuel de Faria prossegue nos seus trabalhos de douramento, desta feita nos acrescentos dos bancos que se colocaram junto ao sacrário e outros que implicaram a remoção de algumas colunas. A 7 de Março de 1670 o pintor obrigou-se a dourar os acrescentos e o banco colocado sob o novo sacrário, por 13.000 reis, mas não chegaria a concluir a obra que tinha arrematado[411]. Dos registos de óbitos da Sé para o ano de 1672 consta o seguinte termo: "[…] *Aos treze dias de Fevereiro faleçeo Manuel de Faria ungido somente e confessado por não lhe dar o acçidente lugar a comungar não fes testamento e esta enterrado nesta See e asinei dia e era ut supra* [aa.] *Manuel Velles* […]"[412].

Muito embora a profissão do defunto não seja especificada nesta breve nota, acreditamos tratar-se do pintor uma vez que, no testamento do padre Manuel Nunes de Avelar, ele era já declarado como tendo falecido a 27 de Agosto de 1672, tendo ficado ainda na sua posse 20.000 reis da quantia que lhe tinha sido atribuída pela empreitada do sacrário. A obra foi então avaliada, tal como se encontrava, pelo pintor Manuel de Aguiar que estimou em 5.000 reis o que estava executado e determinou que os restantes 15.000 reis fossem devolvidos pelos herdeiros do pintor às mãos do depositário para serem utilizados futuramente[413]. A obra do douramento do retábulo e sacrário da capela-mor da igreja de S. Lourenço viriam a ser retomados pelo pintor elvense Afonso Vaz, logo em 1673.

Fac-símile da assinatura de Manuel de Faria

[411] Idem, *op. cit.*, fl. 144.
[412] A.D.P., *Registos Paroquiais, Sé (Óbitos)*, Registo do falecimento de Manuel de Faria, PPTG15/03/Cx. 55, Liv.13M, 13 de Fevereiro de 1672, fl. 9.
[413] A.D.P., *Testamentos Cerrados*, Testamento com que faleceu o Reverendo Prior Manuel Nunes de Avelar, TCPTG, n.º 5241, 1665-1675, fls. 201v.-202v.

3.3.7. Alexandre de Carvalho (act. 1614-1618)

Pintor de Portalegre, sem registo de obras às quais possa ser associado. Alexandre de Carvalho é exemplo de como a enorme lacuna nos registos notariais de Portalegre, praticamente de um século, causa dificuldades inultrapassáveis à associação dos artistas às obras. O pintor aparece como testemunha de três escrituras de casamento, todas na freguesia da Sé, o que sugere que viveria nessa área.

O primeiro matrimónio data de 23 de Novembro de 1614 e é o de Domingos Vaz, do termo de Montalegre, com Ana Gonçalves[414]. Encontramos Alexandre de Carvalho, novamente na qualidade de testemunha, a 26 de Outubro de 1617, presente ao casamento de Gaspar Fernandes com Francisca Velez[415]. Por último, foi testemunha do casamento de Francisco Carvalho com Catarina Nunes, a 9 de Setembro de 1618[416]. As profissões dos noivos não são mencionadas em nenhum destes registos de matrimónio, sendo arriscado afirmar que se tratavam de outros artistas. Apesar de tudo, como sabemos, não era raro nem estranho aos pintores assistirem à celebração de actos semelhantes envolvendo artistas, sendo exemplo mais próximo, aliás, o caso do pintor Francisco Flores e do escultor Gaspar Coelho.

3.3.8. André da Costa (act. 1611-1636)

A actividade documentada do pintor-dourador André da Costa abarca cerca de duas décadas, o que é manifestamente pouco para caracterizar o seu precurso enquanto artista, que se deve ter desenrolado, ao que se sabe, em torno da cidade de Elvas.

Logo a 23 de Dezembro de 1611 o pintor assina um recibo confirmando que recebera 1.500 reis das mãos do depositário da Fábrica da Sé por ter dourado e pintado a "[…] *serpe do amostrador do relogio* […]"[417].

---

[414] A.D.P., *Registos Paroquiais, Casamentos (Sé)*, PPTG15/02/Cx. 53, Liv. 08M, 23 de Novembro de 1614, fls. 172v.
[415] A.D.P., *Registos Paroquiais, Casamentos (Sé)*, PPTG15/02/Cx. 53, Liv. 08M, 26 de Outubro de 1617, fls. 190.
[416] A.D.P., *Registos Paroquiais, Casamentos (Sé)*, PPTG15/02/Cx. 53, Liv. 08M, 9 de Setembro de 1618, fls. 208.
[417] A.H.M.E., *Mitra e Fábrica da Sé, Recibos* (1602-1799), Maço 311, fl. solto.

Conhecemos, através da documentação notarial, que, a 15 de Maio de 1625, o artista se encontrava a trabalhar no douramento do retábulo da Confraria de Jesus, situada na igreja do convento de S. Domingos[418]. O prior do convento, Frei Maurício da Cruz, reuniu-se com os mordomos da confraria e com o pintor para determinar as condições da obra: "[…] *o banco debaixo todo dourado de ouro bronhido e asi cullunas douradas todas tãobem de ouro bronhido com os capitais de ouro mate* […] e *as estrias das cullunas* […] *e capiteis de azull fino e os frizos que cajem sobre as cullunas todos dourados* […] *e o arco e vollta de sima dourado de ouro bronhido com os vaos de mulldura* […] *de azull fino estrallados d' estrellas de ouro e todas mullduras douradas e as mullduras dos quoatro paineis das jlhargas douradas com os quadrados de negrura a ollio e as mullduras dos tres pillares que cajem detrás das cullunas douradas de ouro brunhido com os vãos de azull fino* […]"(Doc. N.6)[419].

O contrato previa também importantes remodelações no retábulo pré-existente, exigindo-se uma nova imprimadura e o "*pintar de novo*" de um Calvário no painel central, com a "[…] *de Jeruzallem a mayor que couber no painell e dar pera sima pimtado de novo o mesmo painell de nuvens negras e roxas com seu Resprandor por sima da crus no lluguar comviniemte por sima da cabesa do Senhor* […]". Para além disso, André da Costa ficava obrigado a lavar e limpar os restantes painéis que se encontravam no mesmo retábulo devendo terminar a empreitada num prazo de seis meses. No final da obra, o pintor receberia 56.400 reis das mãos dos confrades, aos quais seriam debitados os gastos com os materiais a utilizar, nomeadamente o ouro, que seria comprado na cidade de Lisboa.

Passados alguns anos, a 15 de Julho de 1630, encontramo-lo novamente envolvido numa obra de douramento, desta feita no retábulo da capela de Nossa Senhora das Candeias, na Sé de Elvas, pertencente à confraria da mesma invocação (Doc. N. 8)[420]. O contrato especifica que André da Costa estava obrigado a dourar "[…] *banco frizos culunas mullduras de paineis com seus coadrados de negruo e os tres pillares que caem detras das cullunas tudo o que se alcamsar com*

[418] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre a confraria de Jesus do Convento de S. Domingos, em Elvas, e o pintor André Costa, para a obra do retábulo da mesma confraria, CNELV04/001, Cx. 24, Liv. 52, 15 de Maio de 1625, fls. 131-133.
[419] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre a confraria de Jesus do Convento de S. Domingos, em Elvas, e o pintor André da Costa, para a obra do retábulo da mesma confraria, CNELV04/001, Cx. 24, Liv. 52, 15 de Maio de 1625, fl. 131v. (Inédito)
[420] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Obrigação de André da Costa, dourador, morador em Elvas, aos mordomos da confraria de N.ª Sr.ª das Candeias, da Sé de Elvas, para lhes dourar o retábulo da sua capela, CNELV04/001, Cx. 26, Liv. 61, 15 de Julho de 1630, fls. 135-136v. (Inédito)

a vista e o arco e vollta de sima sera tudo dourado e a cresemsa que se fes no dito Retavallo ate a parede e os paineis que estão na vollta e os demais todos que estão no Retavallo os emgesara e toda esta obra sera dourada de ouro bronhido, e a folha [?] *delle estofada com cores finas e os anjos emcarnados* […] *e tudo o que for razo do dito Retavollo o dito andre da costa o fara a pomta de pimsell e toda a talha delle sera estofado razo como e uso e custume em todo o Reino e semdo caso que* […] *a talha se custumou estofar de ponta de pimsell elle a estofara tão bem a pomta de pimsell e de outra maneira não* […]"[421].

André da Costa receberia 65.000 reis por esta obra, onde se incluiriam já as despesas com o ouro que deveria ser adquirido. Entre as testemunhas presentes no contrato encontrava-se António Gomes, também dourador e morador na cidade de Elvas, porventura um colaborador do qual não nos chegou nenhum outro registo.

A última obra associada a André da Costa é a pintura do retábulo-mor da capela de S. João Baptista de Elvas, de que era padroeira Dona Leonor de Meneses e cuja administração competia à Câmara Municipal. A capela vinha recebendo importantes obras de beneficiação que passaram pela reparação das coberturas até se chegar às campanhas de decoração do edifício, onde também esteve envolvido o Padre pintor Pedro Fernandes.

Para a realização desta campanha, André da Costa associa-se a Lourenço Anes, outro artista com actividade já reconhecida na cidade de Elvas, nomeadamente pelo seu envolvimento na pintura das abóbadas da Sé. A 11 de Outubro de 1636, o nome de ambos surge referido nos registos de receitas e despesas com as obras da capela, bem como no auto de arrematação da obra do "[…] *Retabollo da capella e hum Christo doirado que amdara em pregão avia sinco meses e dispois de varios lansos e não avia menos lanso que o que, fes andre da costa e lorense' anes ambos pintores de nove mil e quinhentos reis* […]"[422]. Nesta capela viria a trabalhar, já mais tarde, o mestre entalhador lisboeta Manuel

[421] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Obrigação de André da Costa, dourador, morador em Elvas, aos mordomos da Confraria de N.ª Sr.ª das Candeias, da Sé de Elvas, para lhes dourar o retábulo da sua capela, CNELV04/001, Cx. 26, Liv. 61, 15 de Julho de 1630, fl. 135v.
[422] A.H.M.E., *Câmara Municipal de Elvas*, Livros de Receita e Despesa de 1614-1646, MS. 384/82, fls. 67-67v.

Francisco, que em 1702 assinaria contrato com os oficiais da Câmara de Elvas para a realização de um novo retábulo-mor[423].

[423] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Fiança dada por Manuel Francisco, mestre entalhador de Lisboa, à obra do retábulo da capela instituída por D. Leonor de Meneses e administrada pelos oficiais da Câmara de Elvas, CNELV06/001, Cx. 117, Liv. 80, 17 de Dezembro de 1702, fl. 53v.-55v.

3.3.9. Lourenço Anes (act. 1633-1636)

Lourenço Anes (ou Eanes) seria pintor-dourador e associou-se a Mateus Carvalho para a execução da pintura das abóbadas da Sé de Elvas, entre 1633 e 1634, logo após a morte de Domingos Vieira Serrão, a quem tinha sido entregue essa empreitada[424]. Os livros de receitas e despesas da fábrica da Sé dão conta que, em 1633, os pintores receberam pela pintura da nave central 240 mil reis, tendo recebido até 1635 mais 215.200 reis[425].

A 11 de Outubro de 1636, Lourenço Anes viria a colaborar com outro pintor-dourador, desta vez André Costa para, em parceria, executarem a pintura do retábulo da capela de S. João Baptista de Elvas, cuja administração pertencia à Câmara Municipal, trabalho que rendeu a ambos 9.500 réis (Doc. N. 10)[426].

3.3.10. Padre Pedro Fernandes (act. 1636-?)

As únicas referências a este pintor, morador em Elvas, estão relacionadas com as obras de renovação e decoração da capela de S. João Baptista, em Elvas, pertença de Dona Leonor de Meneses e posteriormente administrada pela Câmara. Na mesma obra estiveram envolvidos outros pintores, como André Costa e Lourenço Eanes, ambos com uma fortuna artística mais extensa, registada, também, na documentação notarial.

Não é esse o caso, no entanto, de Pedro Fernandes, cuja condição de religioso torna ainda mais interessante a sua actividade artística pois, pelo que a documentação permite perceber, somaria os douramentos às suas competências na área da pintura. A 3 de Junho de 1636 recebeu do tesoureiro da capela 3.000 reis para dourar os painéis que se encontravam no interior da mesma: "[…] *Despendeu o tisoureiro da capella e procurador della tres mil reis com o padre quartanario pedro fernandes* […] *para doirar os paineis que se fiserão* [?] *para a capella da camara* […]"[427]. Através desta informação ficamos também a saber que

[424] Cf. Artur Goulart de Melo Borges, no seu *Roteiro* dedicado à Igreja de Nossa Senhora da Assunção (antiga Sé de Elvas), s.p.
[425] De acordo com dados recolhidos pelo autor no Arquivo Municipal de Elvas *Livro de receita da fabrica da Sé [de Elvas] annos de 1598 a 1638*, nº 6682 F.G., Idem, *Op. cit.*, s.d., s.p.
[426] AHME, *Câmara Municipal de Elvas*, Livros de Receita e Despesa de 1614-1646, MS. 384/82, fl. 62v. (Inédito)
[427] Idem, *ibidem.*

Pedro Fernandes, enquanto "quartanário", subsistia através da quarta parte da côngrua, ou seja, daquilo que a população lhe pagava para a sua manutenção e subsistência. Na mesma data (1636) encontrava-se a trabalhar no retábulo-mor da capela um Francisco Moreira, identificado, apenas como "carpinteiro", como Domingos Martins, outro profissional do mesmo ofício, encarregue de realizar acabamentos nos cantos das molduras dos mesmos painéis.

Ainda no mesmo ano, Pedro Fernandes "*pintor*" receberia quantias mais elevadas não só pelos painéis da capela, como dos retábulos, sendo de supôr que se tivesse dedicado ao douramento dos mesmos, recebendo por isso 25.000 reis. Pouco tempo depois, a 22 de Setembro, viria a receber nova quantia de 25.000 reis pelos painéis que tinha pintado para a capela. De acordo com o auto, redigido no edifício da Câmara, tinha sido feita arrematação "[…] *ao beneficiado pedro fernandes de simquo paneis que fes para a Capella de S. Joam bautista da camara a qual obra andou muitos dias em pregão e por não aver quem lansasse nella menos que vinte sinquo mil reis pellos quadros diguo pella pintura dos quadros somente despois de aver muito tempo que andavam em pregão e que pella dita obra tinha resebido já o dito quartario pedro fernandes vinte mil reis e faltam sinquo somente* […]"[428].

A esta actividade de douramento de retábulos e de pintura de painéis, somar-se-ía, ainda, a pintura do "[…] *tecto e paredes arquo e portas da genella da capella* […]", a 11 de Outubro de 1636, tendo recebido mais 10.000 reis[429]. Não são apresentados pormenores da pintura (muito provavelmente uma composição de brutesco), mas apenas que o Padre Pedro Fernandes a ganhara por ter realizado a arrematação mais baixa, procedimento comum para obras semelhantes. Fica ainda por apurar a presença deste artista em outros locais da cidade, de forma a consolidar o seu percurso enquanto pintor-dourador.

[428] Idem, *op. cit.*, fls. 65-65v.
[429] Idem, *op. cit.*, fls. 66-66v.

3.3.11. *Mestre das Salas da Música* (act. c.ª 1641)

Esta designação foi já atribuída a um pintor que permanece, até ao momento, no anonimato[430]. A sua actividade girou em torno do Paço dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa, onde terá realizado as pinturas dos tectos das duas *Salas da Música*, assim designadas por apresentaram iconografia alusiva à música sagrada e profana. A partir deste núcleo, um conjunto significativo de programas pictóricos foram, entretanto, repertoriados, o que veio comprovar que o artista alargou o seu raio de acção na região de Vila Viçosa, Borba e Estremoz, sempre ao serviço do mecenato ducal[431]. Em todos os casos analisados foram identificadas características semelhantes, quer ao nível da composição, quer na gramática decorativa utilizada, sendo bastante provável a presença de mais do que um artista trabalhando em parceria nestes programas murais.

Um dos edifícios mais próximos ao modelo das *Salas da Música* é o da igreja do convento da Esperança, em Vila Viçosa, que contou com a protecção da duquesa D. Isabel de Lencastre[432]. Terá sido durante o governo de Madre Maria da Purificação, entre 1639 e 1641, que se realizou a pintura do tecto da nave, tal como se pode ler numa crónica do convento, em 1641, onde se refere que "[…] *se dourou e pintou o corpo da igreia a custa da cõfraria e se pos em a perfeição que oje se ve* […]"[433]. O custo com a pintura da igreja, da capela-mor e dos azulejos, de acordo com a mesma fonte, ascendeu a dois mil cruzados, pagos pela confraria de S. Bento, presente neste edifício desde finais do século XVI. Os trabalhos não incluíram a pintura do arco triunfal.

A actividade deste pintor (ou pintores) estender-se-ia até ao Norte Alentejo, nomeadamente até à vila de Fronteira, em particular, à igreja de Vila Velha. Aqui encontramos um programa pictórico em tudo semelhante, quer ao nível da composição, quer da gramática decorativa, ao da igreja da Esperança de Vila Viçosa, sendo de admitir que tenha sido executado, também, por volta da década

[430] Já se defendeu a possibilidade de se tratar de Manuel franco, pintor do Duque de Bragança D. João II, por este mandado a Madrid aprender pintura a fresco, em 1637, e que terá pintadu depois os tectos das Salas de Música (cf. MONTEIRO, Patrícia, *op. cit.*, 2007, p. 46).
[431] Idem, *ibidem*.
[432] A duquesa chegaria, inclusivamente, a ordenar o seu sepultamento na mesma casa religiosa, em 1570. ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 570.
[433] BAPTISTA, Soror Antonia, *Da fundação do Santo Convento de N.ª Senhora da Esperança de Villa Viçoza, e de algumas plantas que em elle se criarão pera o Ceo dignas de memoria*, B.N.P., Cód. 1234, 1657, fl. 2.fl. 42v.

de quarenta do século XVII. Ambos integram a categoria dos grandes programas narrativos que se estendem na totalidade da cobertura, alcançando ainda os alçados anterior e posterior das naves, de elevado interesse iconográfico.

3.3.12. Manuel Dias Colaço (act. 1653-1688)

Pintor que trabalhou em parceria com Manuel Vaz em várias campanhas de obras na Sé de Portalegre, entre 1653 e 1654. Manuel Dias receberia 2.800 reis por trabalhos de limpeza realizados, concretamente, no retábulo e capela-mor, mais "[…] *onze vinteis de vinho para lavar as pinturas* […]". É possível que este artista seja Manuel Dias Colaço, pintor de Castelo de Vide, que em 1680 dava por terminada a parceria que tinha assumido em várias obras com o pintor António Soeiro da Silva[434]. A 20 de Dezembro de 1688 o mesmo Manuel Dias Colaço e sua mulher, Maria Barrenta, compram ao Padre Manuel Vivas Raposo umas casas em Castelo de Vide "*na rua do mestre Jorge que partem de huma parte com casas delles ditos compradores e da outra parte com pardieiros da santa misericordia*", por 16.000 réis[435].

3.3.13. Manuel Vaz Delicado (act. 1653-1657)

O nome deste artista aparece nos Livros de Receita e Despesa da Fábrica da Sé de Portalegre para os anos de 1653 e 1654, período em que trabalhou em parcerias com Manuel Dias em diversas obras de "conservação" da capela-mor. Manuel Vaz ocupar-se-ía da tarefa de "[…] *pintar o que era necessario na ditta capella* […]", pelo o que recebeu dois cruzados, o que tudo totalizou a quantia de 3.820 reis[436]. Assina no final com o seu nome completo "Manuel Vaz Delicado", ainda que seja mais vezes citado apenas como "Manuel Vaz".

Os livros de receita e despesa da Fábrica da Sé de Portalegre para os anos seguintes, de 1656 e 1657, registam outras despesas com o mesmo artista: "[…] *a*

[434] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de desistência de António Soeiro da Silva pintor, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv. 68, 2 de Novembro de 1680, fls. 9v.-11.
[435] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Carta de venda de uma "morada de casas" feita pelo Padre Manuel Vivas Raposo ao pintor Manuel Dias Colaço e a sua mulher, CNCVD01/001/Cx. 20, Liv. 81, 20 de Dezembro de 1688, fls.90-91v.
[436] A.C.S.P., *Livros de receita e despesa da Fábrica da Sé,* Anos 1653 a 1668, fl. 20v.

manoel vas quatrocentos reis por aiudar a alimpar o Retabolo mor […]"[437]. Dos mesmos registos consta ainda uma referência a José "*d'agoa*" [?], talvez um colaborador, que recebeu 6.600 reis por ter concertado "*o Senhor Ecce homo do Cabbido de madeira e dourar*"[438]. É possível que José de Água fosse parente do (também) pintor Manuel de Águas que a 10 de Dezembro de 1643 baptizara na igreja de S. Lourenço da cidade a sua filha, Catarina[439].

Frei Agostinho de Santa Maria na sua descrição a propósito das imagens milagrosas da Virgem Maria existentes na cidade de Portalegre, refere a de Nossa Senhora da Vitória, venerada na igreja de Santiago. Embora não adiante qual a origem de semelhante culto, "[…] *cujos princípios são tão escuros, que nada delles se póde descubrir, nem ainda pela tradição* […]"[440] indica que o bispo Ricardo Russel (1671-1685) encomendara um novo corpo para a imagem que, até então, seria de roca. Deste modo, diz o cronista, "[…] *se lhe mandou fazer hum corpo de madeyra pelo escultor Manoel Vaz da mesma Cidade, accomodandose-lhe a cabeça da mesma Imagem, e assim ficou perfeytissima* […]"[441]. A solução de recurso encontrada pelo bispo, não deixa de ser bastante interessante: ao invés de renovar completamente a imagem, preservou-lhe o rosto (o seu único elemento escultórico) articulando-o com um novo corpo e respeitando, assim, o valor simbólico da imagem bem como a devoção de que era alvo. A referência ao escultor Manuel Vaz e a sua identificação com o artista do mesmo nome que trabalhava na Sé em pequenas obras de "conservação" é uma proposta que deixamos em aberto, conhecida que é a polivalência dos artistas neste período.

Por outro lado não se identificaram, até ao momento, quaisquer relações de parentesco entre Manuel Vaz e o também pintor-dourador de Elvas, Afonso Vaz. Do mesmo modo consideramos ainda mais improvável uma eventual ligação entre o portalegrense Manuel Vaz e o seu homónimo de Serpa, cunhado e colaborador do pintor António de Oliveira Bernardes, falecido naquela vila alentejana a 10 de Dezembro de 1733[442].

---

[437] Idem, *op. cit.,* 1656 a 1662, fl. 21.
[438] Idem, *op. cit.*, 1656 a 1662, fl. 22.
[439] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre*, Baptismos (S. Lourenço), PPTG11/01, Liv. 11B, 10 de Dezembro de 1643, fl. 86.
[440] SANTA MARIA, Frei Agostinho, *op. cit.*, 1711, p. 411.
[441] Idem, *ibidem*.
[442] SERRÃO, Vitor, LAMEIRA, Francisco e FALCÃO, José António, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres,* Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698), p. 89.

3.3.14. Afonso Vaz (act. 1657-1693)

O pintor-dourador Afonso Vaz é dos artistas que tem, actualmente, uma biografia mais completa, face aos dados entretanto recolhidos em diversas fontes documentais. A sua esfera de acção pode ser traçada entre as localidades de Elvas, Portalegre e Castelo de Vide, desenvolvendo intensa actividade em pintura e douramentos. É mencionado, pela primeira vez, num documento notarial datado de 13 de Setembro de 1657, através do qual ficou registado que o pintor, sua "*ligitima molher*" Catarina Lopes e sua sogra Maria Ortiz, tinham umas casas em Elvas "*as quaes estavam ao posso sequo e por todas sam tres cazas e estrebaria*", que venderam a Martim Fernandes[443]. Ainda no mesmo ano, Afonso Vaz surge uma vez mais na documentação notarial. Desta vez, foi Bento Lourenço Sembrano, primo do pintor, que tinha arrematado em praça pública umas casas "*em o sitio da carreira*", que tinha comprado para o pintor com parte do dinheiro que este lhe entregara, com 3.250 reis de foro cada ano[444].

A primeira obra que documentalmente lhe pertence data de 19 de Setembro de 1673 e consiste no douramento do retábulo de Nossa Senhora da Consolação e respectivo sacrário, pertencentes à capela-mor da igreja de S. Lourenço, em Portalegre[445]. O pintor assumiu esta empreitada após a morte (porventura inesperada) de Manuel de Faria, ocorrida entre 1671 e 1672, que a tinha arrematado em primeiro lugar mas não a chegando a concluir. A Afonso Vaz foi proposta a mesma quantia que, inicialmente, tinha sido atribuída a Manuel de Faria, ou seja 77.000 reis, menos os 5.000 que deveriam ser entregues aos herdeiros do pintor entretanto falecido, como pagamento por aquilo que tinha já realizado na dita obra e que, pela quantia referida, deveria ser bastante pouco. O pintor, no entanto, considerou serem insuficientes os 72.000 reis pelo douramento do retábulo e do sacrário, o que levou a que o então Prior da mesma igreja, Luís Álvares de Azevedo, lhes somasse "*de sua caza*" mais 3.000 reis, o que favoreceu, por fim, a aceitação do pintor. Na totalidade, Afonso Vaz estava obrigado ao douramento do retábulo, do sacrário e das imagens nele incluídas (entre as quais se contaria,

[443] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Compra de umas casas por Martim Fernandes ao pintor Afonso Vaz, CNELV04/001/ Cx. 32, Liv. 95, 13 de Setembro de 1657, fls. 168v.-169v.
[444] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Aforamento de umas casas onde vive o pintor Afonso Vaz, CNELV04/001/ Cx. 32, Liv. 95, 21 de Novembro de 1657, fls. 196-197.
[445] A.D.P., *Testamentos Cerrados*, Testamento com que faleceu o Reverendo Prior Manuel Nunes de Avelar, TCPTG, n.º 5241, 1665-1675, fls. 217v.-218v.

também, um pelicano), que deveriam também ser estofadas, pelo que, de acordo com o recibo assinado pelo próprio, recebeu de imediato 35.000 reis.

Simultaneamente, regista-se a actividade de Francisco Dias Cabaço em obras de consertos no retábulo e acrescentos ao sacrário, pelas quais terá recebido 10.000 reis[446]. À época era já bispo de Portalegre D. Ricardo Russel, membro do Conselho do Rei "*e sumilher da cortina da Magestade da Grã Bretanha*" que autoriza o pagamento ao dito artista.

O envolvimento de Afonso Vaz nas obras da igreja de S. Lourenço não seria, todavia, pacífico. A 11 de Agosto de 1674 é emitida uma requisição dirigida ao pintor por parte do promotor de justiça em Portalegre, o Licensiado Manuel Fernandes Terrenho, argumentando que lhe tinha sido atribuído o douramento do retábulo de Nosse Senhora da Consolação pelo que tinham logo sido entregues 35.000 reis mas que, até à data, Afonso Vaz não iniciara os trabalhos[447]. O pintor é então obrigado a retomar os trabalhos num prazo de nove dias ou, de contrário, a devolver a quantia que já tinha recebido. Tudo indica que se tenha apressado por regressar à obra, uma vez que do mesmo testamento de Manuel Nunes de Avelar constam pagamentos diversos relativos ao mês de Novembro de 1674 e Janeiro de 1675, dirigidos a Afonso Vaz e a Francisco Dias Cabaço, por obras não especificadas. A última referência à participação de Afonso Vaz nesta obra data de 28 de Abril de 1675 e é, nada mais, que o seu recibo de pagamento final: "*Resebi do Senhor Guilherme Retalife [sic] oito mil he duzentos he setenta reis do resto que se me devia de dourar o retabolo de Nossa Senhora da Consolasam he o sacrario que estam em a higreja de Sam Lourenso desta sidade he por verdade de como estou satisfeito da dita obra pasei este por mim feito he asinado oje em portalegre 28 de abril de 1675.* [aa.] *Afonso Vas*".[448]

A 21 de Julho de 1676 redige uma procuração, em conjunto com sua irmã Maria Rodrigues e irmão, o sangrador Diogo Fernandes, dirigida a outro irmão, Sebastião Dias, também ele sangrador e morador na vila de Setúbal. Os irmãos davam poder ao seu procurador para, em sua representação, assistir "*as partilhas que se hande fazer no juizo dos orfaos da ditta villa de setuval dos bens que ficarão*

[446] A.D.P., *Testamentos Cerrados*, Testamento com que faleceu o Reverendo Prior Manuel Nunes de Avelar, TCPTG, n.º 5241, 1665-1675, fls. 222-222v.
[447] Idem, *op. cit.*, 1665-1675, fls. 227-228.
[448] A.D.P., *op. cit.*, 1665-1675, fls. 236-240v e 244.

por falessimento de seu pai francisco fernandes godinho que deus aja morador na mesma villa"[449].

As referências a obras em que se viu envolvido, bem como a alguns aspectos da sua vida particular, sugerem tratar-se de um artista que viveu com algum desafogo financeiro. A 26 de Dezembro de 1677 assina uma petição, em conjunto com outros moradores em Elvas que eram proprietários de vinhas no termo da cidade. Os peticionários disseram que sofriam grandes perdas, desde há vários anos, na venda dos seus vinhos, onde faziam despesas consideráveis acrescidas do facto de não escoarem os seus vinhos "*tanto por serem muitos como por causa dos que em todo o anno se vão buscar fora da terra e vem vender alli*"[450]. Assim, todos os proprietários em conjunto solicitaram uma provisão ao rei para proibir a entrada em Elvas de vinhos de fora, como medida proteccionista dos vinhos da região, até que se vendessem todos os que aí eram produzidos.

Cerca de dois anos mais tarde, a 17 de Outubro de 1679, Afonso Vaz é, uma vez mais, citado numa escritura de contrato de uma obra de douramento. Desta vez a obra em causa seria o retábulo do Santíssimo Sacramento, pertencente à igreja matriz de Castelo de Vide (Doc. N. 14[451]. O pintor assina contrato com a confraria do Santíssimo Sacramento para dourar e estofar o dito retábulo. Para além disso, o pintor estava ainda obrigado a pintar "[…] *o teto d'abobida* [*sic*] *os frisos pello Repartimento da pedraria dourados na forma em que estão e o mais com as tintas finas oleadas que a obra pedir e a frontaria de fora na forma que esta feito de novo, e com o mesmo ouro pello lugar em que o tem, e as grades pintadas e oleadas de vermelho com os frisos amerellos* [*sic*] *o que tudo fara elle dito pintor com toda a perfeisão que a obra pedir* […]". O contrato previa ainda que "[…] *os frissos da cantaria da dita capella sera estucada que se fara por conta da dita confraria e pintados com tintas boas e de Receber e a fresco por conta do dito pintor* […]"[452]. É a primeira vez que é atribuída outra função a Afonso Vaz para além do douramento de retábulos, muito embora se depreenda que o pintor não fosse estranho a actividades como a de pintura de tectos ou de alçados. Por outro lado, o documento

[449] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Procuração que fazem o pintor Afonso Vaz e seus irmãos, CNELV04/001/ Cx. 35, Liv. 119, 21 de Julho de 1676, fls. 31v.-33v.
[450] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de contrato que fazem os moradores de Elvas proprietários de vinhas, CNELV04/001/ Cx. 36, Liv. 121, 26 de Dezembro de 1677, fls. 55v.-59.
[451] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Contrato de douramento do retábulo do Santíssimo Sacramento, da matriz de Castelo de Vide, com o pintor Afonso Vaz, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv.66, 17 de Outubro de 1679, fls. 13-15. (Inédito)
[452] Idem, *op. cit*., 1679, fl. 15.

não é claro quanto à natureza do programa a executar, pois a referência a "*tintas finas oleadas*", a "*ouro*" e ainda ao "*fresco*" sobre as "*paredes estucadas*" (ou seja, com gesso) tudo na mesma empreitada deixam dúvidas quanto ao teor da obra que, de facto, foi executada.

Os trabalhos deveriam estar concluídos até ao final do mês de Maio de 1680, recebendo o pintor no final a quantia de 200.000 reis, dos quais a confraria lhe entregou metade para a primeira fase da empreitada. Entre as condições contratuais ficou estabelecido que, caso o pintor não concluísse a obra no prazo previsto, a confraria pudesse ir buscar um mestre a Lisboa, cujas despesas ficariam a cargo de Afonso Vaz. Esta indicação é curiosa por sugerir que a capital e os seus artistas eram uma referência para o resto do território, sendo reconhecidos como aquilo que de melhor se poderia empregar. A confraria seria obrigada a fornecer os andaimes ao pintor, estando ele encarregue de adquirir todos os materiais empregues na obra. Entre os bens e propriedades que Afonso Vaz apresentou como garantia do cumprimento do contrato, encontravam-se umas casas que possuía em Elvas "[…] *em que de presente vevia na Rua da carreira* […]", para além de outras casas na mesma cidade, na Rua de Alcamim, e diversas vinhas das quais era proprietário, como aliás como já se tinha depreendido de documentação anterior[453].

O contrato inclui ainda uma cláusula final que previa que a confraria não pudesse reter o pintor em Castelo de Vide por mais tempo do que o estritamente necessário ao cumprimento das obrigações contratuais sem lhe pagarem, o que sugere que o artista teria outros trabalhos a decorrer em simultâneo ou, pelo menos, já em vista.

A 5 de Setembro de 1680, o pintor, sua mulher Catarina Lopes, o seu irmão, o sangrador Diogo Fernandes e a esposa Madalena Domingos Santos, doaram à sua irmã Maria Rodrigues "*dois quinhois em hua tapada de terra de samear pam que esta no termo da villa de olivença no sitio de santa catarina*"[454].

A actividade de Afonso Vaz enquanto pintor-dourador prossegue registada a 18 de Setembro de 1684, altura em que se encontrava em Elvas, ocupado com a

[453] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Contrato de douramento do retábulo do Santíssimo Sacramento, da matriz de Castelo de Vide, com o pintor Afonso Vaz, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv.66, 17 de Outubro de 1679, fls. 14-14v.

[454] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Doação que fazem Afonso Vaz e o irmão, Diogo Fernandes, a sua irmã Maria Rodrigues, CNELV04/001/ Cx. 37, Liv. 126, 5 de Setembro de 1680, fls. 92v.-93v.

capela de Nossa Senhora do Rosário, no convento de S. Domingos, obra para a qual foi contratado pela confraria dos "*homens brancos e pretos*"[455]. Através do contrato, Afonso Vaz estava obrigado a "[…] *a pintar e a doirar a Capella de nossa senhora do Rosairo arvore e Retabolo tetto e Culunas pedras que pendem do arco para mais Clareza tudo o que estava doirado da Capella para dentro e demais o fronte espisio e a volta do arco que se hade fazer de novo emtalhado e as grades e as Cachas com todos os Reis e mais santos e a senhora da harvore e menino* […]"[456]. Para além disso, o pintor estava ainda obrigado a "limpar" os painéis do mesmo retábulo "[…] *que fiquem como que se fiserem de novo e Retocar sendo nesesario* […]" somando, assim, o restauro às suas funções enquanto artista. A obra deveria estar concluída até finais de Junho do ano seguinte, recebendo Afonso Vaz um total de 260.000 reis. As últimas linhas do contrato introduzem, no entanto, uma alteração ao programa inicial, dizendo que o pintor estofaria, também, o retábulo e que nada seria pintado mas, em vez disso, dourado.

O último documento relativo a Afonso Vaz data de 26 de Outubro de 1692 e diz respeito ao contrato que assinou com as religiosas domínicas do convento de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, para a pintura do coro-alto da sua igreja[457]. Essa campanha viria na continuidade das obras de carpintaria já contratadas, a 15 de Julho de 1692, pelas religiosas com Manuel Vaz e Manuel Gomes, moradores na cidade, e que previam uma cobertura "[…] *de quatro aguas com as asnas e espigois e lorozas e frechais de madeyra nova e tabiqua* […] *e a madeira nova do casco sera somente gualguada por se lhe não tirar as grosuras porquanto hade ser forrada por baxo de pinho de flandes e trimcado e sera Repartido na mesma forma que o esta o velho com suas molduras* […]"[458].

Alguns meses mais tarde teve lugar a campanha de pintura. A Madre Superiora Dona Isabel de Castro e restantes religiosas contratam o pintor "[…] *para efeito de lhe pintar o theto do coro que he apainelado o qual se obrigua o ditto*

[455] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura e douramento da Capela de Nossa Senhora do Rosário, no Convento de S. Domingos de Elvas, com o pintor Afonso Vaz, CNELV06/001, Cx. 112, Liv. 52, 18 de Setembro de 1684, fls. 67-68v.
[456] Idem, *op. cit.*, 1684, fl. 67v.
[457] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura do coro do Convento de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, com o pintor Afonso Vaz, CNELV06/001, Cx. 114, Liv. 63, 26 de Outubro de 1692, fls. 116-117.
[458] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de obrigação entre as religiosas de S. Domingos de Elvas com os carpinteiros Manuel Vaz e Manuel Gomes, para a obra do seu coro-alto, CNELV06/001, Cx. 114, Liv. 63, 15 de Julho de 1692, fls. 69-70v.

Affonço Vaas lho pimtar com os coadros e pinturas que as dittas Religiozas apontarem pondo as figuras que quizerem indo muito bem porporsiunadas com as cores muito boas e de receber e os rostos das imagueis [*sic*] *serão de olio e o sol que se pintar sera doirado e a lua e as estrelas de prata* […]" (Doc. N. 22)[459]. A obra deveria estar terminada até Fevereiro de 1693, recebendo o pintor um total de 70.000 reis. Pela leitura destes dois últimos documentos depreendemos tratar-se de uma pintura a óleo sobre madeira, o que só vem contribuir para a definição do carácter multifacetado deste artista.

Fac-símile da assinatura de Afonso Vaz

[459] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura do coro do Convento de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, com o pintor Afonso Vaz, CNELV06/001, Cx. 114, Liv. 63, 26 de Outubro de 1692, fls. 116-117. (Inédito)

3.3.15. António dos Santos (act. 1674-1753)

O calipolense António dos Santos foi discípulo de Francisco Nunes Varela (1621-1699), com ele aprendendo não apenas a modalidade da têmpera, mas também a realizar douramentos e estofamentos. Já era aprendiz de Varela em Fevereiro de 1674, residindo em sua casa, como era costume aos jovens durante o período em que duravam os ensinamentos dos mestres. Nessa data é testemunha numa escritura em que o pintor arrendava um ferragial à viúva Ana de Aguiar[460].

A primeira obra como pintor de óleo que se lhe conhece data de 1732 e é o tecto da igreja do convento das Servas, em Borba, pintura "*ao moderno*", com brutescos, pela qual receberia 120.000 reis[461].

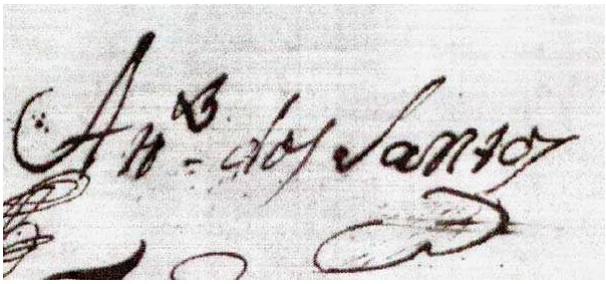
A 15 de Janeiro de 1739, o pintor vivia na Rua do Raimundo, em Évora, assinando nesta data o contrato para dourar a casa da tribuna e o trono da igreja do convento de Santa Clara da mesma cidade, o que lhe renderia a quantia de 230.000 réis[462]. O tipo de obras descrito permite definir um artista multifacetado, com uma longa carreira que lhe possibilitou ir diversificando a sua área de acção. Na verdade, entre a sua presença como testemunha em 1674 e a obra em Santa Clara tinham passado sessenta e cinco anos, período que se reveste de múltiplas incógnitas para a biografia deste artista.

Porém, a 8 de Outubro de 1753, encontramos uma nova citação ao pintor António dos Santos, desta vez numa escritura de contrato celebrada com Cristóvão Francisco de Vasconcelos, fidalgo da Casa Real, para as capelas laterais da igreja de Nossa Senhora da Consolação, de freiras de S. Domingos, em Elvas[463]. António dos Santos é nomeado como "*mestre dourador*", o que é revelador do seu estatuto e do tipo de trabalho em causa. À data, António dos Santos continuava a residir em Évora, tendo-se dirigido a Elvas apenas para aquele efeito recebendo, por isso, 320.000 reis. O artista estava obrigado, em primeiro lugar, a aparelhar as duas capelas "[…] *com todas as demãos de gesso, e bollo do costume, e dourallas de ouro fino, burnido, e fosco, da banqueta para sima, fingindolhe os pedestais de*

[460] SERRÃO, Vítor, *op. cit.*, 1998-1999, p. 94.
[461] A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Liv. 100, 1 de Setembro de 1732, fl. 35v. Documento cedido por João Miguel Simões, a quem agradecemos.
[462] SERRÃO, Vítor, *op. cit.*, vol. I, 1992, p. 808.
[463] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre Cristóvão Francisco de Vasconcelos e o pintor dourador António dos Santos para a obra das capelas laterais da Igreja de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, CNELV04/001, Caixa 53, Livro 227, 8 de Outubro de 1753, fls. 209-209v.

varias pedras, com os filetes dourados de burnido, e fingirá tambem os arcos das duas cappellas, de pedra branca, dourandolhe de mordente as meyas canas, filetes, e simalhas, fazendo tudo com a mayor perfeição da sua arte […]"[464] (Fig. 69). António dos Santos começou por receber 28.800 reis para comprar materiais para a dita obra, sendo que o encomendante se responsabilizou por deixar na cidade de Lisboa a quantia necessária à compra do ouro.

As datas limite em que se desenvolveu a actividade deste pintor (1674-1753) colocam-nos alguns problemas por nos apresentarem um artista com uma longevidade que, dificilmente, lhe permitiria estar ainda no activo. Não estando totalmente esclarecida esta questão antevemos aqui apenas duas possibilidades: ou António dos Santos era, já nesta altura, apenas um mestre de oficina, tendo outros artistas a trabalhar para si; ou existiam dois artistas com o mesmo nome e profissão, ambos residindo, a dada altura das suas vidas, em Évora.



Fac-símile da assinatura de António dos Santos

[464] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre Cristóvão Francisco de Vasconcelos e o pintor dourador António dos Santos para a obra das capelas laterais da Igreja de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, CNELV04/001, Caixa 53, Livro 227, 8 de Outubro de 1753, fl. 209.

3.3.16. José de Carvalho (act. 1679 – ┼ 1730)

O pintor José de Carvalho era natural de Portalegre, onde residiu até à data da sua morte, na Rua do Cano, freguesia da Sé. A 1 de Outubro de 1679 surge referido numa escritura de quitação, dada à obra do douramento do retábulo do altar de Nossa Senhora do Rosário, na igreja matriz de Castelo de Vide, com o seu grupo escultórico da *Árvore de Jessé*. O capitão Manuel de Sequeira Coelho, reitor da Confraria de Nossa Senhora do Rosário e os restantes irmãos confirmaram que se tinham contratado com o pintor "[…] *para efeito de dourar o Retabollo e arvore do altar de nossa senhora do Rosairo desta dita villa* […]" e como José de Carvalho tivesse cumprido com todas as condições contratuais, o libertavam de quaisquer outras obrigações, assim como ao seu fiador, Francisco Dias Maroco, pagando ao artista um total de 112.000 reis (Doc. N. 13)[465].

José de Carvalho viria a falecer a 19 de Março de 1730, tal como ficou registado nos livros de óbitos da Sé: "[…] *Aos dezanove dias do mes de Março de mil setesentos e trinta annos faleceo com todos os sacramentos Jozeph Carvalho pintor o Louro, de quem ficou veuva Maria Mendes, e fes testamento he desta freguezia e esta sepultado na Igreja de São Francisco de que fis este termo que a asignei dia, mes e anno ut supra etc.* [aa.] *O Padre Pedro Colasso de Mello* […]"[466]. O pintor deixa como testamenteiro seu filho, João Carvalho, solteiro à data do falecimento do pai e cuja ocupação não é definida (Doc.N.30)[467]. O testamento tem a data de 14 de Dezembro de 1729, estando o pintor acamado e incapacitado de escrever. Nada refere sobre obras que estivessem ainda em curso ou pelas quais se lhe estivesse devendo alguma quantia, o que sugere que o pintor poderia ser já bastante idoso à data da sua morte. Deixa escrito que queria o seu corpo sepultado no convento de S. Francisco, em concreto na capela da Venerável Ordem Terceira, por pertencer a essa mesma irmandade. Entre as esmolas e as missas que deixa por sua alma pede, como sua última vontade, que parte delas fossem rezadas pelo seu outro filho, o Padre Frei José, religioso no mesmo convento de S. Francisco.

---

[465] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de quitação dada por José Carvalho, pintor de Portalegre, à obra do douramento do retábulo do altar de Nossa Senhora do Rosário, da matriz de Castelo de Vide, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv.66, 1 de Outubro de 1679, fls. 6v.-7. (Inédito)

[466] A.D.P., *Registos Paroquiais de Portalegre, Sé (Óbitos)*, PPTG15/03/Cx. 64, Liv. 4, 19 de Março de 1730, fl. 13.

[467] A.D.P., *Testamentos Cerrados*, Testamento Cerrado do Pintor José de Carvalho, TCPTG, Cx. 82, n.º 3223, 19 de Março de 1730. (Inédito)

Do testamento constam ainda o recibo de Marco Cardoso, coveiro da Sé, que recebeu 200 reis por sepultar o pintor na capela dos Terceiros e ainda o de Frei José da Encarnação confirmando, a 20 de Novembro de 1730, ter recebido 80 reis por esmola de cada missa que dissera por alma de seu pai.

3.3.17. António Soeiro da Silva (act. 1680-1692)

António Soeiro da Silva, pintor natural de Castelo de Vide, esteve envolvido em vários contratos de pintura e douramento de estruturas retabulares, frequentemente associadas a douramentos de tectos e alçados.

A 14 de Setembro de 1680 contrata-se com a confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, da matriz de Castelo de Vide, para o douramento do retábulo da sua capela, bem como para a "*pintura a fresco do frontispício*" e o olear das grades da mesma capela (Doc. N. 15)[468]. Ao longo do documento, António Soeiro é sempre descrito como "pintor", embora tenha sido na qualidade de "dourador" que assina num contrato posterior, datado de 2 de Novembro de 1680, onde é referido que trabalhava em colaboração com Manuel Dias Colaço, este sim, "pintor" (Doc. N. 16)[469]. Neste caso em concreto, António Soeiro acabaria por desistir da parceria que mantinha com Manuel Colaço, sobre "*serem meeyros nos ganhos e perdas que ouvese em todas as obras que hum e outro fizesem de dourar*", desde que ultrapassassem a quantia de 2.000 reis[470]. A parceria entre os dois artistas acabaria por se desfazer de comum acordo, no entanto António Soeiro pede ainda que Manuel Dias o ajudasse a concluir o douramento do retábulo da Virgem da Boa Morte, assim como o de Santo Estevão, que já tinha iniciado, ambos situados na matriz, tal como consta da escritura de Setembro do mesmo ano.

Esse contrato, assinado com a confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, estabelecia que António Soeiro deveria dourar o retábulo da capela e estofá-lo, conforme o determinado pela confraria encomendante, utilizando para o mesmo efeito "*tintas finas olleadas*". A obra pela qual receberia 50.000 reis, deveria estar

[468] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Contrato de douramento do retábulo de N.ª Sr.ª da Boa Morte na matriz de Castelo de Vide, com o pintor António Soeiro da Silva, bem como a "pintura a fresco do frontispício", CNCVD01/001, Cx. 18, Liv. 67, 14 de Setembro de 1680, fls. 82v.-84v. (Inédito)
[469] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de desistência de António Soeiro da Silva pintor, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv. 68, 2 de Novembro de 1680, fls. 9v.-11. (Inédito)
[470] Idem, *op. cit.*, 1680, fl. 9v.

concluída até finais de Junho de 1681. A confraria acrescentaria ainda à obra inicial que o pintor deveria realizar também "[…] *a pintura a fresco do fronte espicio* [*sic*] *pella qual obra se lhe dara mais dous mil Reis e o dito desembargador mandara fazer digo guarnecer o dito fronte espicio a obra que for necessario de cal e area mais declararão que não Recebia o dito pintor dinheiro algum e lhe darião os ditos trinta mil Reis por dia de natal \ seguinte / para comprar o ouro e que elle dito pintor sera obrigado a olear as grades da dita capella de nossa senhora da boa morte estando feitas ao tempo que se acabar de dourar o dito Retabollo e não estando feitas as olleara ao tempo que estiverem postas* […]"[471].

A 2 de Novembro de 1680 o pintor assina uma escritura de desistência da parceria que tinha com Manuel Dias Colaço, também pintor-dourador, morador em Castelo de Vide. Na escritura depreende-se que os pintores tinham estabelecido uma sociedade que os protegia mutuamente, ao repartirem os ganhos e assumirem as perdas que tivessem em obras de douramento que ultrapassassem os 2.000 reis[472]. Ao concluírem que a parceria lhes trazia mais desvantagens, os pintores revogaram-na de comum acordo.

Manuel Dias Colaço assegurou, no entanto, que António Soeiro lhe entregasse 5.000 reis de lucros que ainda tivessem ficado por repartir. Como contrapartida, António Soeiro pediu que o colaborador ficasse obrigado a auxiliá-lo na obra de douramento do retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, entretanto iniciado, bem como o de Santo Estêvão, o que foi aceite por Manuel Dias. Para além disso, António Soeiro pagar-lhe-ía no prazo de um ano 26.000 reis, dos 30.000 que ambos tinham empregues em tintas e ouro, materiais encomendados em Lisboa. No final do documento, António Soeiro assina como "dourador", enquanto Manuel Dias Colaço se classifica de "pintor", o que pode sugerir que existia uma diferenciação real entre as especializações, o que nem sempre é conclusivo na documentação consultada.

A 2 de Setembro de 1681, António Soeiro assina novo contrato, desta vez para o douramento do altar-mor da igreja de S. João Baptista, da mesma vila de Castelo de Vide, obra grandiosa que combinava a pintura e a imaginária com a talha

[471] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Contrato de douramento do retábulo de N.ª Sr.ª da Boa Morte na matriz de Castelo de Vide, com o pintor António Soeiro da Silva, bem como a "pintura a fresco do frontispício", CNCVD01/001, Cx. 18, Liv. 67, 14 de Setembro de 1680, fls. 84-84v. (Inédito)

[472] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de desistência de António Soeiro da Silva pintor, CNCVD01/001, Cx. 18, Liv. 68, 2 de Novembro de 1680, fls. 9v.-11. (Inédito)

dourada (Doc. N. 17)[473]. A igreja pertencia à administração das comendadeiras do convento de S. João da Divina Penitência (ou Maltesas), situado em Estremoz. A necessidade de se fazer um novo retábulo na capela-mor e dar continuidade às obras de decoração daquele espaço tinha vindo a ser apontada em várias visitações realizadas à igreja de S. João Baptista, sendo de assinalar que eram, também, frequentes, as queixas contra as religiosas que, supostamente, se escusavam às suas obrigações. Na visitação realizada a 5 de Maio de 1678 pelo Comendador e Fidalgo da Casa Real, Frei Simão de Melo, são apontados os aspectos a que era necessário acudir com maior urgência "[…] *achei que na cappella mor desta igreja esta hum Retabollo, que a poucos annos se fes e que esta ainda por dourar e que por essa razão não esta na dita cappella o Santissimo Sacramento, estando em hua cappella de pessoa particular, e porque não he justo que esteia na dita cappella, pois so deve estar na cappella mor, mando que o dito Retabollo, se doure logo, e se ponha com o ornato, que convem* […]"[474]. A visitação termina a 1 de Maio de 1680, sendo que a próxima só teria lugar 8 anos depois, pelo Dr. António Vieira Leitão, Desembargador da Relação de Lisboa e Juiz Conservador Geral Apostólico de S. João do Hospital dando conta que o retábulo da capela-mor se encontrava, de facto, dourado.

Em 1681, o artista apresentara-se à celebração da escritura acompanhado pelo escultor André Ferreira, seu fiador, também morador em Castelo de Vide. Presentes estiveram, igualmente, o prior da igreja, Francisco Carrilho de Carvalho e António Gonçalves Garrido, procurador das religiosas e que, assim, contrataram António Soeiro para dourar o retábulo da capela-mor "[…] *de ouro sobido de preso de setesentos reis o livro ou de mais quantia se assim valler e bem corado e somente os pedrestais da altura do altar da dita capella serão pintados de pedraria falsa e somente sera tambem pintado os paineis das guardas dos caxonis* [*sic*] *da sanchristia em cada painel com seu vaso de flores* […]"[475]. Para além do trabalho de douramento, o contrato estabelecia que António Soeiro executasse ainda três pinturas cuja invocação deveria ser dada pelas próprias comendadeiras. Os painéis estariam colocados um sobre a imagem de S. Domingos, o segundo sobre a de

[473] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de contrato de douramento do altar-mor da Igreja de São João Baptista de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira, CNCVD01/001, Cx. 19, Liv. 70, 2 de Setembro de 1681, fls. 40-41v. (Inédito)
[474] A.M.C.V., *Livro de visitação a S. João Baptista*, n.º 24, 1577-1777, fls. 78-78v.
[475] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, *op. cit.*, 1681, fl. 40v.

Nossa Senhora do Bom Sucesso e o terceiro no topo do retábulo, sobre a imagem de S. João Baptista. O pintor estava obrigado a apresentar as tintas e o ouro necessários à obra que deveria estar terminada no espaço de um ano recebendo, então, um total de 150.000 reis, dos quais lhe foi adiantado 90.000 para início dos trabalhos. A escritura notarial indica, no entanto, que existia um litígio entre o prior da igreja de S. João Baptista e as religiosas do convento de Estremoz o qual, enquanto não tivesse resolução, impedia o procurador António Gonçalves Garrido de realizar novos pagamentos para a obra. Não obstante, António Soeiro aceitou todas as condições impostas pelo contrato, não havendo registo de incumprimento por sua parte.

O último documento onde surge António Soeiro da Silva é o contrato que o pintor assina com os mordomos da confraria da igreja de Nossa Senhora dos Remédios, também em Castelo de Vide, a 25 de Julho de 1692, e que, muito provavelmente, ainda é o mesmo que pode ser encontrado naquele edifício (Doc. N. 20) (Fig. 70) [476]. O retábulo deveria ser dourado de "[…] *ouro corado e do maior vallor que ouver na forma e como o do altar das Almas da Igreja matris destta vila e os nichos serão todos dourados e per detras das Imagens e tudo sera na dita forma tirando os pedrestaes de Baixo e janellas* […] *e os serefins serão encarnados de polimento fino as asas e os cabellos \ delles / serão dourados* […]"[477]. O pintor viria a receber 150.000 reis pela execução da obra, recebendo logo no início 90.000 para a compra do ouro de que viria a necessitar. A confraria ficaria ainda obrigada à montagem dos andaimes e ao "*indireitar*" do retábulo.

Fac-símile da assinatura de António Soeiro da Silva

[476] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de contrato da pintura do retábulo de Nossa Senhora dos Remédios de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva, CNCVD01/001, Cx. 21, Liv. 85, 25 de Julho de 1692, fls. 231-232. (Inédito)
[477] Idem, *op. cit.*, 1692, fl. 231v.

3.3.18. Manuel de Perezadas (act. 1688 - ?)

O pintor Manuel de Perezadas (ou Prezadas) era morador em Estremoz. O seu nome não está relacionado com nenhuma obra específica, mas sim com uma procuração referente a um litígio que mantinha com Francisco Garcia, castelhano, por este lhe dever 140.000 réis de "*mercadorias que lhe dera fiadas na sua loja*". Francisco Garcia estava preso na cadeia de Campo Maior mas, entretanto, conseguira evadir-se[478]. No dia 2 de Janeiro de 1688 o mesmo pintor, através do seu procurador Vicente Lopes, perdoa ao evadido de toda a culpa "*assim crime como civel*"[479].

3.3.19. Agostinho Mendes (act. 1689-┼1740)

Pintor-dourador, natural da cidade de Elvas e responsável por alguns dos programas murais mais significativos dos inícios de Setecentos, hoje já desaparecidos. Vallecillo Teodoro conseguiu caracterizar a actividade deste artista, a partir de documentação recolhida em diversos arquivos. É este autor quem nos dá, também, a data do registo do óbito de Agostinho Mendes, a 3 de Março de 1740, sendo sepultado na Sé de Elvas[480]. Sabemos que entre 1689 e 1691 estava ocupado com o douramento da tribuna e do trono do altar-mor da Misericórdia de Olivença, em colaboração com o entalhador calipolense Bartolomeu Dias, chegando ainda a realizar a carnação de um crucifixo para a mesma instituição[481].

A 22 de Outubro de 1706, o pintor assina contrato com os mordomos da confraria do Santíssimo Sacramento, da Sé de Elvas, para a pintura e o douramento da sua capela, recebendo 350.000 reis por essa empreitada (Doc.N.24)[482]. Esta pintura substituiria a campanha que, em 1628, os pintores Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez tinham realizado a pedido de Dona Maria do Quintal. Na obra levada a cabo por Agostinho Mendes, o pintor deveria dirigir a abertura de uma

[478] A.D.P., *Cartórios Notariais de Campo Maior*, CNCMR01/001/Cx. 7, Liv. 2, 1 de Janeiro de 1688, fls. 138-140.
[479] Idem, *op. cit.*, 1688, fls. 141-142.
[480] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996, p. 152.
[481] Idem, *op. cit.*, 1993, p. 49.
[482] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, Cf. também o documento publicado por Vallecillo Teodoro, A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre a Confraria do Santíssimo Sacramento e o dourador Agostinho Mendes para pintar e dourar a sua capela, CNELV06/001, Cx. 118, Liv. 85, 22 de Outubro de 1706, fls. 113-115v.

janela, para maior iluminação do interior da capela e, posteriormente, "[…] *assim o teto como a ditta guanella* [*sic*] *hade ser estoquado e pintado de Burtesco Colorido com seu oiro adonde a obra o pedir com os realces que se costuma fazer na Corte* […]". O pintor deveria, assim, seguir o modo de fazer dos artistas em Lisboa, no que diz respeito aos grandes programas de brutesco. No entanto, o contrato prevê ainda outras limitações à sua actividade no interior da capela. O documento faz alusão às "[…] *grades que tem de ferro pintadas de emcarnado holio fino e a folhaguem simalhas e frizos doirados como estavão antiguamente* […]", referência à grande empreitada do pintor Domingos Vieira Serrão, em 1631, para o interior da Sé de Elvas e que incluía, precisamente, as "[…] *grade[s] de fero serão de vermelho e todos os vãos dourados da dita grade* […]"[483]. A Agostinho Mendes foi ordenado que repusesse apenas as grades de ferro na forma como antes se encontravam e nada mais para além disso, o que sugere que a memória do programa pictórico de Vieira Serrão ainda mantinha algum ascendente junto dos encomendantes. Do mesmo modo deveria apenas proceder a pequenas tarefas de manutenção do retábulo da mesma capela, tais como limpá-lo e envernizá-lo, repondo o ouro nos locais onde existissem faltas desse material.

Esta obra acabaria por servir de modelo à pintura da abóbada da nave da igreja do convento de Santa Clara, de autoria do mesmo pintor "[…] *todo de brutesco com suas targes e nos vaos dellas lhe fará alguns passos da Vida de Santa Clara* […] *feitas com tintas finas á imitasão das do tecto da Capela do Santíssimo Sacramento da See* […]" (Doc. N. 26)[484]. Em 1715, Agostinho Mendes recebe a empreitada da pintura da capela-mor (com um programa de brutesco) e da nave, onde retratou episódios da vida de Santa Clara. Hoje em dia o edifício permanece com os alçados e coberturas caiados, pelo que não é possível aferir da presença dos programas pictóricos mais recentes. Em 1716 o contrato inicial seria ligeiramente modificado, com a introdução da pintura do frontispício do coro, na mesma forma em que se encontrava pintada o resto da igreja (Doc. N. 27)[485].

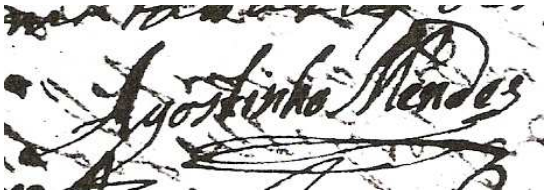
---

[483] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura das abóbadas da Sé de Elvas, assinado entre o bispo D. Sebastião Matos de Noronha e o pintor Domingos Vieira Serrão, CNELV04/001, Cx. 26, Liv. 64, 13 de Dezembro de 1631, fls. 95v.-99. (Inédito)

[484] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Escritura de contrato entre as religiosas de Santa Clara com o pintor Agostinho Mendes para a obra do tecto da igreja do seu convento, CNELV04/001/Cx. 45, Liv. 181, 2 de Dezembro de 1715, fls. 76-77.

[485] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Escritura de declaração de consentimento que fazem as Religiosas de Santa Clara à escritura que se fez da pintura do tecto da igreja do convento,

Luís Keil ainda conseguiu identificar algumas pinturas na zona do refeitório, que estimou datarem do século XVII e cuja iconografia apontou, mau grado o seu estado de conservação ("[…] *Nosso Senhor Jesus, S. Francisco* […] *S. Sebastião, S. João Baptista,* […] *Santa Margarida, Santa Luzia*"), no entanto, actualmente já não existem tais registos nas instalações do antigo convento (Fig. 71) [486]. O mesmo autor leu também uma inscrição que identificava a encomendante da obra, neste caso "*Madre Soror Margarida de… sendo abadeça*", mas não temos como saber se se trataria de Madre Margarida de Coluna, citada nos documentos de 1715 e de 1716. Para a história (modesta) do cenóbio de clarissas fica ainda o pedido de auxílio financeiro não datado dirigido ao rei pela Madre Abadessa Dona Violante de Sousa, requerendo que os rendimentos de uma capela em Veiros fossem utilizados na cobertura da igreja conventual[487]. Para além dos trabalhos realizados na pintura de tectos e no douramento de retábulos, Agostinho Mendes teria ainda actividade enquanto pintor de cavalete. Vallecillo Teodoro conta o episódio em que o Padre Bento Mendes Pestana pediu aos seus herdeiros que levassem à presença do pintor um quadro representando S. Caetano, que ele tinha pintado e que o Padre pedia que terminasse[488]. Dada o alcance da actividade de Agostinho Mendes, o mesmo autor atribuíu-lhe, também, a obra em "*estuco y pintura al fresco*" das capelas absidiais da igreja de Santa Maria do Castelo, em Olivença. Neste ponto não podemos concordar com o autor, uma vez que os motivos decorativos aqui presentes, executados em estuque pintado de dourado, nenhuma relação têm já com a técnica do fresco. Do mesmo modo, estilisticamente, são já de um Barroco tardio (da fase do *rocaille*), posteriores ao período em que Agostinho Mendes terá trabalhado, tal como o medalhão central da capela baptismal, datado de 1781.



Fac-símile da assinatura de Agostinho Mendes

acrescentando o frontispício da parte do coro, CNELV04/001/Cx. 45, Liv. 181, 29 de Fevereiro de 1716, fls. 126-126v. (Inédito)

[486] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 80.

[487] AN.TT., *Núcleo Antigo 878*, Cartas Missivas, Mç 1, Doc. N.º 216, *Carta de Dona Violante de Souza Abbadeça do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Elvas, na qual pedia a El Rey o sobeijo da Capella do Curvo, sita em Veyros, para poderem cobrir a sua Igreja, e fazer a parede que repartia o coro para celebrarem os officios divinos,* s/ data (finais do séc. XVI).

[488] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.,* 1991, p. 78.

3.3.20. António Marques Lavado (act. 1701-?)

Pintor natural da vila de Arronches do qual não se conhecem dados biográficos. Em contrapartida, António Marques Lavado é autor de um dos raros conjuntos pictóricos que, mesmo parciamente, chegou até aos nossos dias. A 18 de Janeiro de 1701 o pintor assina contrato com o Padre Diogo Dias de Araújo, pároco na matriz de Ouguela (freguesia de Campo Maior), para a pintura da tribuna e do retábulo-mor (Doc. N. 23)[489]. A obra teria o valor global de 35.000 reis, estando previsto todo o programa iconográfico a executar pelo artista na dita tribuna "[…] *a abobeda e teto della tenha pintado o Padre eterno e o Spirito Santo com sua nuvem muito bem feita e nas paredes dos lados da man direita e esquerda pintara dois santos de marca medida e as mais paredes e as ditas onde estiverem os santos levarão suas arvores ou silvas deitando seus ramos com flores e frutos que enchão as paredes todas* […]". O pintor poderia decidir o que deveria constar no arco da tribuna e na banqueta do altar, desde que se integrasse no restante conjunto. Existiria ainda uma pintura representando a *Visitação*, no nicho central.

As pinturas descritas no documento são, ainda hoje, parcialmente visíveis (Fig. 72). Se, por um lado, todo o interior da tribuna se encontra totalmente revestido de pintura de brutesco, a zona do frontispício e todo o retábulo apresenta-se completamente caiado, existindo uma forte probabilidade de se encontrar o resto do programa iconográfico sob a cal. Como indicativo do que ainda poderá existir note-se a presença da Santíssima Trindade, referida no documento, no eixo central do altar.

3.3.21. Agostinho Correia Dinis (act. 1692-1725)

Agostinho Correia, ou Agostinho Correia Dinis, como assina, foi um pintor-dourador natural de Elvas que trabalhou em algumas obras, tanto na cidade como em concelhos vizinhos.

A 12 de Março de 1692, acompanhado pelo cunhado, o Padre Manuel Vaz da Cerda assinou contrato com o procurador das religiosas do convento de Jesus de

[489] A.D.P., *Cartórios Notariais de Ouguela*, Contrato de pintura da tribuna e retábulo da Igreja Matriz de Ouguela com o pintor António Marques Lavado, de Arronches, CNCMR05/001, Cx. 1, Liv. 4, 18 de Janeiro de 1701, fls. 151v.-152v. (Inédito) Documento cedido pelo Dr. Fernando Pina, a quem agradecemos toda a colaboração prestada.

Monforte, o capelão Frei José de S. Filipe, para o douramento do retábulo da capela-mor da sua igreja, tudo por 157.000 reis (Doc. N. 19)[490]. O contrato especificava que tipo de dourado se deveria utilizar e as zonas do retábulo menos visíveis, onde deveriam ser evitados douramentos desnecessários que, seguramente, elevariam o custo da obra. O mesmo documento inclui ainda a transcrição da procuração das religiosas, nomeando "[…] *o doirador agostinho Correia morador na Cidade de elvas* […] *para efeito de doirar o Retabolo da tribuna* […]". Em Agosto do mesmo ano já estava envolvido numa nova obra, desta feita o douramento do retábulo-mor da igreja de Santa Maria da Alcássova, onde seriam colocados painéis com as imagens de S. Bernardo, Santa Escolástica e ainda de Nossa Senhora da Graça (Doc. N. 21)[491].

Em Abril de 1707 associa-se ao pintor Luís Travassos, morador em Elvas, para a realização do douramento do retábulo da capela da confraria de Nossa Senhora da Anunciada, no colégio da Companhia de Jesus (Doc. N. 25)[492] A obra acabaria, no entanto, por não se realizar, uma vez que a escritura não teve efeito, desconhecendo-se o motivo.

Vallecillo Teodoro já tinha indicado a presença deste artista a trabalhar em 1707 no colégio dos jesuítas, desta feita no douramento do retábulo de S. Francisco Xavier. O seu nome é identificado num dos livros de receitas e despesas da confraria: "[…] *Fizeram de custo a vinte milheiros de ouro que vierão de Lisboa e se entregarão a Agostinho Correia Pintor e dourador que dourou o Retabollo a rezão de sete mil e quinhentos reis cada milheiro e fazem a ditta soma digo fazem a soma de cento e sincoenta mil reis.* […] *Levou o dito Pintor de suas mãos e aparelhar setenta e sinco mil reis* […]"[493].

---

[490] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato celebrado entre as Religiosas do Convento de Jesus de Monforte com o pintor Agostinho Correia Dinis, CNELV06/001, Cx. 114, Liv. 63, 12 de Março de 1692, fls. 31-33. (Inédito)

[491] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de contrato entre o Padre Frei Diogo Mascarenhas e o pintor Agostinho Correia para as pinturas do retábulo-mor da igreja de Santa Maria da Alcássova, CNELV06/001, Cx. 114, Liv.º 63, 22 de Agosto de 1692, fls. 90-91. (Inédito)

[492] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre os mordomos da confraria de Nossa Senhora da Anunciada com Agostinho Correia e Luis Travassos, pintores, para o douramento do retábulo da capela da mesma ordem, CNELV04/001/Cx. 43, Liv.º 165, 17 de Abril de 1707, fls. 128-128v. (Inédito)

[493] AN.TT., *Cartório Jesuítico*, Livro de receita e despesa da Confraria do Bemaventurado S. Francisco Xavier, Elvas, Maço 102, Livro 1, 1678-1719, fl. 12.

Na mesma nota de receitas e despesas há a indicação que o douramento do mesmo retábulo foi feito graças a várias esmolas, entre elas, a de maior vulto, no valor de 50.000 reis dada pelo Governador de Armas, João Furtado de Mendonça. A Confraria de S. Francisco Xavier entregaria outros 50.000 reis para a mesma obra. No final, as obras com o douramento do retábulo desta capela alcançariam os 230.000 reis, estando já tudo pago a 15 de Dezembro de 1707. Em 1708 registam-se 46.000 reis em despesas com o "[…] *entalhamento que fes para o arco da capella do senhor são francisco Xavier* […]", embora, neste caso, não sejam identificados quaisquer artistas que aqui pudessem ter estado envolvidos[494].

O mesmo livro regista, em 1708, despesas com "*a obra do retabolo e as bases*" (106.000 reis), e com uma imagem de S. Francisco Xavier feita para aquele local (13.700 reis), posteriormente estofada por um pintor não identificado, talvez o próprio Agostinho Correia (18.600 reis). Há ainda uma referência a um Manuel Rodrigues que fez o altar e rebocou a capela, recebendo apenas 3.000 reis, pelo que se deveria tratar de um oficial de alvanel. A capela de S. Francisco Xavier vinha sofrendo importantes renovações decorativas desde, pelo menos, 1702 e 1703, onde se registam gastos com o "*entalhador*" em reparos com o retábulo e com os pedreiros para o assentamento do mesmo. A 23 de Outubro de 1703 há ainda uma nota do pagamento de 24.000 reis entregues ao Padre José Peres "[…] *para pagar os paineis, que por sua ordem se mandaram fazer a Lisboa, para se colocarem na Capella do Santo* […]"[495], seguramente os dois quadros de Bento Coelho da Silveira que ainda hoje se encontram neste local.

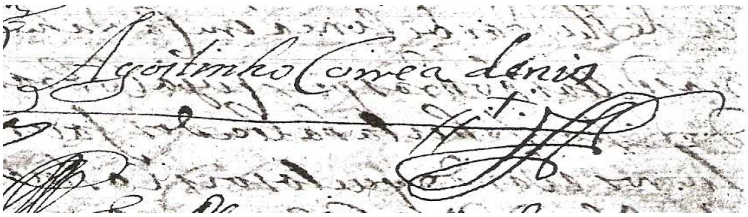
Em 1709 encontramo-lo envolvido no aforamento de uma propriedade composta por quinze oliveiras no sítio do "*quarto do corte*", termo da cidade de Elvas, ao espadeiro Simão Rodrigues e a sua mulher, por 5.000 reis anuais. O terreno fazia parte de uma capela que fôra instituída por João Nunes Carapeto, da qual era administradora a esposa do pintor, Teodósia Maria, também presente à assinatura da escritura[496].

A última referência a este artista data já de 1725. À data o pintor continuava a manter a sua residência em Elvas onde assina uma escritura na qual permite que o

[494] Idem, *op. cit.*., 1678-1719, fl. 49v.
[495] Idem., *op. cit.*, 1678-1719, fl. 55.
[496] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Aforamento de um chão feito pelo pintor Agostinho Correia e sua esposa Teodósia Maria, CNELV04/001/Cx. 44, Liv. 170, 16 de Dezembro de 1709, fls. 106v.-107v.

lavrador João Rodrigues, e sua mulher Beatriz Maria, explorasse uma vinha que possuía no termo da contra o pagamento de uma anualidade de 1.500 reis[497].

O facto de Agostinho Correia Dinis possuir terras agrícolas, cuja exploração (directa ou indirecta) lhe permitia retirar dividendos com alguma regularidade é em tudo idêntica à de outros artistas seus conterrâneos, como Afonso Vaz, o que permite concluir que estes artistas beneficiariam de algum algum desafogo financeiro, não dependendo exclusivamente dos trabalhos de pintura ou dos douramentos como única fonte de receitas que lhes assegurasse a sua subsistência.



Fac-símile da assinatura de Agostinho Correia Dinis

[497] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de trespasse de uma vinha feita pelo pintor Agostinho Correia Dinis, no termo da cidade de Elvas, a João Rodrigues, por 1.500 reis ao ano, CNELV05/001/Cx. 72, Liv. 23, 15 de Dezembro de 1725, fls. 72-73.

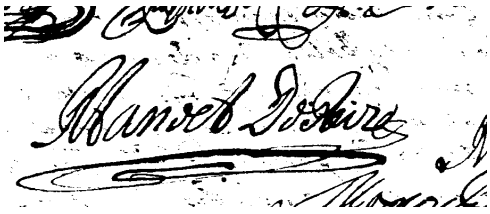
3.3.22. André Vaz (act. 1709 - ?)

Pintor morador na cidade de Elvas, cuja actividade se desconhece. A 29 de Outubro de 1709 passa uma procuração, em conjunto com sua irmã Ana Maria, ao Padre José Vaz Cordeiro, morador em Lisboa, para que os representasse naquela cidade. Tinha-lhes sido movida uma causa cível por António Fernandes Pintainho e pelo sapateiro Manuel Nunes, a qual tinha seguido para o Tribunal da Relação de Lisboa, embora não seja especificado o teor da mesma. A assinatura do pintor no final da escritura não deixa margem para dúvidas, afastando a possibilidade de se tratar, uma vez mais, do pintor Afonso Vaz. Permanecem, no entanto, por apurar quaisquer ligações de parentesco entre os dois artistas.

Fac-símile da assinatura de André Vaz

3.3.23. Manuel dos Reis (act. 1719 - ?)

Este dourador seria natural de Campo Maior, encontrando-se em 1719, a residir em Elvas, ao bairro de Jesus, na Rua do Vale (freguesia de Santa Catarina). A 26 de Agosto Manuel dos Reis assina contrato com a irmandade das Chagas de Jesus para pintar, dourar e estofar o retábulo "*do melhor ouro e pintura que ouver*" que se encontrava na capela que possuíam na Sé de Elvas, em frente à capela do Santíssimo Sacramento (Doc. N. 28)[498]. O pintor comprometeu-se a entregar a obra pronta até o mês de Fevereiro seguinte recebendo, no final da empreitada, um total de 500.000 reis.



Fac-símile da assinatura de Manuel dos Reis

[498] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de contrato celebrado entre a irmandade das Chagas e o dourador Manuel dos Reis, para o douramento do retábulo da sua capela na Sé de Elvas, CNELV04/001, Cx. 47, Liv. 189, 26 de Agosto de 1719, fls. 72v.-73v. (Inédito)

3.3.24. Bruno de Azevedo (act. 1723-1729)

Pintor da categoria de óleo, cuja actividade terá decorrido, essencialmente, na cidade de Portalegre, residia na Rua da Mouraria, local onde habitaria ainda sua "*veuva ou filha*", referida em confrontações numa escritura já de 1772[499].

O Padre Heitor Patrão, na sua obra sobre a igreja do Senhor do Bonfim, publicou vários dados consultados no arquivo da mesma igreja, entre os quais se destacam as despesas com materiais diversos utilizados nas obras de edificação do monumento. Em Outubro de 1723 destaca as despesas com a pintura das janelas, portas e grades, da responsabilidade do "*pintor Bruno*", o qual terá recebido por esse trabalho 12.240 reis[500]. No mesmo ano, arrematou a pintura das portas da Câmara de Portalegre por 36.000 reis que o juiz e vereadores tinham mandado lançar em despesa ao tesoureiro António Mendes[501].

Em 1725, o pintor continuava envolvido nas obras de decoração da igreja do Senhor do Bonfim. Desta vez é-lhe atribuída a tarefa de pintar os "caixões" da sacristia, bem como a banqueta e o "guardamento", recebendo pela empreitada 7.200 reis[502].

Define-se assim a sua actividade, essencialmente, como pintor de óleo, aplicado a distintos suportes e materiais, o que não significa que o artista não pudesse realizar tarefas mais complexas. Entre 1728 e 1729 registaram-se diversas obras na capela de S. Pedro, uma das colaterais da Sé de Portalegre, onde Bruno de Azevedo se viu envolvido, em particular para realizar o douramento e pintura da dita capela (Fig. 73). Pela realização deste trabalho, o pintor viria a receber a quantia de 170.000 reis. Logo a partir de Agosto de 1728 e por ordem do bispo, o fabriqueiro entregou ao Padre António Fernandes Serra 51.000 reis, como primeiro pagamento[503]. Registam-se também somas com "*sabam, ovos e vinho para lavar os Paineis*" e com um carpinteiro de nome Rodrigues, que ficou encarregue de desmanchar os andaimes e voltar a montá-los para serem utilizados pelo mesmo

[499] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre,* Cx. 7, Liv. 35, Compra que faz João de Matos alvanel morador em Portalegre de um foro de 600 reis impostos numa morada de casas de janela que estão na rua da mouraria da mesma cidade, 1 de Fevereiro de 1772, fls. 6v.-13.
[500] PATRÃO, José Dias Heitor, *Igreja do Senhor do Bonfim*, 2012, p. 36.
[501] A.D.P., *Câmara Municipal de Portalegre*, Livros de receitas e despesas, CMPTG/E/A/01/Cx. 26, Liv. 13, 1723, fl. 28.
[502] PATRÂO, José Dias Heitor *op. cit,*, p. 40.
[503] A.C.S.P., *Livros de receita e despesa da Fábrica da Sé*, 1728 a 1729, fl. 1v.-3.

pintor[504]. Na mesma empreitada está ainda incluído outro pintor-dourador, de nome "Carrilho", encarregue de dourar as chaves que o entalhador Manuel de Matos fizera para a imagem de S. Pedro, presente na mesma capela[505]. Desconhecem-se outros dados sobre estes dois artistas.

3.3.25. Francisco Pinto Pereira (act. 1720-1752)

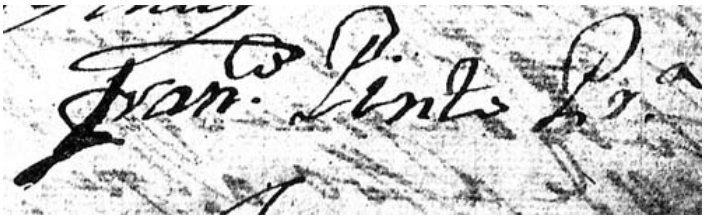
Francisco Pinto Pereira foi um pintor cujos dados biográficos são ainda escassos. A 5 de Novembro de 1736 era morador em Estremoz, dirigindo-se a Sousel para assinar contrato com o Padre Pedro Lopes Caldeira. O pároco era Reitor da Confraria do Senhor, na igreja matriz de Sousel, com autorização do conde de Unhão, comendador da vila, para tratar da pintura e douramento do retábulo da capela-mor da mesma matriz, obra que foi entregue ao pintor por 266.000 reis (Doc. N. 31) (Fig. 74) [506]. Esta pintura chegou até aos nossos dias, ainda que muito repintada, tal como aliás se comprova pela data pintada por detrás do trono "*1818*" acompanhada pela sigla "*MP*", a atestar a marca do autor de tal intervenção (Fig. 75). Para além de dourar o trono, estofar imagens e fazer vários fingimentos de pedra (embutidos) no retábulo, o pintor deveria ainda pintar de brutesco a casa da tribuna, com matizes de ouro. Curiosamente, muito embora o contrato fosse para a execução de trabalhos de pintura e de douramento, especificava que, no que dizia respeito ao dourado, Francisco Pinto Pereira "[…] *se obrigava a trazer dourador que o fizesse por elle e não Fazer mas sim sómente tudo o que tocase a pintura* […]"[507], circunstância rara que distingue este artista naquilo que seria a sua especialidade – a pintura - do círculo mais abrangente dos pintores-douradores activos neste período. O documento não especifica outras características iconográficas do programa a executar que, a julgar pelo que é ainda visível, combina painéis integrados com a decoração brutescada.

É possível que este pintor seja o mesmo Francisco Pinto Pereira que esteve activo durante a primeira metade do século XVIII, destacando-se como retratista, função que lhe mereceu rasgados elogios por parte de artistas seus

[504] Idem, *op. cit.*, 1728 a 1729, fl. 3.
[505] Idem, *op. cit.*, 1728 a 1729, fl. 3v.
[506] A.D.P., *Contratos Notariais de Sousel*, Contrato de pintura e douramento do retábulo da capela-mor da igreja matriz de Sousel com o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira, CNSSL03/001, Cx. 7, Liv. 10, 5 de Novembro de 1736, fls. 28v.-30. (Inédito)
[507] Idem, *op. cit.*, 1736, fl. 29v.

contemporâneos, como Francisco Xavier Lobo ou Cyrillo Wolkmar Machado[508]. Em 1720 o pintor entra na irmandade de S. Lucas, onde permanece como Juiz da Mesa de 1733 a 1735, período em que residiu em Lisboa, na Rua dos Calafates, com a esposa, Isabel Maria, também pintora (!)[509]. Muito embora esta hipótese necessite um maior aprofundamento, à falta de maior número de obras atribuíveis inequivocamente ao pintor, parece ser lógico supôr tratar-se do mesmo artista. No período em que Francisco Pinto Pereira esteve activo a maioria dos pintores dedicava-se, também, à prática do retrato, pelo o que não seria impossível que o artista que esteve em Sousel em 1736 fosse o mesmo que, de tão ilustre, conseguira nas palavras de Cyrillo "*sustentar um estado opulento*"[510].

Parece demasiado coincidente existirem dois pintores exactamente com o mesmo nome a trabalharem no mesmo período, um em Lisboa e o outro no Alentejo. Para além disso, sabe-se que Francisco Pinto Pereira trabalhou também em pinturas de tectos, chegando a concluir a obra de António Pereira Rolim para os tectos das naves da igreja de Nossa Senhora da Piedade na Merceana (Alenquer). O tema da pintura é uma *Coroação da Virgem,* realizada entre 1747 e 1748 e que, até agora, era a única obra datada e atribuída ao artista. O pintor viria a falecer em 1752, deixando um laborioso discípulo, Miguel António de Paiva (1710-1780), natural de Castelo Branco[511].



Fac símile da assinatura de Francisco Pinto Pereira

[508] SALDANHA, Nuno, "Francisco Pinto Pereira (act. 1720 – Lisboa, 1752)" in *Joanni V Magnífico – A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, 1994, p. 171.
[509] Idem, *ibidem.*
[510] GONÇALVES, Susana Cavaleiro F. N., *A Arte do Retrato em Portugal no tempo do Barroco (1683.1750),* Conceitos, Tipologias e Protagonistas, Dissertação de Doutoramento a apresentar à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2013, p. 73.
[511] Idem, *op. cit*., p. 417.

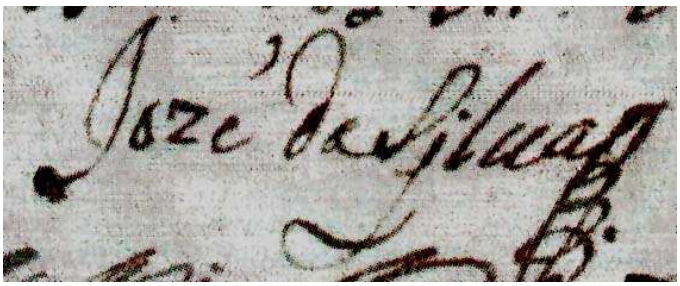
3.3.26. José da Silva (act. 1742-1748)

Nos livros de receita e despesa da Câmara Municipal de Alegrete para o ano de 1742 existe uma referência a um pintor, de nome José da Silva, que recebeu 1.620 reis por tingir as varas dos juízes da edilidade[512]. O pintor seria residente na cidade de Portalegre, tal como consta do contrato que assinaria, seis anos mais tarde, com a irmandade da Ordem Terceira da Penitência da vila de Monforte. Em causa estava a obra de douramento do retábulo da capela-mor da sua igreja, bem como a pintura da tribuna, sendo o retábulo "[…] *fingido de Pedra com a cor de Madre perola ou com aquella que milhor se acomodar com o explandor dourado e a nuve prateada e estofada e pratiada* […]" e a tribuna "[…] *toda pintada de Arquitatura ao primor com sua targe no meyo feita a dita pintura desta a primeira mão athe a ultima prefeição a ólio* […]"[513]. A referência à "pintura de arquitectura" sugere uma composição com elementos perspectivados ladeando um painel central, modelo pictórico de larga implantação em igrejas alentejanas durante o século XVIII, muitas vezes combinado com motivos de brutesco. Veja-se, como exemplo, o convento de Francisco de Estremoz, no qual, entre o registo a diversas obras realizadas em 1723, constavam as despesas feitas com um pintor "[…] *que pintou todo o tecto da Sanchristia a oleo com suas targes e architectura em que se vêm vários passos do Nosso Padre São Francisco* […]"[514].

O mesmo modelo pode, também, ser identificado na igreja do convento das Servas, em Borba, cujo tecto da nave o pintor calipolense António dos Santos se obrigou a pintar com "[…] *três trages* […] *com os mais serconstansios de bortesco* […]"[515]. Outro exemplo, porventura mais próximo do da igreja de Monforte, é o da tribuna da igreja matriz de Sousel, pintada por Francisco Pinto Pereira, em 1736,

[512] A.D.P., *Câmara Municipal de Alegrete*, Livros de receita e despesa, CMALG/E/A/01/Liv. 2, 1742, fl. 68v.
[513] A.D.P., *Cartórios Notariais de Monforte*, Escritura de contrato entre os irmãos da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, de Monforte, e o dourador José da Silva, morador em Portalegre, CNMFT02/001/Cx 9, Liv. 13, 29 de Outubro de 1748, fls. 96v.-98.
[514] B. P. E., *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento de S. Francisco de Estremoz, Liv. 8, *Livro de Receita e Despesa do Convento de 1719-1727*, fls. 24v. e 26, fl. 86. Espanca viu ainda o que restava destas pinturas identificando um medalhão central com N.ª Senhora da Conceição e o *Milagre de Pedro Bom*, que teria uma representação da frontaria do convento. ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, 1975., p. 114.
[515] A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Contrato entre as freiras do Convento das Servas e o pintor António dos Santos, morador em Vila Viçosa, para a pintura do tecto da igreja, Liv. 100, 1 de Setembro de 1732, fls. 35v.-36v. Documento descoberto e cedido pelo Dr. João Miguel F. A. Simões.

com "[…] *a targue do Remate tambem toda dourada* […]"[516], obra que ainda hoje se pode testemunhar. O mesmo já não sucede com a pintura realizada por José da Silva. O contrato que o artista assinou determinava ainda que a irmandade seria obrigada a fornecer-lhe, exclusivamente, todo o ouro que lhe fosse necessário, ficando José da Silva encarregue do seu assentamento, bem como de providenciar os andaimes e as tintas a utilizar na mesma empreitada. Concluído o seu trabalho, o pintor teria recebido um total de 45.000 reis.



Fac-símile da assinatura de José da Silva

3.3.27. Domingos Evaristo Sandoval (act. 1743-?)

Domingos Sandoval, oficial de dourador, era de "*naçam espanhola*", embora se desconheça, ao certo, de que localidade provinha. A 13 de Junho de 1743 dirigiu-se a Gáfete, às casas do sargento-mor da vila, Manuel Dias Biscaia, onde se contratou com este para a obra da tribuna, capela-mor e sacristia da igreja matriz de S. João Baptista (Doc. N. 32)[517]. A obra tinha já sido arrematada anos antes, a 28 de Outubro de 1739, em vereação de Câmara onde fôra atribuída ao pintor espanhol a referida campanha, à época residindo na cidade de Portalegre, nas casas de João de Armanda. A empreitada incluía, para além do douramento do retábulo, a pintura a óleo de toda a capela-mor, assim como da sacristia, bem como "[…] *estucar o arco da capella mor e pintallo a fresco* […]"[518]. O pintor deveria ainda pintar a óleo as portas da sacristia e da janela, encarnar e estofar todos os serafins e "*passarinhos*" do retábulo, dourar a bancada do altar e, por fim, pintar a óleo um

[516] A.D.P., *Contratos Notariais de Sousel*, Contrato de pintura e douramento do retábulo da capela-mor da Igreja Matriz de Sousel com o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira, CNSSL03/001, Cx. 7, Liv. 10, 5 de Novembro de 1736, fls. 28v.-30.
[517] A.D.P., *Contratos Notariais do Crato*, Contrato com o dourador Domingos Evaristo Sandoval para a obra da tribuna, capela e sacristia da matriz de São João Baptista de Gáfete, CNCRT05/001, Cx. 1, Liv. 3, 13 de Julho de 1743, fls. 51-54. (Inédito) Documento descoberto e cedido pelo Dr. Fernando Pina, a quem agradecemos.
[518] Idem, *op. cit.*, 1743, fl. 51v.

frontal no mesmo altar, assim como outras peças que lhe fossem pedidas. A obra deveria ser concluída no espaço de dois anos, com a condição que ficasse na perfeição "[…] *do Senhor do Bomfim de portalegre* […]". A referência a esta obra é deveras interessante, uma vez que a igreja do Bonfim, situada no início da estrada que parte para Marvão e Castelo de Vide, continua a ser um dos mais importantes edifícios com conjuntos de talha dourada de todo o concelho, senão mesmo do Distrito de Portalegre. À data toda a obra de talha da capela-mor estaria já concluída e, não sendo claro que Domingos Evaristo Sandoval estivesse envolvido na sua execução, devemos considerá-lo como uma possibilidade, uma vez que, tal como refere o documento de 1743, o artista já em 1739 residia em Portalegre[519].

Pelo trabalho a executar na matriz de Gáfete, que poderia ter a execução de cinco anos, o pintor recebeu 525.000 reis, sendo o pagamento inicial de 105.000 reis proveniente do dinheiro dos representantes do povo da vila. Contudo, a escritura refere que o dourador tinha apenas iniciado a obra, dourando a tribuna e retábulo, tendo-se depois ausentado da mesma "*por cauzas que teve*" e regressado à sua pátria. Passados quatro anos, Domingos Sandoval regressara a Gáfete com o intuito de terminar o trabalho já iniciado e receber o resto da quantia que lhe era devida até ao ano seguinte, de 1744, o que lhe foi concedido, após a nomeação de fiadores como garantia que não se repetiria nova ausência do artista.

Fac-símile da assinatura de Domingos Evaristo Sandoval

3.3.28. Manuel Pereira Gavião (act. 1726-1753)

Pintor-dourador natural de Beja que executou, entre outras modalidades, tectos em perspectiva, em sociedade com o seu irmão, José Pereira Gavião, ambos dando continuidade aos ensinamentos do pintor lisboeta António Pimenta Rolim e aos tectos de influência *baccherelliana*, embora associados à gramática do brutesco. Desenvolveu uma actividade considerável, sobretudo, em torno de

[519] O Padre Heitor Patrão na sua monografia sobre a Igreja do Senhor do Bonfim não encontrou referências a este artista nos livros de Receita e Despesa deste edifício.

localidades alentejanas como Beja, Évora, Montemor-o-Novo, Castro Verde, Setúbal, Borba e, em último lugar, Alter-do-Chão. Em dois documentos datados de 1726, Manuel Pereira Gavião e o seu irmão, na qualidade de representantes de um pintor de Setúbal de nome José Soares, passam uma procuração a mestre Rolim, para que, em seu nome, assinasse um contrato relativo à pintura do tecto da igreja matriz de Castro Verde[520].

Já no final do mesmo ano, os irmãos encontravam-se a realizar os douramentos da tribuna da igreja de S. Miguel Arcanjo, no termo da mesma vila, ficando a obra de pintura perspectivada a cargo de Estêvão de Sousa, pintor de Lisboa, e restando ainda alguns vestígios dessa decoração pictórica[521]. Conhecem-se outros dados de actividade destes irmãos pintores na zona de Castro Verde.

Os trabalhos de parceria com António Pimenta Rolim prosseguiram em 1729 nas obras de douramento dos arcos da capela-mor e capelas colaterais da mesma igreja-santuário de Castro Verde. No ano seguinte, o pintor lisboeta nomeia Manuel Pereira Gavião como seu procurador para que cobrasse 400.000 reis que se lhes deviam, bem como a José Pereira Gavião, pelas obras de douramento dos altares e pintura do tecto da igreja matriz de Castro Verde[522].

A colaboração entre os irmãos e António Pimenta Rolim prosseguiu durante o ano de 1730, quando, ainda em Castro Verde trabalham na igreja de Nossa Senhora dos Remédios e de novo na igreja matriz da mesma vila, onde os Gaviões executam o douramento dos altares colaterais, dedicados a Nossa Senhora da Assunção e a Nossa Senhora do Rosário, bem como o estofamento e encarnação das imagens, a pintura dos arcos com arquitecturas fingidas e ainda a pintura dos púlpitos. A Rolim competiria a pintura do tecto da nave (pintura sobre madeira, ainda hoje existente), com o *Milagre de Ourique*, seguindo o modelo da igreja dos Paulistas, em Lisboa, também de sua autoria, embora aqui numa versão mais simplificada, que alia o brutesco a elementos arquitectónicos fingidos e um quadro recolocado ao centro. Ainda se conhece a actividade dos Gaviões no convento franciscano de Almodôvar e na Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo,

[520] SERRÃO, Vitor "A pintura da capela-mor – o tecto de António Pereira Rolim e as telas de André Gonçalves" in BARROS, Mafalda Magalhães (coord.) *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina,* Intervenções de conservação e restauro do património artístico integrado, (col. *Reabilitação Urbana*, n.º 2), 2005, p. 132. De acordo com dados documentais inéditos apurados pelo autor no decurso das suas pesquisas pela Torre do Tombo e Arquivo Distrital de Beja.
[521] Idem, *ibidem*.
[522] Idem, *ibidem.*

sendo de referir que em 1724 os dois irmãos pintaram, com arquitectura de peraspectiva, o zimbório da igreja desta Santa Casa [523]. bem como na igreja do Senhor do Pé da Cruz em Beja (deles são os frescos da sala da irmandade, anexa à igreja, e ainda existentes, com perspectivas arquitectónicas associadas a brutesco)[524] e, enfim, na igreja do convento da Conceição de Beja, onde ambos pintaram o tecto da nave, infelizmente desabado em fins do século XIX.

A feliz associação, mantida ao longo de vários anos, entre estes irmãos e o pintor António Pimenta Rolim é exemplificativo da grande fortuna artística que o modelo do brutesco associado a elementos arquitectónicos atingiu no interior do país, durante o século XVIII, porventura de mais fácil implantação e de maior apego a liberdades criativas do que as rígidas leis da quadratura veículadas a partir de Vincenzo Baccherelli[525].

Ao longo da década de 30 deixamos de ter registo da actividade de Manuel Pereira Gavião. Reencontramo-lo mais tarde, entre 1744 e 1745, na sua passagem pela vila de Borba, quando recebeu 145.610 réis pelo assentamento do ouro no retábulo da capela-mor da igreja de S. Bartolomeu[526]. O retábulo tinha sido obra de um entalhador de Lisboa, Manuel Nunes da Silva, e encontrava-se a aguardar o seu douramento desde 1737. Manuel Pereira Gavião acabaria por deixar a sua "assinatura" na obra, ao pintar um pequeno pássaro dourado (um "gavião") na ombreira da escada de acesso ao camarim do retábulo[527].

A última referência documental a completar a biografia deste artista é de 17 de Junho de 1753, altura em que o pintor se encontrava na vila de Alter do Chão, ainda que não seja possível afirmar que estivesse envolvido em alguma obra nesta localidade. Apenas chegou até nós uma escritura de contrato de ensino, através da qual o pintor aceita como aprendiz um órfão de nome António José, filho do sombreireiro Manuel Martins Sardinha (Doc. N. 35)[528]. À data, Manuel Pereira Gavião é dado como sendo residente em Montemor-o-Novo, estando naquele

[523] AAVV, *op. cit.*, 2008, p. 167.
[524] SERRÃO, Vitor, LAMEIRA, Francisco e FALCÃO, José António, *op. cit.*, 2007.
[525] Cf. RAGGI, Giuseppina, *Architetture dell'Ingano: Il Lungo Cammino dell' Illusione,* vol. II, Dissertação de Doutoramento apresentada à FLUL, 2004.
[526] SIMÕES, João Miguel F. A., *op. cit.*, 2007, p. 290. O autor apurou estes dados através da consulta do arquivo paroquial da mesma igreja (PRQBRB, *Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de S. Bartolomeu*, 1730-1749, fl. 153v.).
[527] Idem, *op. cit.* 2007, p. 125.
[528] A.D.P., Cartórios Notariais de Alter do Chão, Contrato de ensino assinado com o pintor-dourador Manuel Pereira Gavião, de Montemor-o-Novo, CNALT01/001/Cx. 8, Liv. 19, 17 de Junho de 1753, fls. 11v.-12v. (Inédito).

momento na vila de Alter e compromentendo-se a ensinar "[…] *a Arte de Pintor e Dourador e mais pertencentes á dita Pintura* […]". A aprendizagem teria a duração de quatro anos, durante os quais o pintor estava obrigado a manter o seu discípulo em tudo aquilo que fosse necessário recebendo, em troca, 20.000 reis, por parte do tio do órfão, José Rodrigues Maneta. Terminados os quatro anos de ensino, António José deveria estar apto para dar início à sua própria actividade.

Manuel Pereira Gavião assume-se, assim, como um dos melhores exemplos daquilo que seria um pintor a trabalhar em localidades do interior do país, na primeira metade do século XVIII, quer na sua versatilidade de recursos, como na maleabilidade demonstrada quando em obras de parceria com pintores de maior destaque, designadamente, os de perspectiva.

Permanecem, no entanto, por determinar as obras onde este artista possa ter estado envolvido, não só na vila de Alter, como nos concelhos vizinhos, aguardando por novos dados que possam vir a esclarecer esta questão.

"Gavião", Igreja de S. Bartolomeu, (Borba), "assinatura" do pintor

Fac-símile da assinatura de Manuel Pereira Gavião

3.3.29. Miguel Gomes Franco (act. 1770-?)

Não sabemos qual seria a especialidade deste pintor o qual, a 14 de Fevereiro de 1770, se encontrava preso na cadeia da vila de Arronches. O pintor tinha sido alvo de uma "*denúncia de defloração*", por parte de Catarina Rosa, orfã de Manuel de Faria. Na presença de sua mãe, Ana Maria e de Manuel Rodrigues Crato, curador geral dos orfãos, a queixosa desistia da denúncia e de todos os direitos que

tinha, perdoando, assim, ao prisioneiro que, posteriormente, foi posto em liberdade[529].

3.3.30. Eugénio Mendes e Inácio José Mendes (act. 1772-?)

Irmãos pintores-douradores responsáveis pela policromia da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia de Olivença, a 6 de Dezembro de 1772, de acordo com dados apurados por Vallecillo Teodoro[530]. É provável que fossem descendentes de Agostinho Mendes.

3.3.31. Manuel Carlos Xavier de Sousa (act. 1777-?)

Entre os pintores que, não sendo de Portalegre, fizeram da cidade sua residência conta-se Manuel Carlos Xavier de Sousa, o qual, a 22 de Maio de 1777, passa uma procuração em que elegera o Padre Manuel de S. José e Azevedo, religioso no convento de S. Domingos de Évora, para que em seu nome pudesse cobrar todas as rendas que lhe pertenciam, quer na cidade, quer no seu termo[531]. Tudo leva a crer que se trate do mesmo Manuel Carlos que, a 18 de Agosto de 1777, baptizou um filho legítimo, de nome Francisco, na freguesia de S. Martinho, em Portalegre[532]. No registo de baptismo diz-se que Manuel Carlos era da cidade de Faro, no entanto, isso não seria impedimento a que estivesse já estabelecido no Norte Alentejo há mais tempo, uma vez que era casado com Rosa Joaquina ela, sim, natural de Portalegre e da freguesia de S. Martinho. Manuel Carlos era filho do pintor calipolense José Xavier Gonçalves e de D. Ângela Leocádia, de Évora o que, a somar à informação da procuração, retrata um artista com uma situação financeira favorável. Permanecem por identificar, no entanto, as obras onde este pintor pudesse ter estado envolvido.

---

[529] A.D.P., *Cartórios Notariais de Arronches*, Escritura de perdão dada por Catarina Rosa, orfã de Manuel de Faria a Miguel Gomes Franco, pintor, preso na cadeia de Arronches, pela "denúncia de defloração", CNARR01/001/Cx.1, Liv.1, 14 de Fevereiro de 1770, fls. 91v.-92v.
[530] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1993, p. 50.
[531] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre*, Procuração de Manuel Carlos Pintor, CNPTG02/001/Cx 8, Liv. 42, 22 de Maio de 1777, fls. 38-38v.
[532] A.D.P., *Registos Paroquiais*, Livro de Baptismos (S. Martinho), PPTG12/01/Cx. 47, Liv. 03B, 18 de Agosto de 1777, fls. 6-6v. Documento cedido pelo Dr. Fernando Pina, a quel agradecemos.

Como vimos, a presença de artistas de renome a trabalhar ao longo de, aproximadamente, três séculos na região em análise comprova a presença de clientelas bem informadas que pretendiam contratar, também aqui, a melhor mão-de-obra disponível no mercado. A presença, em distintas épocas, de pintores como o *Divino* Morales, José de Escovar, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão, ou até mesmo a discreta passagem de António de Oliveira Bernardes configuram momentos altos na produção pictórica e mural regional mas não são, talvez, aquilo que melhor a definiu. Independentemente das influências que tais artistas possam ter deixado na região ou da sua capacidade por aglutinar outros artistas, a documentação e os casos que chegaram até nós revelam-nos uma realidade distinta, assente na versatilidade da mão-de-obra local e na sua capacidade de resposta às mais variadas solicitações. Os pintores são agora, essencialmente, pintores de óleo, que executam, em simultâneo, douramentos em altares, imagens, gradeamentos e, como não poderia ser diferente, também em tectos.

Apesar disso, o termo "*pintar ao fresco*" foi sendo empregue na documentação, embora com limitada expressão, associado quase sempre a composições de brutesco e realizado por artistas que eram pintores-douradores de formação. A última referência que encontrámos data de 1743, quando o espanhol Domingos Evaristo Sandoval se encontrava a trabalhar na tribuna, capela-mor e sacristia da matriz de Gáfete, sendo-lhe pedido que estucasse o arco da capela-mor e o pintasse "*a fresco*"[533]. Tudo indica, portanto, que em vez dos programas realizados sobre suporte de alvenaria de cal e areia, se tratariam já de pinturas sobre estuque, técnica talvez mais conforme às capacidades dos seus executantes.

[533] A.D.P., *Contratos Notariais do Crato*, Contrato com o dourador Domingos Evaristo Sandoval para a obra da tribuna, capela e sacristia da matriz de São João Baptista de Gáfete, 13 de Julho de 1743, CNCRT05/001, Cx. 1, Liv. 3, fls. 51-54. Documento descoberto e cedido pelo Dr. Fernando Pina, a quem agradecemos.

4. Morfologias dos Conjuntos Pictóricos

4. Morfologias dos Conjuntos Pictóricos

O potencial ilusório que distingue a pintura mural enquanto técnica viabilizou, tal como é sobejamente reconhecido, a reprodução de múltiplos elementos artísticos dentro do contexto arquitectónico. “Retábulos fingidos” (em talha dourada ou em pedra), peças escultóricas, azulejos, pinturas de cavalete, raro foi o elemento que não foi mimetizado. Esta realidade tornou-se mais premente, sobretudo a partir do final do século XVII, quando a pintura mural, respondendo a exigências de mercado, assume novas formas e funções, alcançando outras áreas nos edifícios.

No sentido de viabilizar uma leitura mais aprofundada e coerente ao património pictórico mural remanescente na região do Norte e Nordeste do Alentejo tivemos, necessariamente, de agrupar os distintos casos identificados por “tipologias”. Deste modo e por comparação entre cada caso, foi possível chegar a conclusões mais sólidas, construindo uma imagem global de um património tão diversificado. Para além disso, importa ainda fazer referência áquelas obras que, estando registadas na documentação, já não chegaram até aos nossos dias, uma vez que a sua inclusão, mais do que suscitar uma abordagem cripto-histórica, ajudará a caracterizar a evolução formal e estilística da pintura mural norte alentejana.

Após a compilação de todos os registos murais que ainda nos permitem realizar uma leitura interpretativa, foi possível identificarem-se cinco grandes tipologias de conjuntos pictóricos: o “*claro escuro*” (ou pintura realizada, em exclusivo, a branco e negro), o brutesco compacto, os “retábulos fingidos”, os programas narrativos (ou historiados) e ainda os programas perspectivados. Existem, depois, outros casos que não têm enquadramento em nenhuma destas tipologias. Conscientes que a sua introdução em qualquer uma delas tipologias seria forçado e não satisfatório, considerámos mais rigoroso deixá-los para um capítulo próprio.

Incluímos, também, um capítulo para os revestimentos pictóricos sobre outros suportes que não, exclusivamente, paredes ou tectos. Neste caso referimo-nos aos retábulos construídos em alvenaria de cal e areia, com acabamentos em estuque, sobre uma estrutura de tijolo (na maioria dos casos) que eram posteriormente pintados com marmoreados ou embutidos fingidos, peças que se multiplicam um

pouco por toda a região, apresentando variadíssimas soluções e qualidades de execução, sendo parte integrante da sua identidade.

4.1. "*Da sombra e lux…*": o "*claro escuro*" na pintura mural portuguesa

O "*claro escuro*" (ou *chiaroscuro*) é um tipo de pintura característico do Renascimento que consiste na exploração e utilização dos fortes contrastes entre zonas de cor e outras de quase penumbra para, através da luz, ir modelando as figuras. Esta técnica, muito utilizada, também, em pintura mural, configura uma tipologia única que consistiu na redução da paleta cromática a valores mínimos, resultando na criação de determinados programas utilizando apenas o branco e o negro (o que criava as pinturas ditas de "*grisalha*"). Através de subtis gradações de intensidade cromática era possível transmitir os efeitos da luz e da sombra incidindo nos objectos representados e, deste modo, transmitir a ilusão de que eles se encontravam em alto-relevo. O facto de o Norte Alentejo possuir um valioso acervo de decorações murais de *claro-escuro* (fresco, esgrafito), justifica o destaque dado a esta técnica decorativa, muito usada já no século XVI em igrejas, capelas e palácios (Arronches, Alpalhão, Amieira, Crato, etc)[534].

A técnica em si já tinha sido muito elogiada e teorizada por grandes mestres do Renascimento italiano (como Leonardo Davinci, ou Miguel Ângelo), bem como teóricos (caso de Vasari e León Alberti) que se debruçaram sobre a problemática da luz e dos seus cambiantes na modulação das figuras e das composições pictóricas. Em contexto nacional foi Francisco de Holanda o primeiro a elogiar as pinturas "*claro escuro*", recordando os exemplos de Polidoro da Caravaggio e de Giovani da Udine.

Apesar do reduzido número de exemplares remanescentes, os conjuntos pictóricos de "*claro escuro*" são o testemunho de como, mesmo em regiões do interior do país, existiu um gosto classicizante e uma procura por programas que podem ainda hoje (tal como então) ser considerados de eruditos.

[534] Cf. por exemplo as teses de Mestrado de SANTOS, João Miguel Lameiras Crisóstomo*, O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal 1521-1656*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, MONTEIRO, Patrícia, *op. cit*., e a tese de Doutoramento de SALEMA, Sofia, *O Corpus do Esgrafito no Alentejo e a sua Conservação: uma leitura sobre o ornamento na arquitectura*, Faculdade de Arquitectura, Lisboa, 2012.

Esta premissa reflecte, necessariamente, um contexto social e cultural mais complexo, que radica os seus fundamentos no conhecimento de literatura relacionada com este tema (nomeadamente na tratadística), em autores clássicos ou, inclusive, no contacto com outras obras semelhantes, dentro e fora do país, quer por parte dos encomendantes, quer dos próprios artistas. Só nesta perspectiva é possível explicar a presença de programas pictóricos executados, quase em exclusivo, na técnica do "*claro escuro*", com uma utilização reduzidíssima da cor. É interessante notar que, por vezes, os conjuntos de "*claro escuro*" surgem associados a programas de esgrafito, outra técnica que remete para um gosto erudito e de marcada inclinação classicizante.

A fundamentação teórica de que resultaram algumas das concepções mais elaboradas que chegaram até nós não é fácil de determinar. Na verdade, a pesquisa de informações relativas aos modos de trabalho de artistas, às fontes de informação, técnicas ou materiais por eles utilizados envolve dificuldades diversas, especialmente quando tratamos de períodos cronológicos mais recuados. A grande maioria das fontes documentais disponíveis – nomeadamente os Tratados de Arte – apresenta-se muito fragmentada e dispersa. Para os períodos medieval e renascentista a dificuldade aumenta, na mesma proporção que as fontes diminuem.

Por definição, um tratado apresenta-se como um texto de dimensões consideráveis, no qual determinado tema é apresentado de forma coerente e sistemática, recorrendo a termos científicos, com o objectivo último de transmitir esse conhecimento a outros. Devido a razões de vária ordem, hoje em dia apenas um número muito reduzido de obras literárias podem ser incluídas nesta definição, existindo, em vez disso, um conjunto considerável de textos que podem ser catalogados sob a definição de "miscelâneas", manuais heterogéneos (a maioria já do século XVIII), anónimos, de carácter pessoal, contendo poemas, orações ou anotações diversas. Entre estas anotações encontram-se, por vezes, receitas para materiais utilizados em pintura.

Muito embora apresentem um conteúdo, de alguma forma, desordenado, não obedecendo a nenhuma temática em particular, estas "miscelâneas" são, de facto, muito mais comuns que os "tratados", sem outra função a não ser compilar uma série de dados, muito simples, na mesma obra. Por outro lado, todos os aspectos relacionados com a prática dos pintores circulavam internamente, dentro das próprias oficinas de pintura, ou eram transmitidos por via oral, de mestre a aprendiz.

Nesta medida, a divulgação desses procedimentos para o exterior da oficina não seria considerada como uma prioridade.

Alguns de os manuscritos que chegaram até aos nossos dias pertenceram às bibliotecas de antigos conventos e mosteiros. Um dos mais interessantes é, seguramente, o *Breve Tratado de Iluminação* (Arquivo da Universidade de Coimbra), composto por um monge anónimo da Ordem de Cristo que, na primeira metade do século XVII, nos deixou um curioso testemunho do que seria a sua própria experiência[535]. Devemos ter presente, contudo, que as comunidades religiosas que copiavam ou compunham estes textos não estariam também preocupadas com a sua divulgação para o exterior, pelo que permaneceram afastados do público em geral. Assim sendo, para encontrarmos algumas referências directas à pintura mural e à sua excelência enquanto técnica, teremos que restringir a nossa atenção, basicamente, apenas a três autores: em primeiro lugar a Francisco de Holanda e Filipe Nunes e, em menor grau, a José Baptista de Almeida, já no século XVIII.

4.1.1. Os fundamentos

Talvez não tenha existido no Alentejo, considerado na sua globalidade, outra técnica pictórica de maior sucesso e longevidade do que a pintura mural. A abundância de materiais disponíveis na região – pigmentos, cal, tijolos… - foram determinantes para a prevalência desta expressão artística. Desde as composições de *grottesche*, largamente desenvolvidas por toda a Europa após a descoberta da *Domus Aurea* de Nero, até aos grandes programas narrativos ou perspectivados do período barroco, a pintura mural foi encontrando, através dos séculos, novas formas de explorar todo o seu potencial.

Quando procuramos avaliar que fontes literárias poderão ter sido utilizadas como contexto para os artistas envolvidos nestes programas murais, verificamos que apenas algumas obras poderão ter tido repercussões directas.

[535] Cf. CRUZ, António João, MONTEIRO, Patrícia, "Breve Tratado de Iluminação composto por um religioso da ordem de Cristo", in Luís Urbano Afonso (ed.), *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*, 2010, pp. 237-286. Este artigo teve como base a análise e edição do já conhecido manuscrito que se encontra na Secção de Manuscritos da Biblioteca da Universidade de Coimbra intitulado *Breve Tratado de Iluminação composto por hum Religioso da Ordem de Cristo repartido em tres partes*, Mss. 344.

O livro de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga* é uma obra de referência nesta matéria. Entre 1537 e 1540, Holanda foi enviado por D. João III a Itália, onde contactou com Miguel Ângelo e o seu núcleo de humanistas[536]. Apesar da sua aparente falta de interesse em descrever técnicas de pintura ou, até mesmo, receitas utilizadas em pintura, Holanda deixou-nos os seus diálogos com o mestre Miguel Ângelo sobre o tema da Arte. Compete-lhe, também, a primeira definição da pintura a fresco, entre nós: "[…] *é a mais nobre forma de pintura e a mais antiga* […] *dura muito tempo e é imortal*"[537]. Longe de ser imortal, a pintura a fresco possuía características próprias que eram o garante da sua durabilidade, o que consagrava como virtuoso o artista que a soubesse executar. A principal preocupação de Holanda diz respeito, no entanto, à teoria que deveria presidir a todas as áreas da actividade do pintor. As suas noções sobre a utilização da cor, por exemplo, reflectem a importância do próprio *decorum* na Arte, em geral, e na pintura, em particular: "[…] *As colores, de meu conselho, não devem de ser muito alegres nem todas finas na color, mas antes tristes e graves. E no meo da tristeza e sombras acudir com uma ou duas, até tres colores finissimas e alegres, porque este dessemulado aviso faz grande harmonia e consonancia entre as tristes colores, e tem môr primor do que se póde cuidar.* […]"[538].

O mais antigo e coerente tratado português sobre a prática e a teoria da pintura intitula-se *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, da autoria de Filipe Nunes (1615)[539]. De facto, a importância desta mede-se pelo número de cópias, citações e críticas de outros autores que se prolongaram, pelo menos, até ao século XVIII. Nunes dispensa grande parte do texto para a apresentação de argumentos válidos que provem a nobreza e mesmo a divindade da Pintura. Os pintores portugueses lutavam, desde o século XVI, para atingir um lugar de distinção entre outros ofícios, o que levou autores como Filipe Nunes a apresentar os seus melhores argumentos para justificar a separação da Pintura relativamente aos demais estilos artísticos.

[536] Cf. HOLANDA, Francisco de, *op. cit.*, (1548) 1983.
[537] Idem, *op. cit.*, (1548) 1983, p. 202.
[538] Idem, *op. cit.*, (1548) 1983, p. 141.
[539] NUNES, Filipe, *Arte da Pintura*, (1615) 1982, p. 71.

Nunes não foi tão preciso ao caracterizar a técnica da pintura mural, misturando frequentemente conceitos, sem diferenciar o "fresco" da "têmpera", com excepção dos pigmentos utilizados em cada técnica.

Outras obras caíram na mesma imprecisão quando se referiram à descrição de técnicas, como é o caso das *Receitas de Artes*, do Porto: "[…] *Pintura. as suas especies são: a oleo sobre papel, pano, taboa, parede, pedra, vidro, e toda a casta de metaes; a fresco, com agoa sobre parede guarnecida, em que a cal está fresca e muito liza* […]; *esgrafiado, sobre cal fresca, penejando com hum ponteiro de ferro, athe descobrir a cal negra, que está debaixo, e fica como estampa* […]"[540].

Filipe Nunes também apresentara uma definição similar para o *esgrafito*, classificando-o como uma espécie de desenho: "[…] *também se costumão fazer a fresco de rascunho em paredes, figuras e laçarias, e tudo o que querem, como se vê em muitas quintas, e fazem deste modo: guarnecem a parede de cal com preto, e depois de secca, e feita toda preta, dão-lhe outra mão de cal a colher, ao modo de estuque; e quando se quer ir seccando, ou logo em fresco, vão abrindo o debuxo com hum prego, ou estilo duro, e vão, rascunhando o que querem fazendo com o rascunho amiudado os escuros, como quem rascunha, e fica então apparecendo o debuxo em preto do preto, que estava por baixo* […]"[541]. As imprecisões relativas à descrição das técnicas pictóricas estão bem patentes na própria documentação, onde nem sempre é claro aquilo que o pintor deveria executar.

Para além destes dois autores, ainda encontramos uma breve referência à técnica da pintura mural já num tratado de 1749 que tem por título *Prendas da Adolescência*, de autoria de José Baptista de Almeida[542]. Esta obra debate vários aspectos relacionados com a actividade da pintura, acrescentando comentários críticos a outras fontes documentais sobre o mesmo tema. Tem a particularidade de apresentar uma receita de tinta a utilizar em pintura mural, no exterior dos edifícios,

[540] Este manuscrito faz parte de um levantamento mais alargado que teve como objecto de estudo tratados de pintura portugueses e, a partir deles, a análise material dos pigmentos utilizados na pintura. Cf. AFONSO, Luís Urbano e MONTEIRO, Patrícia, "Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850" in *Artis*, n.º 6, 2007, pp. 161-186. Biblioteca Pública do Porto, *Receitas de Artes &tc*, Cód. n.º 981, p. 45.

[541] NUNES, Filipe, *op. cit.*, (1615) 1982, p. 74.

[542] Cf. ALMADA, José Lopes Baptista de, *Prendas da Adolescencia, ou adolescencia prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo: obra utilissima nam só para os ingenuos adolescentes, mas para todas, e quaesquer pessoas curiosas; e principalmente para os inclinados ás Artes, ou Prendas de Escrever, Contar, Cetrear, Dibuxar, Illuminar, Pintar, Colorir, Bordar, Entalhar, Miniaturar, etc*, 1749.

com recomendações para tornar a parede resistente às oscilações climatéricas, embora aqui se tratasse já de pintura a óleo: "[…] *Em primeyro lugar se ha de ver se as paredes tem algumas faltas, ou buraquinhos, e tendo-as se lhe taparão de gesso amassado com colla; depois, não estando bem liza, se fará alizar quanto seja possível, e então se lhe dará huma mão de colla de retalho bem quente: feyto isto se lhe dará huma imprimação a oleo, sobre a qual, depois de secca, se poderá pintar: porém se as pinturas houverem de estar ás inclemencias do tempo, não será conveniente darlhe a primeyra de colla, mas sim de oleo de linhaça fervido com alhos, e hum pouco de azarcão.* […]"[543].

Na altura em que Almeida escreve, a pintura a fresco perdera já a primazia como técnica mural, cedendo lugar a uma técnica mista, com prevalência para o óleo tanto no revestimento de paredes, como de tectos. A mudança ocorreu lenta mas inexoravelmente, à medida que os pintores, respondendo às solicitações dos encomendantes, começaram a ocupar-se de outras tarefas como o douramento de altares, tectos, colunas e arcos. Permanecem ainda alguns casos no Norte Alentejo de pinturas murais executadas no exterior de edifícios, embora não tenha sido possível comprovar em que medida terão (ou não) seguido as fórmulas patentes na tratadística. Veja-se o exemplo da curiosa *Fonte de S. Pedro*, em Portalegre, onde se encontra uma pintura datada de 1730 revestindo a parede de um tanque, exposta aos elementos climáticos e, curiosamente, executada unicamente a branco e negro.

4.1.2. Da teoria à práctica: os exemplos de Arronches

O vasto número de edifícios actualmente ainda presentes no Alentejo com pintura mural e esgrafitos, comprovam o elevado apreço que estas técnicas mereceram nesta região. De facto, o esgrafito foi de tal modo popular que aparece, praticamente, em todas as superfícies, desde as simalhas dos edifícios aos seus cunhais, passando pelas bandeiras das janelas, nas chaminés, etc.

A capela de São João Baptista (Fig. 76), no castelo de Amieira do Tejo (Nisa), apresenta uma abóbada de caixotões inteiramente decorada por esgrafitos, ainda quinhentistas (Figs. 77 e 77a). A solução arquitectónica dos tectos de caixotões

[543] Idem, *op. cit.*, 1749, p. 184.

deriva de construções da Antiguidade, tendo sido utilizada durante a Renascença como referência a uma cultura *all' antico.* José Aguiar recorda que também o *esgrafito* fora utilizado desde a Antiguidade Clássica, permanecendo durante a Idade Média até ao Renascimento, período em que a sua utilização se massificou, sobretudo em Itália[544]. No que diz respeito a Portugal e Espanha, o mesmo autor aponta ainda a importância da inspiração *mudéjar* nas composições esgrafitadas, irradiando de centros importantes como Granada, Segóvia ou Barcelona[545]. O esgrafito envolve um processo de subtracção de parcelas de uma camada de argamassa de um tom claro, que se encontra sobre outra, mais escura (negra, geralmente), utilizada como pano de fundo. O resultado final é um efeito de contraste de elevado nível estético, e poderosa cenografia, combinando o "*claro escuro*" com as superfícies arquitectónicas.

Muitos dos motivos reproduzidos pelo esgrafito foram os *grottesche* (ou grotescos), assim designados por derivarem da palavra *grotte* e sugerirem elementos de mistérios ou do universo onírico[546]. Vitrúvio foi um dos autores clássicos mais críticos a propósito da expansão do grotesco e das suas formas extravagantes. Mas tal não significava necessariamente, que os motivos de grotesco fossem vazios de significado, antes pelo contrário, foram utilizados como instrumento moralizador, demonstrando o bem e o mal inerentes à condição humana.

Francisco de Holanda, nos seus *Diálogos em Roma*, narra o facto de terr questionado Miguel Ângelo Buonarroti a propósito das razões pelas quais os pintores representavam formas monstruosas um pouco por toda a cidade de Roma, ao que o Mestre respondeu, citando Horácio na sua *Ars Poetica*: "[…] *aos poetas e aos pintores, é-lhes reconhecido o direito de ousarem.* […]"[547]. Holanda acrescenta, ainda, uma definição própria para a pintura de grotesco: "[…] *é uma pintura impossível, inventada; é muito antiga e graciosa, e pode ser encontrada nas grutas de Roma, de onde recebeu o seu nome* […]"[548].

---

[544] COSTA, José Aguiar, *op. cit.*, 1999, pp. 339-340.
[545] Idem, *ibidem*.
[546] DACOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques a la Renaissance*, 1968, p. 121.
[547] MOREL, Phillipe, *Les Grotesques*, *Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, 1987, pp. 85-86.
[548] HOLANDA, Francisco de, *op. cit.*, (1548) 1983, p. 58.

Contudo, as características bizarras do grotesco não foram facilmente aceites pela Igreja Católica, sobretudo após o Concílio de Trento. A Contra Reforma obrigou a mudanças simbólicas e iconográficas no formulário decorativo do grotesco, o que abriu caminho para uma nova categoria de motivos, mais comedida quanto aos excessos paganizados e, ao mesmo tempo, uma nova terminologia – o *brutesco* – desenvolvida rapidamente a partir de meados do século XVII e que vai requalificar, em termos de género, essa nova e muito popularizada gramática decorativa.

O programa decorativo da capela de S. João Baptista no castelo de Amieira do Tejo vai buscar influências directas aos esgrafitos da igreja matriz do Crato (datáveis, aproximadamente, de 1557) os quais, ainda hoje, exibem requintados *tondi,* santos, figuras híbridas, *ferroneries*, e motivos florais inseridos numa abóbada de caixotões[549]. A solução arquitectónica aqui encontrada reflecte, também, um gosto erudito, alinhando este edifício com outros de feição classicizante. Nas proximidades da vila de Amieira existem diversos exemplos onde foi utilizado o mesmo tipo de abobadamento de caixotões, devendo lembrar-se, para além da matriz do Crato (Fig. 78), a capela-mor da igreja de Nossa Senhora dos Remédios de Montalvão, a capela-mor da igreja de Pedrógão Pequeno ligada, também, aos freires de Malta, a capela-mor da Misericórdia de Gáfete e ainda a Misericórdia de Arez (Fig. 79).

Algumas destas composições de esgrafito, aparentando uma inspiração mais clássica, demonstram grandes afinidades estilísticas com desenhos concebidos pelo pintor dos Braganças Giraldo Fernandes do Prado (c.ª 1530-1592). Este artista desenvolveu uma importante actividade em regiões do interior do país durante o século XVI não deixando, por isso, de reflectir uma cultura erudita, à imagem dos seus patronos. Prado serviu o duque D. João I[550], e foi depois confirmado pintor privativo do duque de Bragança D. Teodósio II, em Vila Viçosa, a 10 de Setembro de 1585[551]. Uma das áreas onde se destacou, para além da pintura, foi como teórico e, sabemo-lo agora, calígrafo, chegando a compôr, entre 1560-1561, o *Tratado de Caligrafia*, ou *Tratado de Letra Latina* (Fig. 80). Vemos, assim, como também a escrita e a sua concepção era algo que ocupava a mente deste artista,

[549] SANTOS, João Miguel Lameiras Crisóstomo, *op. cit.*, 1996, pp. 67-70.
[550] Cf. SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 2008.
[551] Cf. MONTEIRO, Patrícia, *op. cit.*, 2007.

dentro de uma cultura claramente humanista e globalizante, onde denota o conhecimento de trabalhos similares (portugueses e estrangeiros), o que lhe reserva um lugar à parte relativamente a outros pintores que eram, acima de tudo, executantes[552]. As suas noções sobre o desenho das letras capitais e, sobretudo, as respectivas decorações que as acompanham não se distanciam muito do que encontramos em algumas das composições esgrafitadas de finais do século XVI ou inícios do XVII, que encontramos nesta região, o que poderá sugerir pontos de contacto estilístico (Figs. 81 e 82). Mais do que isso, as semelhanças (formais e técnicas) entre o desenho e o esgrafito, apontam para a existência de uma frágil separação entre o que é escrita, desenho, pintura e, até mesmo, escultura, pelo menos na perspectiva dos próprios pintores (Fig. 83). O facto tinha já sido observado por Leon Battista Alberti (1404-1472) na sua obra *De pictura* (1435), quando afirmou que a principal dificuldade e maior arte que os pintores poderiam demonstrar era a utilização correcta do branco e do negro, porque na sua aplicação eficaz e no controle da luz e da sombra se encontrava a chave para que os objectos parecessem em relevo[553].

Do mesmo modo, mais tarde, também Giorgio Vasari (1511-1574) frisou que os pintores procuravam deliberadamente que o *chiaroscuro* fosse um tipo de pintura que se aproximasse mais ao desenho, na medida em que este era extraído (ou reproduzido) a partir das estátuas de mármore e de outras pedras[554], afirmação que sugere, portanto, uma recriação mimética de trabalhos escultóricos através da dita técnica.

Um dos melhores exemplos, a nível nacional, da utilização do esgrafito em larga escala no interior de um edifício é a antiga igreja do Espírito Santo, em Arronches (Fig. 84). A igreja foi, em determinada altura, integralmente revestida com esgrafito simulando elementos arquitectónicos (arcos, pilastras, capitéis), bem como a própria estereotemia da pedra, num trabalho típico ainda do século XVI, pleno de forte carga decorativa, assim como de referências classicizantes, na sua forma de enaltecer a construção do próprio edifício e de mimetizar um aparelho

[552] De acordo com a obra descoberta e consultada por Vitor Serrão. O *Tratado de Caligrafia* encontra-se, actualmente, na Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Columbia, em Nova Iorque (Cód. Plimpton MS 297). Cf. SERRÃO, Vitor, *op. cit.*, 2008, pp. 56-60.
[553] HOLANDA, Francisco, *op. cit.*, (1548)1983, p. 159.
[554] Idem, *ibidem*.

mais “nobre” (Fig. 85 e 85a)[555]. Os revestimentos de fingimentos de silharia aparelhada são, aliás, muito comuns em edifícios do Distrito, veja-se o exemplo da igreja do convento de S. Francisco, em Portalegre, cujo interior, recentemente recuperado, apresenta o mesmo tipo de decorações, anteriores, neste caso, a 1571. Também na Sé de Portalegre, sob a cal que reveste as abóbadas da nave central e do coro-alto, conseguimos detectar os relevos das juntas dos blocos de pedra aguardando que, talvez numa intervenção futura, todo o programa primitivo seja colocado à vista.

Na igreja do Espírito Santo de Arronches a técnica do esgrafito chega mesmo a ser utilizada para registar o momento da ocorrência de um “milagre”, algures no decurso da obra de revestimento da igreja, quando um trabalhador, após se ter precipitado de uma altura considerável, acabaria por sobreviver à queda (Figs. 86 e 86a). A inscrição, situada junto ao óculo da fachada, acompanha um pequeno crucifixo com uma caveira na base, podendo ler-se: “*Daqui caio bastardo e não moreo*”.

Neste caso, em particular, da igreja do Espírito Santo, o esgrafito surge intimamente associado à pintura mural. No espaço que separa os arcos dos altares laterais da nave é possível identificarem-se quatro grandes figuras, pintadas unicamente a branco e negro, duas em cada alçado (Fig. 87). Mesmo após a intervenção de conservação e restauro a que foram submetidas, estas imagens não permitem uma leitura suficientemente objectiva. O facto de se tratar de um conjunto de quatro imagens, algumas associadas a elementos da escrita, leva a supôr que se trate dos quatro Evangelistas, muito embora não tenha sido possível reconhecer nenhum dos seus atributos iconográficos. Para além destas imagens, existe um segundo grupo de quatro figuras, uma em cada ângulo da nave, cuja identificação é, também problemática. Uma delas segura um crucifixo entre os braços, possível alusão à Paixão de Cristo (Fig. 88).

Nos extremos de cada alçado, servindo de enquadramento a estas quatro imagens, ainda se distingue em alguns pontos o desenho de cartelas e enrolamentos. Sobre o pórtico de entrada existe uma inscrição parcial, muito danificada, mas que originariamente deveria representar: “*ERA DE 157…*” (Fig. 89). A datação deverá referir-se, em concreto, à pintura mural muito embora nos pareça

[555] CAETANO, Joaquim Inácio, *op. cit.*, 2010, pp. 8 e 44.

que a campanha de esgrafito não deva ser muito anterior. Aqui se incluem não só o friso de elementos decorativos que contorna toda a nave, junto à simalha, mas também as decorações em torno do óculo da fachada principal, a inscrição, os próprios elementos de silharia aparelhada e as pilastras e capitéis fingidos. Os esgrafitos que se encontram entre os arcos das capelas laterais, pela sua gramática decorativa (querubins, aves, frutos) e pela forma como se articulam com as pinturas, deverão ser um pouco posteriores. É, no entanto, notável, a fusão entre esgrafito e pintura, resultando num coerente programa iconográfico e iconológico que dificilmente passa desapercebido.

As fronteiras entre estas duas técnicas são levadas mais longe na capela do Santíssimo Sacramento, na igreja matriz de Arronches, decorada, também, com um programa de *chiaroscuro* (Fig. 90). A igreja integra-se, do ponto de vista estilístico, no tardo-Gótico, com o seu interior dividido em três naves cobertas por uma abóbada única, como a de Santa Maria de Belém, em Lisboa.

Um dos aspectos mais interessantes e, ao mesmo tempo, mais ignorados desta capela é o programa pictórico da sua abóbada, descoberto no decurso de uma intervenção de conservação e restauro no retábulo de alvenaria de cal e areia da mesma capela[556]*.* As pinturas podem ser datadas de finais do século XVI, a julgar pelo brasão representado num dos caixotões centrais e que é cópia do que se encontra na pedra tumular, no chão da capela (Fig. 91). Através da consulta das *Memórias Paroquiais* de Arronches (datadas de 1758) podemos ver que esta capela tinha então a rara evocação do Rio Jordão: "[…] *e tambem desta mesma parte* [Epístola] *tem o Altar do Jordam, e neste collocadas as Imagens de S. Bartholomeu e de Santa Izabel* […]"[557]. Desconhece-se o paradeiro destas imagens, sendo provável que ainda se encontrem no interior do templo. Alterações relacionadas com cânones litúrgicos ditaram transformações iconográficas na igreja, razão pela qual não é possível afirmar que fosse essa a evocação primitiva da capela. No chão encontra-se a campa rasa da família Viles (ou Velez) da Silveira, com o respectivo brasão de armas e a inscrição: *Sepultura de Antonio Viles da Silveira he de sua molher Giumar Ferreira instituidores do morguado da Silveira desta capela a qual*

[556] A intervenção neste conjunto mural esteve a cargo da empresa Regra de Ouro, Sociedade de Restauradores, Lda., Tomar. A execução dos trabalhos foi da responsabilidade dos técnicos de Conservação e Restauro Maria João Cruz e Tiago Cutileiro.
[557] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Arronches, vol. 5, memória nº 18, 1758, p. 665.

mandou faser Guaspar Viles da Silveira seu sobrinho primeiro posuidor e jas aqui com sua mulher Izabel Misurada de Siqueira de seus herdeiros. A legenda indica, assim, que Gaspar Velez (ou Viles) da Silveira foi o responsável pela construção desta capela, patronato que fica reforçado através da repetição do seu brasão (uma torre quadrada com quatro janelas, uma porta e um paquife no topo) no caixotão central do tecto, ainda com vestígios de policromia (tons verdes, azuis e ocres). Esta legenda levanta algumas questões, uma vez que entra em contradição com a informação avançada pelo *Livro Genealógico das Famílias desta Cidade de Portalegre.* Nesta obra, o mesmo Gaspar Velez da Silveira é identificado como sendo pai (e não sobrinho) de António Velez da Silveira que morreu sem deixar descendência. Deste modo, o seu pai herdou o Morgado da Silveira, instituído por António Velez e por sua mulher[558]. A correcta definição da linha genealógica da família Velez da Silveira, bem como a identificação destes personagens é fundamental para determinar a datação da capela. Porém não se conhecem quer as datas de nascimento ou óbito de qualquer dos elementos atrás referidos. Parece, no entanto, seguro afirmar que a erecção da capela situar-se-á em finais do século XVI, uma vez que Leonor Rodrigues, mãe de Gaspar Velez da Silveira, tinha já enviuvado em 1580 e que seu filho seguira então a linha legítima de sucessão na casa da família[559].

A capela apresenta uma abóbada de caixotões quadrangulares (cinco fiadas verticais, atravessadas por outras cinco horizontais), uma tipologia de abobadamento bastante comum em edifícios do Norte Alentejo, tal como podemos avaliar pelos exemplos da matriz do Crato, da capela de S. João Baptista de Amieira do Tejo, da capela do Calvário, em Nisa, da Sé de Portalegre (nas capelas laterais) ou, ainda, da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Monforte. Considerado uma referência às construções da Antiguidade, o uso deste tipo de abobadamento era visto como um sinal de erudição, adoptado pelas elites locais ou pela própria nobreza. Em alguns casos, as molduras rectangulares eram reservadas apenas para a capela-mor, pelo seu significado simbólico, sugerindo a noção de passagem por um túnel ao entrar num espaço sagrado[560]. Um excelente exemplo

[558] BRITO, Manuel da Costa Juzarte de, *Livro Genealógico das Famílias desta Cidade de Portalegre*, 2002, p. 862.
[559] Idem*, ibidem.*
[560] KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã*, Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706), 1988, pp. 58-78.

disso mesmo é a capela-mor da igreja de Santa Maria de Belém, cuja abóbada, construída entre 1570-1572, seria utilizada como modelo para outras construções por todo o país. A capela do Santíssimo Sacramento, na matriz de Arronches, é hoje um dos raros exemplares de pintura de *chiaroscuro* em Portugal, mas vem atestar o apreço por esta técnica, como algo a que eram reconhecidas características eruditas (Fig. 92).

O referente à Antiguidade Clássica parece estar bem presente na técnica pictórica e na sua integração num modelo arquitectónico específico (os caixotões) que cria uma ritmicidade na composição e acentua essa passagem entre a luz e a treva que a própria pintura pretende transmitir. Por outro lado, a mesma ligação ao classicismo já não se poderá encontrar no próprio programa iconográfico aqui presente. Num primeiro registo, contornando toda a capela, encontram-se dez santos (seis dos quais são apóstolos), desenhados a meio corpo, com grande rigor e executados apenas em *grisalha* com tons de cinza e negro, criando uma ilusão de alto-relevo. A sucessão de imagens de significado predominantemente hagiográfico em detrimento de um programa narrativo, poderá encontrar a sua razão de ser na importância que este tipo de temática veio a obter após as reformas do concílio tridentino, onde as vidas dos santos e mártires foram utilizadas pela Igreja Católica como modelos a seguir pelos crentes, atribuindo-lhes assim amplo significado catequético[561].

Quando procuramos referências literárias para a pintura de *chiaroscuro*, apercebemo-nos que apenas Francisco de Holanda se ocupou do tema, sublinhando a especificidade e, até, superioridade desta técnica o que, uma vez mais, estará relacionado com a sua viagem a Itália e com os modelos da Antiguidade. Nas suas palavras: "[…] *Da sombra e lux se forma o corpo incorporeo da pintura* […] *e se fazem as obras chamadas de branco e preto, a qual a meu ver tem todo o primor das colores,* […] *e tem tanta eicelencia que é o summo da pintura.* […]"[562]. O discurso de Holanda ecoa teorias similares de outros autores, como Leão Batista Alberti e Giorgio Vasari. Alberti, no seu livro *Della Pittura*, explicara já porque motivo a pintura de *chiaroscuro* era tão apreciada: "*porque a luz*

[561] CRUZ, Maria João e MONTEIRO, Patrícia "As pinturas murais da Capela do Santíssimo na Igreja Matriz de Arronches" in *Património-Estudos*, n.º10, 2007, pp. 213-219.
[562] HOLANDA, Francisco, *op. cit.*, (1548) 1983, p. 159.

e a sombra fazem as coisas parecer relevadas"[563]. Holanda sublinha, ainda, o grau de dificuldade intrínseco a esta técnica, dizendo ser a mais difícil e a mais delicada pintura de que tinha conhecimento. Na verdade, tais composições, quando bem executadas, exploravam ao limite todo o potencial da utilização das luzes e sombras, das subtis gradações da cor, acabando por criar a ilusão de tectos ou de alçados esculpidos. O mesmo pintor, durante a sua passagem por Roma, tivera oportunidade de observar *in situ* algumas destas composições, que lhe terão deixado profunda sensação, elogiando sobremaneira um dos seus melhores executantes, o pintor Polidoro da Caravaggio: "[…] *Polidoro dos modernos foi em Roma o que mais valente mestre se mostrou n'esta maneira de fazer de preto e branco, e é a pintura mais grave e mais suave que eu sei.* […]"[564].

Com efeito, não só Polidoro deixou registo desta técnica, sobretudo em fachadas de Roma (Fig. 93), mas também o pintor florentino Andrea del Sarto (1486-c.1530), artista do primeiro Renascimento italiano, foi um exemplar executante de pinturas de "*claro escuro*" como, aliás, se pode antever por uma das suas obras mais emblemáticas, no Chiostro dello Scalzo, realizada entre 1509 e 1526 (Fig. 94). Outro artista italiano muito elogiado pelas suas composições de *chiaroscuro* foi o pintor Pietro Morone, cuja passagem por Espanha (Barcelona e Saragoça) deixou marcas importantes desta técnica (Fig. 95)[565]. Não surpreende, portanto, que muitos artistas tenham contactado, assim, de forma indirecta, com este género pictórico, independentemente de todo o impacto que ele possa ter provocado naqueles que o conheceram *de viso*, como Holanda ou António Campelo. Citemos o caso do pintor Henrique Fernandes o qual, em conjunto com Pedro Nunes (ou Pere Nunyes), desenvolve extensa actividade em Barcelona na primeira metade do século XVI, sobretudo em pintura de retábulos[566]. Em 1545, Fernandes viria a executar aquela que é considerada a sua única obra individual, ou seja, a pintura em *trompe lóeil* de arquitecturas fingidas, em grisalha, que servem de

[563] Idem, *ibidem*.
[564] HOLANDA, Francisco de, *op. cit.*, (1548) 1983, p. 159.
[565] Cf. MORTE GARCÍA, María Carmen, "Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón", *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, 2004, pp. 315-340. Ainda sobre o mesmo artista cf. VARELA MERINO, Lucía "La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara" in *Boletín del Museo e Instituto Camos Aznar*, vol. LXXXIV, 2001, pp. 175-184."
[566] RODRIGUES, Dalila "A actividade dos pintores portugueses na Catalunha e as relações com a pintura portuguesa do século XVI" in *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: artistas, mecenas y viajeros*, Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, 1995, pp. 63-73, p. 64.

enquadramento aos túmulos do conde Ramon Berenguer I e de sua esposa, Almodis de la Marche, na Catedral de Barcelona (Fig. 96). Esta composição de elevado requinte, domínio da perspectiva e perfeito enquadramento numa lógica *all anticho* recebeu já honras de caso único no contexto artístico quinhentista catalão[567].

Contudo, a pintura mural de "grisalha" não era totalmente desconhecida em Portugal, sendo utilizada, pelo menos, durante todo o século XVI, em composições dispersas desde o Norte do país até ao Alentejo. Entre os exemplos que poderemos apontar na região Norte encontram-se as pinturas da capela-mor da igreja de Santa Leocádia (Santa Leocádia de Montenegro), datáveis de c. 1511-1513, as da igreja de Nossa Senhora da Guadalupe (Mouçós), datadas de 1529, ou ainda as da igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses), de 1536 e atribuídas ao mestre autógrafo "Moraes" [568]. A Sul veja-se o caso da ermida de Santo Aleixo (Montemor-o-Novo), de 1531 (Fig. 97), ou ainda as pinturas do oratório de D. Teodósio I (Paço Ducal de Vila Viçosa), concebidas entre 1555-1580 por Francisco de Campos e Giraldo Fernandes do Prado (Fig. 98).

Um aspecto significativo, no entanto, é que, em todos os casos acima referidos o *chiaroscuro* era utilizado apenas a um nível secundário, quase estritamente reservado às áreas mais "decorativas", ou de enquadramento da composição, ou seja, na reprodução de elementos arquitectónicos (repare-se, por exemplo, na simulação da sanca na igreja de Santa Leocádia, em Chaves) e escultóricos (incluindo-se aqui o formulário inesgotável dos *grottesche*). O objectivo seria não só imitar determinado elemento arquitectónico ou escultórico, mas também, mais importante do que isso, conferir à composição algumas referências à arte e cultura da Antiguidade Clássica enquanto, ao mesmo tempo, se mantinha a prevalência do carácter religioso do conjunto. O mesmo é válido para representações pictóricas de períodos mais recentes, em *trompe l'oeil,* onde o branco e o negro são reservados a áreas mais escultóricas ou arquitectónicas da composição (frontões, balaustradas, cornijas, atalantes) e sempre em conjugação com outros elementos (painéis integrados, festões de flores, etc). A novidade e, também a raridade nos dois

[567] BOSCH I BALLBONA, Joan "Un «miracle» per a Pere Nunyes" in *Locus Amœnus*, n.º 6, 2002-2003 in http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n6p229.pdf (Dipòsit Digital de Documents de la UAB) p. 232.
[568] BESSA, Paula, *op. cit.*, Anexo II, 2007, p. 249, pp. 186-189 e pp. 274-276.

exemplos de Arronches é que a pintura de "*claro escuro*" é utilizada em toda a composição, o que aumenta exponencialmente o potencial de simulação desta técnica, ultrapassando as suas propriedades decorativas mais imediatas. O "*claro escuro*" deixa, assim, de estar conotado apenas com temas de natureza profana para assumir um carácter mais abrangente.

No tecto da capela do Santíssimo de Arronches, qualquer pormenor menos conseguido passa virtualmente desapercebido face ao grande efeito visual do todo, onde se destaca a qualidade do desenho. Este carácter dúbio da pintura de *chiaroscuro* é, ao mesmo tempo, a sua principal virtude. Cada caixotão da abóbada está preenchido por apóstolos, evangelistas e motivos florais (Fig. 99), cada elemento pintado apenas a branco e negro.

O facto de ser em Arronches que se encontram preservados os únicos registos da técnica do "*claro escuro*" do Distrito levam-nos a deduzir a existência de um contexto artístico e cultural de raiz erudita, durante os finais do século XVI e inícios do XVII, comprovado pela presença de artistas como Francisco Loreto, arquitecto-escultor ao serviço da Casa de Bragança. Está ainda por apurar a verdadeira dimensão das encomendas brigantinas na vila e se, porventura, se terão estendido à antiga igreja do Espírito Santo, uma vez que o brasão que se encontra na abóbada da nave não oferece hipóteses de leitura. Não podemos esquecer, no entanto, que a vila já no século XVIII pertenceu ao padroado régio e que a mesma igreja se encontrava sob a sua protecção[569]. Para a definição da imagem de nobreza da vila não podemos também deixar de referir a presença de Cristóvão Falcão, nascido cerca de 1515, em Portalegre, que foi vigário de Arronches e, simultaneamente, terá sido também poeta (assinando como "*Crisfal*", a ser ele o autor da discutida écloga) e humanista de prestígio[570].

Para melhor compreender a alta qualidade deste programa, devemo-nos questionar a respeito da mão-de-obra aqui empregue, cuja origem e formação permanecem ainda por identificar. Talvez se tratasse de um pintor proveniente de um dos principais centros de produção da época (Évora, Elvas ou, até mesmo, Lisboa), ou, em alternativa, talvez tenha contactado com este tipo de programas em

[569] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Arronches, vol. 5, memória n.º 18, 1758, pp. 663-676.
[570] Cf. SILVA, Ladislau Figueiredo, "Cristóvão Falcão, vigário de Arronches. Um caso de homonímia?" in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol IX - *Homenagem a Marcel Bataillon*, 1975; SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *op. cit.*, 2001, pp. 383-384.

outro país. Não existem dúvidas, no entanto, que existia um mercado para este tipo de realizações, o que justificaria a vinda de um artista de regiões mais distantes, provavelmente instruído nem meio mais erudito.

A técnica do esgrafito foi comumente utilizada para simular aparelhos de silharia aparelhada em castelos, igrejas e outras construções permitindo, desta forma, a simulação de materiais mais nobres. Este tipo de revestimentos (cada vez mais raros) teve, antes de mais, uma função protectora (contra factores climatéricos, por exemplo), tendo sido empregues tanto no exterior, como no interior dos edifícios, algumas vezes associados a programas murais, outras (mais numerosas) sendo suplantados pelos mesmos[571].

A verdadeira simbiose entre pintura mural, escultura e arquitectura ultrapassa, em muito, as meras intenções decorativas. As semelhanças entre pintura de "*claro escuro*" e esgrafito são óbvias e encontram a sua génese em fontes documentais como os tratados de Arte. A sua interpretação não pode, por isso mesmo, ser dissociada do contexto mais abrangente das parangonas que ocupavam teóricos e artistas, procurando apurar qual a mais nobre forma de Arte: a Pintura ou a Escultura.

4.1.3. O "*claro escuro*" em Espanha

Muito embora sejam escassos os exemplos que chegaram até aos nossos dias de conjuntos murais de exclusiva utilização do "*claro escuro*", parece lógico admitir que tenham existido em maior número. A problemática carece de maior desenvolvimento ao nível peninsular à falta de elementos comparativos em território nacional. Em diversos pontos do território espanhol subsistem, no entanto, registos desta técnica pictórica. Desde casos de maior proximidade com o território português, como a muito arruinada ermida de Valvón (Valência de Alcântara), até outros conjuntos de elevado interesse artístico e iconográfico como as pinturas da igreja de San Cristóbal, em Lepe (Huelva), o extraordinário conjunto do zimbório e transepto da catedral de Tarazona (em Saragoça), ou ainda o caso de Sant Pau, em Albocàsser, com as pinturas do ermitério da Mare de Déu de la Font (em

[571] Cf. CAETANO, Joaquim Inácio "400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI" in *Artis*, n.º 5, Dezembro de 2006, pp. 125-144.

Castellfort, Valência)[572]. Em todos eles se destaca a grande extensão ocupada por este tipo de pintura, chegando, em alguns casos, a constituir o revestimento integral dos edifícios[573]. De notar, também, que a maioria dos conjuntos referenciados datam do século XVI, sendo praticamente coevos das construções primevas para as quais foram concebidos.

A técnica do "*claro escuro*" parece, assim, ter gozado de grande fortuna artística na vizinha Espanha, chegando mesmo a ser utilizada pela coroa como forma de expressar a retórica da imagem do rei. Fernando Bouza Álvarez refere o caso da pintura de *chiaroscuro* intitulada *Entrata in Lisbona trionfante e vittorioso*, de autoria de Cosimo Gambarucci, realizada em 1598, e que retratava a entrada de D. Filipe I em Lisboa. O painel fazia parte de um conjunto mais abrangente, composto por vinte e quatro cenas da vida do rei, todas elas executadas por pintores florentinos, e que foram dispostas ao longo da nave de S. Lourenço, em Florença, nas exéquias fúnebres que lhe foram dedicadas pelo grão duque Fernando I[574].

As pinturas da capela de San Cristóbal, na localidade de Lepe (em Huelva, Andaluzia), são as que se encontram, do ponto de vista geográfico e iconográfico, mais próximas dos casos portugueses. A capela é uma construção do século XVI, com nave rectangular com cobertura de madeira e uma cúpula octogonal na zona da capela-mor, assente em trompas de ângulo, onde se encontra uma composição de Apóstolos e Profetas pintados a "*claro escuro*" (Figs. 100 e 100a). O edifício, actualmente muito restaurado, foi outrora um importante marco religioso para quem passava por esta povoação, estrategicamente implantada na ligação entre Aiamonte e Sevilha[575], pelo que não será de estranhar a invocação ao santo patrono dos viajantes, S. Cristóvão.

Cada pano da cúpula foi pintado com arquitecturas fingidas, em semicírculo, que parecem reproduzir o carácter nitidamente clássico da construção, sendo a

---

[572] Gostaríamos de agradecer ao Dr. Joaquim Inácio Caetano todo o apoio prestado no tratamento do tema da pintura de claro/escuro.

[573] Durante a intervenção levada a cabo na capela do Santíssimo Sacramento, na matriz de Arronches, foram identificados vestígios de pintura, para além da abóbada, nos alçados da capela, o que sugere que o programa iconográfico poderia ser, originalmente, mais extenso. Contudo, devido ao seu estado de grande fragilidade e por não oferecerem uma leitura coerente, foram deixados cobertos pela cal.

[574] BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Imagen y Propaganda,* Capitulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II, 1998, p. 60.

[575] *Capilla San Cristóbal* in http://www.lepe.es (consultado a 16 de Dezembro de 2011).

ilusão da profundidade incrementada através dos mosaicos do chão. Apenas as figuras são executadas exclusivamente a branco e negro, como estátuas inseridas em nichos.

Outro exemplo de utilização do "*claro escuro*" como referência erudita pode ser encontrado na Catedral de Santa Maria de la Huerta, em Tarazona (Saragoça). O edifício gótico sofreu profundas transformações já no século XVI, que incluíu a construção de um zimbório octogonal sobre o cruzeiro (1543) (Fig. 101). Neste local, viriam a ser executadas as pinturas a branco e negro, de cariz italianizante, pelo pintor Alonso González, em 1546 que posteriormente se estenderam a outros pontos do edifício, como a abóbada e alçados da capela-mor (Fig. 102)[576]. Cada pano murário apresenta um nicho abrigando um apóstolo, sendo este ladeado por outros dois, em "*trompe l'oeil*", com pares de figuras nuas, referentes a personagens bíblicos (como, por exemplo, Adão e Eva) e mitológicos (Apolo e Vénus), numa interessante oposição entre sagrado e profano no âmbito do mesmo programa iconográfico[577]. Na abóbada de cruzaria da capela-mor as pinturas de "*claro escuro*" estão contra um fundo dourado e representam profetas, sibilas e patriarcas da Igreja.

Para a realização deste programa coloca-se a hipótese de terem existido influências estilísticas decorrentes da passagem do pintor Pietro Morone por Saragosa, onde se encontrava a trabalhar na catedral entre 1570-1572. Do mesmo modo, estão-lhe atribuídas as "*grisalhas*" do Palácio do Marquês de San Adrián, em Tudela, e que, muito embora se encontrem em arquitectura civil podem, também, ser integradas no mesmo contexto artístico[578].

No ermitério da Mare de Déu de la Font o revestimento mural encontra-se nos alçados do antigo refeitório pertenceu às hospedarias deste santuário. O programa pictórico consiste na introdução de painéis simulados, como grandes quadros recolocados, retratando episódios intercalados da vida de Cristo e da Virgem.

De acordo com uma tradição local, toda esta divisão teria sido pintada em apenas uma noite por um peregrino, como forma de pagamento pela hospedagem

[576] *Catedral de Tarazona* in http://www.catedraldetarazona.es/ (consultado a 11 de Outubro de 2011).
[577] Idem, *op. cit.*
[578] MORTE GARCÍA, María Carmen, *op. cit.*, 2004, pp. 315-340.

que ali teria recebido[579]. Esta referência, sendo lendária, poderá ter algum fundamento verídico, baseado na passagem de algum pintor por este local onde, muito provavelmente, terá residido durante o período em que desenvolveu a sua actividade. Na verdade, foi já publicada documentação relativa a um pintor de nome Cerdà, que terá trabalhado nesta divisão: "*Item pagà a Cerdà, pintor, per lo es concertaren que pintàs la sala de blanc i negre, cent reals castellans, dic 191 sous, 8 dinès.*"[580] A origem valenciana do pintor parece ser clara, bem como a sua intervenção directa na pintura da sala, desmistificando assim a imagem do pintor peregrino que de forma generosa e grata concebera tamanho empreendimento artístico.

As pinturas apresentam algumas datas dispersas por vários locais da composição. Existe uma data logo à direita da entrada – 1592 – no livro que se encontra aos pés da figura de *S. Jerónimo*, acompanhada pelas letras CEI ou CER, interpretadas como sendo as iniciais do próprio pintor. A mesma data é registada no painel da *Anunciação*, no brasão da vila ladeado por dois anjos e ainda, em esgrafito, sobre a porta da entrada. Na parede principal, sob o nicho, está o emblema de Castellfort (uma torre), acompanhada por outra data – [15]78 – marcando o início destas campanhas decorativas. Temos, assim, bem delimitado o período cronológico durante o qual as decorações pictóricas foram sendo concebidas (catorze anos), espaço temporal muito distante já do lendário episódio do pintor que tudo realizara numa só noite. Por outro lado, a execução de toda a pintura a branco e negro executada no decurso de 1592 não deixa de ser revelador de uma mão-de-obra hábil e especializada.

O "*claro escuro*" é, com efeito, utilizado quase em exclusivo em toda a composição, excepção feita para o nicho em alvenaria, que já referimos, onde se alberga uma pequena imagem (contemporânea) da Virgem com o Menino (Fig. 103). Ladeiam-no as figuras alegóricas da *Fé* e da *Esperança*, alojadas sobre mísulas, enquanto o *Anjo Custódio* preside a toda a composição[581].

---

[579] PÉREZ GARCIA, Carmen e MEDINA CANDEL, Francisco, *Grisallas de Castellfort y Albocàsser*, 2006, p. 22.

[580] De acordo com documentação publicada pelo Reverendo Josep Miralles i Sales no seu artigo "Ermitas y Romerías de Castellfort" in *Centro de Estudios de Maestrazgo Boletín*, n.º 18, p. 26. Estes dados são, também citados na obra de PÉREZ GARCIA, Carmen e MEDINA CANDEL, Francisco, *op. cit.*, 2006, p. 22.

[581] A utilização de policromia neste ponto específico da composição levou a que fosse considerado posterior à restante composição. Admitindo a interpretação realizada pela equipa interveniente neste

Entre os episódios que aqui se encontram narrados temos o *Nascimento da Virgem*, a *Apresentação da Virgem no Templo*, a *Anunciação* (Fig. 104), a *Visitação* e, por último, a *Imaculada Concepção* e a *Morte da Virgem.* No que se refere às passagens da vida de Cristo assinalam-se um *Cristo na Cruz*, logo por cima da porta de acesso a esta divisão, a *Coroação de espinhos*, *Cristo no Horto*, a *Última Ceia* (Fig. 105), e ainda a *Flagelação de Cristo.* Para além destas passagens, de cariz mais narrativo, foram introduzidas outras figuras na composição, caso de *S. Jerónimo* e de *Santo Onofre*, ladeando a entrada principal. A sua introdução neste programa iconográfico poderá estar relacionada com a sua vida enquanto ascetas, buscando na austeridade e no rigor da reclusão seguir o exemplo de Cristo. Por outro lado, a presença de um *S. João Evangelista* foi interpretada como factor de credibilização de todo o conjunto iconográfico, uma vez que uma das fontes onde o pintor se teria baseado seria, precisamente, o Evangelho de S. João[582]. Estas interpretações, sendo conjecturais, não nos ocuparão demasiadamente. Interessa-nos, sobretudo, destacar o elevado nível artístico que as pinturas apresentam e a qualidade da sua execução, quer no tratamento da figura humana quer nos enquadramentos arquitectónicos ou paisagísticos, seguindo os cânones da pintura maneirista espanhola. Ao contrário do que inicialmente seria de supôr, considerando a data da sua execução, as pinturas foram na realidade executadas a seco, ou seja, utilizando os pigmentos misturados com água de cal sobre o reboco já seco[583].

Parece ser, também, consensual que o artista, ou artistas que trabalharam na sala do antigo refeitório de la Mare de Déu da la Font tinham conhecimento das obras de alguns dos principais pintores valencianos, sendo os mais apontados os Macip (Vicente Macip e Juan Vicente Macip, seu filho, que também foi conhecido com o Juan de Joanes). Os Macip fizeram de Valência o seu pólo artístico durante o período de 1527 a 1578, irradiando, a partir daí e para outras localidades vizinhas, as influências artísticas que também eles tinham ido beber ao renascimento italiano tardio, quer de forma indirecta (através de pinturas que chegavam à cidade), quer

---

núcleo de pinturas, não se compreende, então, a presença da data (1578) enquadrada por cartelas sob o referido nicho.

[582] Idem, *op. cit.*, 2006, p. 23.

[583] Idem, *op. cit.*, 2006, p. 96.

pelo contacto com artistas italianos que ali trabalharam, como foi o caso de Paolo de San Leocadio[584].

Para a comparação com os dois casos presentes em Arronches, destacaremos a mesmo ambição por criar a ilusão de composições em alto relevo recorrendo, através de uma técnica que exigia grande mestria, fazendo jus à afirmação de Francisco de Holanda quando enaltecia este tipo de pintura. O ermitério da Mare de Déu de la Font acrescenta ainda ao valor artístico da composição, outros aspectos importantes para a compreensão, também, das pinturas de Arronches, e que devemos sistematizar:

a) a utilização massiva do "claro-escuro" em toda a extensão dos alçados, em vez da sua presença em áreas restritas da composição, de carácter mais decorativo (caso das decorações grotescadas, ou de elementos arquitectónicos fingidos);

b) a datação muito aproximada destes exemplares, executados, todos eles, já em finais do século XVI, o que remete para o mesmo enquadramento artístico;

c) a (feliz) associação entre a pintura mural e o esgrafito, o que reforça a ideia de que os pintores sabiam (e pretendiam) tirar partido do efeito de *trompe l'oeil* partilhado por ambas técnicas, criando ilusões de verdadeiros "altos relevos";

d) a deliberada utilização destas técnicas no mesmo espaço, que não pode ser explicada apenas por meras questões economicistas, mas antes por motivos de invocação das tradições artísticas mais eruditas, bem vivas ainda na memória de quem encomendava este tipo de programas, embora nem sempre tão presentes na formação dos artistas que as executavam.

Outros exemplos poderão ser encontrados, do outro lado da fronteira, ajudando, assim a definir melhor esta categoria. Referimo-nos, por exemplo, às pinturas da igreja de S. Jerónimo, em Granada, atribuídas ao pintor Juan de Medina e datadas já do século XVIII, embora o referente a valores classicizantes seja evidente nos atalantes, por exemplo, que sustentam a composição[585].Pelas suas características peculiares e, tal como ficou demonstrado, a pintura de "*claro escuro*" configura um caso à parte no contexto da pintura mural portuguesa, apresentando-se como algo de ambíguo, na fronteira entre aquilo que é pintura, escultura e arquitectura.

---

[584] Idem, *op. cit.*, 2006, p. 97.
[585] Cf. *Monasterio de San Geronimo (Granada)* in www.enciclopedia.us.es (consultado em 14 de Março de 2011).

4.2. A sedução do todo: o brutesco compacto

Entre todas as categorias de conjuntos pictóricos inventariados no Norte do Alentejo, talvez a que maior sucesso obteve foi o brutesco compacto, à semelhança, aliás, do que sucede em outras regiões do país.

Para o sucesso da sua expansão por território nacional deveremos considerar três factores, cada um com uma importância específica. Em primeiro lugar, a lenta evolução que o brutesco conheceu teve lugar a partir do *grotesco* quinhentista, embora se tenha dado uma alteração iconológica que esvaziou a nova gramática decorativa do seu simbolismo mais profano. Em segundo lugar encontram-se razões relacionadas com o próprio gosto dos encomendantes e com a sua maior ou menor abertura a formulários estéticos mais inovadores. Em muitos casos é frequente encontrarmos o brutesco associado a outros elementos, como arquitecturas fingidas, ou "quadros recolocados", o que vem comprovar a sua versatilidade enquanto elemento decorativo e, ao mesmo tempo, aglutinador. Ao mesmo tempo, estes programas pictóricos, que poderíamos designar de "mistos" configuram um compromisso entre a longa e fortemente implantada tradição do brutesco e tímidas aberturas a novas correntes, mais modernas e complexas, caso da *quadrattura*[586].

Por último, mas não menos importante, existe a questão dos artistas que terão executado estes programas murais. Não podemos ignorar que, como vimos, sobretudo em finais do século XVII e no século XVIII, a mão-de-obra disponível para responder às múltiplas requisições do mercado era a mesma que se dedicava ao douramento e estofamento de retábulos e de imagens, o que terá contribuído para que o gosto pelo brutesco perdurasse em alguns locais, praticamente, até ao século XIX. Neste domínio, a presença dos pintores-douradores foi importante, ao ponto de desaparecerem por completo as referências aos pintores de fresco.

O interesse pelos *grottesche* da *Domus Aurea* neroniana durante o Renascimento italiano e o forte impacto que a sua descoberta veio trazer para a formação de uma cultura classicista, cedo encontrou eco nos autores locais. Benvenutto Cellini, na sua obra *Vita* (1568) apresentou uma das primeiras e mais

[586] Cf. SERRÃO, Vítor e MELLO, Magno Moraes, "A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino" in *Joanni V Magnifico, A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, 1994.

sintéticas definições de grotesco "*e porque o vulgo chama a estes lugares baixos em Roma, de grutas; assim adquiriram o nome de grotescos*"[587].

A gramática decorativa agora descoberta trazia consigo uma forte carga de mistério e de fantasia, daquilo que era irracional e diametralmente oposto à essência do Renascimento, o que motivou críticas severas por parte de autores como Vitrúvio[588] e, entre nós, acesas discussões narradas por Francisco de Holanda com o seu mestre, Miguel Ângelo[589]. A aparente contradição que definia o grotesco levava a que, por um lado, os artistas pretendessem imitar a Natureza e, ao mesmo tempo, reproduzir a gramática decorativa da Antiguidade clássica que, ao ser fantasiosa, necessariamente anulava o carácter realista dos motivos. A Contra-Reforma viria a esvaziar o grotesco (primeiro o italiano e, depois, o flamengo) do seu carácter mais profano transformando-o, paulatinamente, numa outra realidade – o *brutesco* - ganhando em valor decorativo e em dimensão, aquilo que perdera enquanto objecto moralizador[590].

A expressão "*pintar ao brutesco*" está presente na documentação desde, pelo menos, o início do século XVII, testemunha de um gosto que se manteve perene durante séculos não só no âmbito da clientela mais ligada à Igreja, mas também ao nível dos particulares [591]. Na realidade, estas encomendas acabariam por se materializar em formas muito distintas, de inspiração mais erudita ou vernácula, cuja génese quase nunca é de fácil identificação.

Se, por um lado, a difusão dos motivos de grotesco muito ficou a dever à circulação de gravuras italianas e flamengas por toda a Europa, reconhecendo-se a prevalência de escolas (Antuérpia, Bruges, Flandres, etc.)[592] ou de artistas, já o brutesco, assumindo uma quase inesgotável variedade de formas, não permite uma

[587] DACOS, Nicole, *op. cit.* 1969, p. 3. Tradução livre da autora.
[588] "[…] *Ao presente não se pinta nada nas paredes a não ser coisas extravagantes e já não representações regulares de objectos bem definidos* […]" Idem, *op. cit*., p. 122. Tradução livre da autora.
[589] HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, 1984, p. 58.
[590] AFONSO, Luís "Ornamento e ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista", in FERNANDES, Isabel C. F. (coord.) *Ordens Militares*, Guerra, Religião, Poder e Cultura, vol. II (col. *Actas e Colóquios*), 1999, p. 314.
[591] Sobre a questão do brutesco, cf. DACOS, Crifó, e SERRÃO, Vitor, "Do grotesco ao brutesco — as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)" (de colaboração com Nicole Dacos), in Catálogo *Portugal e a Flandres. Visões da Europa 1550-1680*, 1992, pp. 37-53; e SERRÃO, Vitor, «A pintura de brutesco em Portugal no século XVII e as suas repercussões no Brasil», in *Barroco. Teoria e Análise* (organização de Affonso Ávila), 1998, pp. 93-126.
[592] DESWARTE-ROCHA, Sylvie, "Neoplatonismo e arte em Portugal" In PEREIRA, Paulo (dir.) *História de Arte Portuguesa*, vol. II, 1995, p. 519.

filiação credível. Por outro lado, e considerando algumas intervenções que alteraram, por vezes, dramaticamente as pinturas originais, deveremos hoje analisar cada programa de brutesco, em primeiro lugar, pela sua extensão dentro do espaço arquitectónico e, em segundo lugar, pelo modo como se apresenta enquanto factor único de decoração ou na sua interacção com outros elementos presentes nesse mesmo espaço.

Um dos programas de *brutesco compacto* que chegou até nós praticamente íntegro após ter passado séculos coberto por outro revestimento é o que se encontra nas abóbadas da Sé de Elvas (Fig. 106). Para além disso constitui circunstância raríssima o facto de ser um programa que se encontra bem documentado, o que permite datá-lo e estabelecer a sua autoria.

Tão importante campanha pictórica foi entregue ao pintor Domingos Vieira Serrão, o qual, após já ter estado em Elvas, em 1615, na companhia de Simão Rodrigues, regressaria uma última vez à cidade, a 13 de Dezembro de 1631. O encomendante foi o próprio bispo D. Sebastião Matos de Noronha, que lhe propôs "[…] *fazer e comsertar dourar e engesar toda a igreia da Samta Se* […] *a saber os teutos todos de brutesco de ouro e a pedraria e cullunas bramqueadas de allvayade e apestanadas de ouro* […] *o branco muito branco e o ouro bem feito e asemtado com seus perfins negros como milhor comvier a dita obra* […]"[593]. O documento é bem explícito ao referir a encomenda em questão - a pintura de brutesco de ouro – ainda que, se considerarmos o léxico ornamental utilizado sejamos levados a identificar ainda aqui a presença de um programa de grotesco *ao romano*. Muito embora o termo "grotesco" desapareça por completo da documentação, tudo leva a crer que, pelo menos no que diz respeito aos programas de inícios do século XVII, não houvesse uma clara distinção entre o que era "grotesco" ou "brutesco", daí esta tipologia ser tão abrangente.

A obra incluía o revestimento completo da nave central, assim como das laterais, frestas, o arco da capela mor, o da capela de Nossa Senhora das Candeias, o último arco do coro, "[…] *e a capella e arco que esta sobre o coro* [*sobre a porta primsipall*] *não emtra nesta obrigasão porem a pedraria da sacada do dito coro* […]". Para além disso, deveria ainda realizar quatro painéis na capela-mor,

[593] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas, op. cit.*, 1631, fls. 95v.-99. (Inédito)

de acordo com o que lhe fosse ordenado pelo bispo. Tudo o restante deveria ser revestido de pintura de brutesco sobre branco e ouro, com os fechos das nervuras dourados "[…] *e as que tiverem armas se porão as cores que as ditas armas pedirem e se porão as do dito senhor bispo em hum dos ditos fechos da nave do meyo* […]"[594]. De facto, as armas do bispo D. Sebastião Matos de Noronha encontram-se, ainda hoje, no fecho da abóbada central *SE/BAS/TIA/NVS / PR'/ EP'/ QVI/NT'*, podendo também ver-se as armas dos bispos D. Lourenço de Lencastre (no tramo junto do coro-alto) e D. Baltazar de Faria Villas Boas (no tramo que antecede a capela-mor). A fábrica da Sé ficava obrigada à montagem dos andaimes, "*a goarneser e estucar os ditos teutos d'estuque*", para além de dar casa e agasalho ao pintor e seus colaboradores. A obra deveria ter início em Abril de 1632 e terminar dois anos depois, recebendo o pintor um total de 4.250 cruzados. Caso o pintor morresse durante a obra, a mesma deveria ser examinada por dois oficiais e entregue a quem a terminasse, circunstância que, de facto, se veio a verificar.

Domingos Vieira Serrão viria a morrer a 11 de Junho de 1632, como comprova o seu registo de óbito, realizado na paróquia do Salvador, em Elvas: "*Aos onze dias do mes de iunho de mil e seis centos e trinta e dois annos faleseo da vida prezente Domingos Vieira pintor natural de Tomar. Reçebeu todos os sacramentos esta sepultado na se e fez testamento*"[595]. Tal como já tivémos oportunidade de referir na biografia deste artista, julgamos que a morte tê-lo-á surpreendido ainda antes de dar início aos trabalhos na Sé. O bispo encomendante, D. Sebastião Matos de Noronha manteve-se, no entanto, fiel ao programa contratualizado com o pintor, passando a outros a tarefa de lhe darem cumprimento, o que levou ao envolvimento nesta obra de Lourenço Anes e Mateus Carvalho.

Analisando com maior detalhe o programa de brutescos são identificáveis oito modelos de desenhos distintos, usados alternadamente nos panos das abóbadas de cruzaria, entre tramos e/ou nas naves do Evangelho e da Epístola. Em todos eles podemos ver a gramática decorativa usual em conjuntos brutescados, desde anjinhos (Fig. 107), *ferroneries*, ramagens envolutadas, máscaras, figuras híbridas, aves e fitas com esferas, articulando-se de forma livre, de acordo com as dimensões do espaço a preencher. O desenho da abóbada da nave central, ao

[594] Idem, *ibidem.*
[595] AHME, *Registos Paroquiais da Paróquia do Salvador de Elvas, Óbitos*, Mç 053/06, 1628-1666.

contrário das laterais, é em forma de estrela, razão pela qual apresenta modelos de brutesco distintos nos panos de abóbada mais estreitos e nos mais largos, sendo notórias, também, as diferenças tramo a tramo (Figs. 108 a 110). No total foram identificados oito modelos de desenhos distintos, usados alternadamente nos panos das abóbadas de cruzaria, entre tramos e entre as naves central e laterais (Fig. 111), sem que tenha existido repetição de modelos da central para as restantes, num esforço óbvio por apresentar um programa iconográfico diversificado com elevado virtuosismo decorativo. Até ao momento não foram identificadas as fontes de gravuras que possam ter estado na base da construção dos modelos aqui utilizados, ficando por precisar uma eventual inspiração nas gravuras de Agostino Veneziano (c. 1490-1540) (Fig. 112) ou de Giovanni da Udine (1487-1564) (Fig. 113).

É possível que Domingos Vieira Serrão tenha estendido a sua actividade de pintor mural a outros edifícios da cidade de Elvas, nomeadamente no que diz respeito ao revestimento pictórico de uma das capelas absidiais da igreja do convento de S. Domingos, um cenóbio onde se sabe ter trabaslhado, anos antes, a par de Simão Rodrigues. A pintura em causa, de cariz maneirista, encontra semelhanças ao nível da construção do desenho das *ferroneries* e do próprio equilíbrio da composição, nos gravados de Adriaen Collaert, realizados em Antuérpia (c. 1580), seguindo modelos de J.Cook (1560).

O revestimento cromático da Sé causaria, seguramente, grande impacto visual, apresentando-se quase como uma imensa obra de filigrana que se estendia desde as colunas às abóbadas, antecipando já o “horror ao vácuo” característico do proto-barroco. Hoje em dia, só com grande esforço é possível ainda reconhecer vestígios da pintura das colunas, capitéis e espaços entre os arcos das naves. Todavia, e tal como seria de esperar, as influências desta campanha de grande aparato fizeram-se notar quer em outros edifícios da cidade, quer em outros concelhos. A vizinha igreja do convento de Nossa Senhora da Consolação, por exemplo, apresenta um programa mural de brutesco datado de 1676 que reveste as colunas e lintéis do interior do edifício (Fig. 115). Embora a paleta cromática seja mais intensa e diversificada, longe do efeito monocromático dos brutescos da Sé, as referências são bem presentes, sobretudo na presença das figuras híbridas aladas, pintadas a dourado contra fundo branco (Fig. 116 e 116a).

Outros edifícios, mais distantes, apresentam programas de brutescos dourados contra um fundo colorido, ou neutro, como testemunham – entre muitos outros exemplos -- as abóbadas da igreja do convento de Santo Agostinho, em Vila Viçosa (c. 1660-1677?) (Fig. 117), as da igreja de S. Bartolomeu, em Borba (c. 1670) (Fig. 118), as pinturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (de autoria do pintor-brutescador eborense João de Touro de Freitas Alfange, em 1674) ou ainda, para citar um caso recentemente descoberto e, oportunamente recuperadas, as pinturas que rodeiam o óculo da igreja da Senhora do Pé da Cruz, também em Beja (1672) (Fig. 119). Enquanto programa decorativo de dourados sobre mármore refira-se ainda (entre tantos outros) o exemplo das igrejas da Misericórdia e de S. Nicolau, em Santarém, onde participaram os pintores-douradores André de Morales e Sebastião Rodrigues (1630-1638) (Fig. 120)[596].

Em outros casos, a referência aos brutescos da Sé de Elvas será mais distante, devendo antes reconhecer-se uma reinterpretação popular daquilo que terá sido um modelo com alguma fortuna artística local. Em determinados conjuntos podemos assinalar semelhanças estritamente no formulário decorativo, caso de alguns pormenores da pintura de brutesco que reveste a capela-mor da antiga igreja de S. Pedro de Almuro, em Monforte, hoje em ruínas, onde identificamos o mesmo modelo utilizado, muito semelhante, também, ao já referido caso de Borba ou ainda à pintura numa das capelas do claustro do convento das Chagas, em Vila Viçosa (Fig. 121). Neste último caso, os *putti* foram transformados em anjos e as ramagens em *ferroneries*. O cromatismo é mais rico, afastando-se do aspecto em grisalha da pequena igreja rural. A gravura ou modelo utilizados foram, no entanto, os mesmos, ainda sujeitos posteriormente a ligeiras modificações, mais conformes com um convento feminino.

O brutesco assumiu imensa fortuna artística em contextos rurais, onde o recurso a pintores locais, de formação variada, garantia a melhor opção para a decoração dos espaços litúrgicos. Foi assim, por exemplo, na igreja de Nossa Senhora da Graça, matriz de Sousel, onde trabalhou o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira (Fig. 122). A 5 de Novembro de 1736, o Padre Frei Pedro Lopes Calderia, reitor da confraria do Senhor e representante do conde de Unhão,

[596] SERRÃO, Vítor, *op. cit.*, vol. II, 1992, pp. 565-579.

Comendador da vila, ajustou com o pintor a obra do retábulo e da tribuna da igreja, "[…] *que havia de ser tudo dourado = e a caza da trebuna pintada de brutesco com alguns matizes de ouro* […]" [597]. O contrato estipula, para além da pintura da tribuna, as condições em que se deveria executar o douramento e a pintura do retábulo, com áreas de "*pedra fingida com seos embutidos*", as cores a utilizar, o estofamento das imagens existentes no mesmo retábulo. Muito embora não sejam nomeados colaboradores de Francisco Pinto Pereira, também é especificado no contrato que ele se ocuparia apenas com a obra pintura (incluindo a do fingimento de pedras) e que "[…] *se obrigava a trazer dourador que o fizesse por elle e não fazer mas sim sómente tudo o que tocase a pintura* […]". A diferenciação de tarefas patente neste contrato nem sempre é assim tão evidente na documentação consultada. De sublinhar, no entanto, que uma vez mais se destaca a figura do "dourador" como tendo a seu cargo uma maior variedade de competências: o douramento do retábulo, das imagens e, ainda, dos "*matizes de ouro*" presentes nos brutescos da tribuna.

Esta obra chegou até aos nossos dias, tanto no que diz respeito ao retábulo da capela-mor, como as pinturas que revestem inteiramente a tribuna. É evidente, no entanto, a evolução na própria composição de brutesco. Os *putti*, as aves e os festões de flores desaparecem para dar lugar, quase exclusivamente, aos enrolamentos de acanto desenvolvendo-se entre elementos arquitectónicos fingidos e painéis integrados, dois nos alçados e um terceiro, de maiores dimensões, no centro da abóbada, representando o *Agnus Dei*, cuja presença, curiosamente, não é referida no contrato de obra (Figs. 123 e 124). A destacar ainda a presença de uma data – 1818 – na parede fundeira da tribuna, assinalando, com toda a probabilidade, um repinte já tardio. Do mesmo período datarão as pinturas executadas na sacristia e ainda outras, de inspiração neo-clássica, presentes nas capelas laterais da nave.

Outro exemplo de revestimentos brutescados, embora um pouco anterior, é o da tribuna da igreja matriz de Ouguela (Campo Maior), onde o pintor de Arronches António Marques Lavado se encontrava a trabalhar, em 1701(Fig. 125)[598]. A pintura,

[597] A.D.P., *Contratos Notariais de Sousel*, Contrato de pintura e douramento do retábulo da capela-mor da Igreja Matriz de Sousel com o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira, CNSSL03/001, Cx. 7, Liv. 10, 5 de Novembro de 1736, fls. 28v.-30. (Inédito)

[598] A.D.P., *Cartórios Notariais de Ouguela*, Contrato de pintura da tribuna e retábulo da Igreja Matriz de Ouguela com o pintor António Marques Lavado, de Arronches, CNCMR05/001, Cx. 1, Liv. 4, 18

ainda hoje visível, reveste inteiramente a zona da tribuna numa composição de *putti* brincando entre ramagens exuberantes, de colorido intenso, flores e pássaros (Figs. 126 e 127). O contrato previa, no entanto, um programa iconográfico mais alargado, que incluisse para além da pintura da tribuna, a do próprio retábulo da igreja (actualmente caiado), em cuja campanha o pintor contava com o auxílio do alvanel Domingos Gonçalves Lima (Fig. 128). É possível que parte do programa descrito no contrato ainda se mantenha sob a cal: "[…] *nas paredes dos lados da man direita e esquerda pintara dois santos de marca medida e as mais paredes e as ditas onde estiverem os santos levarão suas arvores ou silvas deitando seus ramos com flores e frutos que enchão as paredes todas* […] *de cada hua das culunas nasera sua arvore ou silva botando suas flores muito bem ornadas e proporsionadas the o seu fim e teram as ditas arvores ramos e flores de diversas castas e nos nichos do meio pintara a vezitação da senhora a santa Jsabel e todo o mais do fronte espicio que faltar sera tudo pintado* […]"[599].

Do mesmo período ou ainda, talvez, de finais do século XVII é a pintura da tribuna da igreja do convento de Santo António, em Sousel (Fig. 129). Durante a desmontagem do retábulo da capela-mor, sujeito a uma intervenção de conservação e restauro, foi descoberto o revestimento pictórico que cobria a parede fundeira (com um retábulo fingido) e a respectiva tribuna (Figs. 130 e 131)[600]. A composição desenvolve-se entre ramagens de forte colorido, flores e *putti*, ora misturados com os elementos vegetalistas, ora ladeando medalhões com anjos músicos (Figs. 132 e 132a). Após o registo fotográfico realizado às pinturas e a sua estabilização, o retábulo-mor foi colocado no seu local de origem.

Dentro da mesma tipologia de brutesco integra-se também a pintura da abóbada de uma sacristia que pertenceu, outrora, a uma das capelas laterais da igreja do convento de S. Francisco, em Olivença (Fig. 133), e que se encontra ainda totalmente brutescada, embora num estado de deterioração avançado (Fig. 134). Pelos elementos decorativos que formam a composição – aves, festões de flores, mascarões e *putti* equilibrados entre ramagens entrelaçadas – podemos considerar

---

de Janeiro de 1701, fls. 151v.-152v. (Inédito) Documento cedido pelo Dr. Fernando Pina, a quem agradecemos.

[599] A.D.P., *Cartórios Notariais de Ouguela*, Contrato de pintura da tribuna e retábulo da Igreja Matriz de Ouguela com o pintor António Marques Lavado, de Arronches, CNCMR05/001, Cx. 1, Liv. 4, 18 de Janeiro de 1701, fls. 152-152v.

[600] Gostaríamos de dirigir uma palavra de agradecimento ao senhor Padre António José Nabais Fernandes que nos facilitou material fotográfico da fase em que o retábulo-mor se encontrava a ser intervencionado.

que se trate de um tecto na transição do século XVII para o início do século XVIII, à semelhança, aliás, da tribuna da matriz de Ouguela (Fig. 135). A marcar o centro da composição encontra-se um pequeno painel quadrangular, com uma caveira, lembrança da efemeridade da vida (Fig. 135a).

A meio caminho entre o modelo de Olivença onde, praticamente, só existem os tradicionais elementos constitutivos do brutesco e o da matriz de Sousel, mais recente e simplificado, onde se assinalam já os designados "painéis recolocados", encontramos outros exemplos, como o da ermida de S. Mamede (em plena Serra de S. Mamede), a igreja de S. Sebastião das Carreiras (Portalegre), a abóbada de uma sala de passagem no claustro do convento de S. Francisco de Elvas, a abóbada da antiga igreja do convento de Santo António em Sousel, ou ainda as pinturas da antiga igreja de Nossa Senhora do Pilar (pertencente a Belver, concelho de Gavião).

Na ermida de S. Mamede, actualmente em estado de profundo abandono, o revestimento mural restringe-se apenas ao nível da abóbada da capela-mor (Fig. 136). Aí, podemos ver um grande painel central com *S. Simão Stock e a visão do escapulário*, elemento que se encontra rodeado por uma composição muito dinâmica de *putti*, ramagens, flores e mascarões, de marcado sentido popular (Figs. 137 e 137a). Na mesma tipologia se integra, também, a composição que decora a abóbada da igreja de S. Sebastião, nas Carreiras, freguesia da cidade de Portalegre (Fig. 138). Neste caso existem três medalhões com santos (um deles o do próprio orago da igreja) entre a decoração de brutesco. Tanto este caso, como o da ermida de S. Mamede, remontam aos inícios do século XVIII. No claustro do convento de S. Francisco, em Elvas, encontramos uma antiga divisão, cuja função original não foi identificada, coberta por uma abóbada de arestas decorada por brutescos emoldurando quatro medalhões cuja leitura iconográfica se perdeu circunstância a que não terá sido alheio o profundo repinte que a pintura sofreu em época por precisar (Fig. 139).

Há que referir também a abóbada da capela-mor da igreja do convento de Santo António, de Sousel. Muito embora se encontre, em quase em toda a sua extensão, caiada de branco ainda se vê ao centro o quadro recolocado com Nossa Senhora da Conceição, inserido entre motivos de brutesco (Fig. 140).

Já no caso da igreja de Nossa Senhora do Pilar o esquema compositivo parece ser mais ordenado, sobretudo no que diz respeito ao revestimento da

abóbada da capela-mor, com três painéis recolocados entre um brutesco de desenho mais delicado e motivos mais diversificados. Apesar da intervenção de conservação que estes revestimentos murais sofreram, o cromatismo encontra-se de tal forma alterado em toda a extensão da pintura que não permite qualquer leitura mais aprofundada (Figs. 141 e 142).

No decurso do século XVIII o recurso aos tectos de brutesco compacto mantém-se inalterável, embora com formas mais simplificadas, frequentemente reduzindo o seu léxico ornamental a ramagens cada vez estilizadas, de colorido forte, acompanhando, por vezes, um elemento iconográfico central. É assim, por exemplo, na igreja de Santo Amaro (Fig. 143), em Elvas, no intradorso do arco sob o coro da igreja do Bonfim (Fig. 144), em Portalegre, na igreja de Nossa Senhora do Carmo e na de Santo Amaro (Figs. 145 e 146), ambas em Castelo de Vide, na igreja da Misericórdia de Nisa (Fig. 147), numa capela lateral da igreja de Santa Maria de Marvão (Fig. 148), ou ainda na igreja de San Jorge (Fig. 149), na pequena localidade estremenha com o mesmo nome, vizinha de Olivença.

Para além destes casos, muitas vezes associados a campanhas maiores de renovação de igrejas e capelas que envolvem a introdução de outros elementos artísticos, há também que referir aqueles casos onde o brutesco se tem de adaptar a uma estrutura arquitectónica pré-existente, naquilo que, muitas vezes, resulta numa ligação quase anacrónica. Referimo-nos a vários exemplos de programas de brutesco que revestem panos de abóbadas de edifícios quinhentistas, as quais, pelas suas características, se tornaram excelentes suportes para este tipo de composições.

O brutesco, sendo uma categoria maleável, cedo se adaptou bem mesmo a superfícies arquitectónicas diminutas, acabando por conferir uma nova interpretação iconológica aos espaços pré-existentes e assumindo, também, o papel de elo de ligação entre duas realidades distintas ainda que não necessariamente contrárias: o edifício em si, produto de determinado contexto histórico e mental; a campanha pictórica posterior que o reveste e que lhe confere novas leituras à luz de uma nova imagética. Aqui destacamos os brutescos da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Redonda (em Alpalhão) (Fig. 150), associados à barra de esgrafitos datados de 1564, em menor escala os brutescos da capela-mor da ermida de Santo Amaro (Sousel) (Fig. 151), os da igreja da Misericórdia de Arronches (entretanto caiados), os brutescos que revestem o tramo da abóbada de cruzaria por detrás da

capela de Santo António, na Sé de Elvas (Fig. 152); ainda as muito arruinadas pinturas da ermida de Nossa Senhora dos Santos, em Táliga (Olivença) (Fig. 153), outrora pertença do território português e os brutescos seiscentistas que decoravam uma abóbada de nervuras numa divisão de acesso ao coro-alto do convento de S. Bento de Avis, em colapso total[601].

Em finais do século XVIII o brutesco irá, tendencialmente, evoluir para formas mais estilizadas restringindo, cada vez mais, a sua presença no domínio da arquitectura. Na maioria dos casos, a conjugação de motivos de brutesco (flores, concheados, palmas) passará a definir medalhões colocados em local de destaque, ou no centro de uma abóbada, com um elemento iconográfico concreto, ou apenas uma data assinalando uma campanha de obras no edifício. Como exemplo, veja-se a decoração (muito repintada) da abóbada da capela baptismal da igreja de Santa Maria do Castelo (Olivença), datada de 1781 (Fig. 154), a pintura na fachada do edifício do Largo Dr. José Regalla (antigo Largo da Matriz, em Campo Maior), datada de 1786 (Fig. 155), ou ainda os trabalhos de alvenaria da antiga Casa do Governador (Ouguela), de 1799 (Fig. 156).

4.3. A exaltação da virtude: programas narrativos

A tipologia dos programas historiados afirmou-se como das que melhor se integrou nas normativas pós-Concílio de Trento, uma vez que, através da narração de episódios das vidas dos santos, de Cristo ou da Virgem, era possível aos crentes retirar o seu modelo de conduta e de vivência cristã. Não é surpreendente, portanto, que tenha sido uma das vias de catecismo privilegiada pela Igreja Católica para melhor fazer chegar a sua mensagem dogmática à maior parte da população. É neste domínio que se deverá entender o apogeu do retábulo maneirista, durante a primeira metade do século XVII, cuja fórmula consistia na apresentação de ciclos de pinturas, por vezes bastante extensos. É também neste contexto que se inserem os tectos com pinturas (de madeira ou em tela) integradas.

A pintura mural soube reinterpretar, por *mimesis*, qualquer uma destas vias o que na prática se materializou atraves dos retábulos fingidos, dos quais falaremos

[601] CORTE, Izelina Andrade da, CUNHA, João Pedro Ferreira Gaspar Alves da, POMBO, Hugo Agostinho Baptista, *O Convento de S. Bento de Avis*, 2001, pp. 52 e 85.

adiante e nos grandes programas que preencheram coberturas e alçados das igrejas na sua quase totalidade. Apesar de muitos destes programas não terem chegado até nós, a documentação dá-nos conta do grau da exigência da encomenda, reflexo de um contexto pragmático e doutrinário complexo.

Um dos primeiros casos que importa referir, esteve a cargo do pintor eborense José de Escovar que, a 7 de Março de 1600, foi contratado pelo bispo D. António Matos de Noronha para a pintura a fresco dos painéis da abóbada da capela-mor da Sé de Elvas. O contrato previa a pintura de "[…] *todos os paineis do allto da capella mor desta samta se desta dita cydade e frizos de emtre os ditos paineis e de deredor delles que são pintados os ditos paineis tamto por fora frizos \ couadros / de pimtura de fresquo pella maneira seguimte pimtara em cada hum dos ditos paineis a istoria que pello senhor bispo lhe for mandado* […]"[602]. O programa iconográfico não estava ainda pré-definido, ficando ao critério do encomendante, bem como a sua concordância aos materiais empregues por Escovar. Todos os painéis estariam emoldurados em frisos "*de pimtura de brutesquo*", num programa de que se adivinha grandioso, preenchendo a superfície arquitectónica na sua totalidade, tal como alerta a escritura notarial "[…] *de modo que fique pouquo campo em bramquo* […]"[603]. As obras prosseguiram pelos meses seguintes, sempre sob a égide do bispo D. António Matos de Noronha e, a 15 de Julho de 1600, José de Escovar iniciou nova campanha de obras no mesmo edifício, desta feita trabalhando em conjunto com o dourador João de Moura, na pintura dos alçados capela-mor da Sé. O contrato previa o douramento das molduras de trinta painéis, das cornijas, do arco triunfal e das frestas da capela, tudo executado com "*ouro mate de ollio*". Para além dos douramentos, José de Escovar deveria realizar "*a fresquo*", nos alçados da capela-mor, dez painéis com os "[…] *des mamdamentos da llei de deus de cores comforme a mais pimtura da capella os quais paineis se ão de pimtar por baixo dos frizos grandes* […]"[604]. As pinturas alusivas aos *Dez Mandamentos* não sobreviveriam às reformas decorativas profundas de que foi alvo a Sé de Elvas, muito embora não deixe de ser uma importante referência histórica a um programa

[602] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Obrigação de José de Escovar, pintor de fresco, ao bispo de Elvas D. António Matos de Noronha, para a pintura a fresco do painéis da abóbada da capela-mor da Sé, CNELV04/001, Cx. 14, Liv. 10, 7 de Março de 1600, fls. 68v.
[603] Idem, *op. cit.*, 1600, fls. 69.
[604] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato de pintura capela-mor da Sé de Elvas entre o pintor José de Escovar, o dourador João de Moura e o bispo D. António Matos de Noronha, CNELV04/001, Cx. 11, Liv. 10, 15 de Julho de 1600, fl. 141.

iconográfico específico. O contrato incluiria também a pintura do frontispício do cruzeiro, onde José de Escovar estava obrigado a pintar "*huma estoria*", ainda indefinida à altura da assinatura da escritura notarial, mas que deveria ser escolhida pelo próprio bispo, à semelhança do restante programa da capela-mor.

A actividade de José de Escovar na cidade de Elvas prosseguiu, como já dissémos anteriormente, pelo menos, até 1610. A 27 de Julho desse ano encontrava-se a trabalhar no convento de Santa Clara, ao serviço do Balio Rui de Brito, o qual, simultaneamente, aproveita para requisitar os serviços do pintor para lhe executar várias pinturas na sua residência. Escovar executaria, uma vez mais, um programa historiado para a capela-mor da igreja do convento das clarissas, "[…] *de fresquo de tymtas as mays fynas que ha e se podem fazer da ordem de fresquo de pymtura de fresquo e as ystorias e payneys que se fizerem na dyta capella serão da sagrada escretura* […]"[605]. Tal como sucedeu nas empreitadas da Sé, competia ao encomendante, padroeiro da capela-mor do convento, a escolha dos temas mais convenientes para o local onde seriam expostos, razão pela qual eles não são enumerados no contrato. Depreende-se, também, que o programa narrativo se encontraria nos alçados e não na abóbada nervurada da capela-mor, sendo esta preenchida por anjos músicos, uma vez que o mesmo documento estipula que o "[…] *teyto de syma da dita capella e por não serem payneys se fara de amjos em humaa glloria tamgemdo dyferemtes ystromentos e camtamdo serafis metidos em suas nuveys e respramdores* […]"[606]. Escovar deveria ainda pintar a óleo e dourar as chaves dos arcos da capela-mor, com as armas do Balio. A arcaria da abóbada deveria ser decorada com "*llavores e brutesquo de cores de fresquo*", enquanto que o arco triunfal seria "*dourado de lavores sobre mordente de oleyo e tymtas do mesmo*". Os painéis historiados ficariam, portanto, reservados a áreas específicas no interior da capela-mor e sempre em conjugação com a pintura de brutesco, aqui assumindo uma função secundária mais de enquadramento ao restante conjunto pictórico.

Dos conjuntos concebidos como grandes programas historiados destacam-se as pinturas da sacristia e capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Elvas, obras encomendadas pelo bispo D. Rui Pires da Veiga aos pintores Simão Rodrigues e

[605] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o Balio Rui de Brito e o pintor José de Escovar para a pintura a fresco da capela-mor do Convento de Santa Clara de Elvas e de algumas divisões na casa do encomendante, Liv. 27, 3 de Julho de 1610, fl. 125.
[606] Idem, *ibidem.*

Domingos Vieira Serrão[607]. O contrato, datado de 24 de Fevereiro de 1615, é extremamente rico do ponto de vista informativo, muito embora, e para ambos os casos, o seu desaparecimento nos conduza a uma abordagem cripto-histórica daquilo que seria, na realidade, dois dos conjuntos pictóricos da primeira importância para a História da Arte local.

O contrato estabelece o tipo de programa pictórico a executar, quem o definia do ponto de vista iconográfico, assim como o modelo a seguir, os materiais que deveriam ser utilizados e os prazos da execução da obra. A capela do Santíssimo deveria ser executada à semelhança da capela-mor da igreja da Anunciada, em Lisboa, obra que também não resistiu até à actualidade, e "[…] *so avera de deferemsa que esta nosa capela tera symquo payneys, hum no meyo e quoatro nas ylhargas* […]"[608]. No que diz respeito à sacristia, a pintura da abóbada deveria ser pintada segundo o modelo de outro edifício da capital, desta vez o Hospital Real de Todos-os-Santos, com "[…] *nove payneys Repartydos no modo e maneyra que maes comvenha pera hornato e boa pymtura da dyta samcrestya* […]"[609]. Infelizmente, o Hospital Real não sobreviveria ao Terramoto de 1755, razão pela qual não é possível avaliar com rigor o programa que estaria em causa. Ao bispo competia a escolha das "*ysttoryas*" a representar pelos pintores nos painéis de ambas abóbadas, utilizando, para tal os modelos que os artistas lhe apresentariam. O contrato prevê ainda o emprego de ouro e de tintas "*as maes fynas e mylhores que ser e puderem achar*", no entanto, e ao contrário do contrato com José de Escovar, neste caso não é nunca mencionada a técnica a seguir. Tanto Simão Rodrigues como Domingos Vieira Serrão eram pintores de óleo e de fresco, pelo que não seria de estranhar a realização de uma campanha numa técnica mista, com os douramentos aplicados *a posteriori.*

O tecto da igreja da Anunciada foi um dos mais importantes conjuntos murais da capital, dentro dos modelos italianizantes da "perspectiva" em arquitectura, ao gosto das pinturas de Cherubino Alberti (1553-1615), em Roma no final do século XVI, cujos modelos Domingos Vieira Serrão poderia conhecer. Foi obra muito elogiada pelo pintor Félix da Costa Meesen, como já tivémos oportunidade de

[607] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre o bispo de Elvas e os pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão para a pintura da sacristia e Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Elvas, CNELV04/001, Cx. 19, Liv. 35, 24 de Fevereiro de 1615, fls. 34v.-36v
[608] Idem, *op. cit*, 1615, fls. 34v.
[609] Idem, *ibidem.*

referir, por representar um testemunho do gosto *ao romano*. Uma vez que este edifício não chegou até aos nossos dias, não é possível avaliarmos as suas verdadeiras características, restando apenas o testemunho deste pintor para que se tenha uma ideia do programa mural.

A intenção de D. Rui Pires da Veiga seria, portanto, a de trazer para a Sé de Elvas um programa iconográfico de excepção e que, do ponto de vista estilístico, estaria perfeitamente alinhado com o que de mais moderno se produzia, à data, na capital do reino -- ainda que tal programa nunca chegasse, na realidade a ser executado. Logo a 5 de Março de 1617 é criada a irmandade do Santíssimo Sacramento que viria a ser responsável pela administração dos bens desta capela, bem como pela sua manutenção[610]. Em 1628, um novo contrato foi estabelecido, desta vez com os pintores de Évora Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez, contratados por D. Maria do Quintal, padroeira da capela do Santíssimo, "[…] *pera pimtarem e dourarem o teuto da sua capella que tem na santa se* […][611]". A capela do Santíssimo Sacramento tinha sido concedida a D. Maria do Quintal pelo bispo D. Frei Lourenço de Távora e pelo Cabido a 29 de Abril de 1619, para que pudesse fazer nela o seu jazigo[612]. De acordo com as cláusulas estabelecidas no contrato, a padroeira ficava obrigada a terminar as obras na capela, dando-lhe todas as condições para que pudesse receber o Santíssimo Sacramento. Entre as decorações que estava, também, obrigada a realizar, contavam-se o revestimento azulejar do interior da capela, a execução do retábulo, com o respectivo sacrário e imagem de Cristo na Cruz. Estavam ainda previstas a pintura "*a oleo e dourado*" do mesmo retábulo, bem como a pintura da abóbada "[…] *ao fresco de pintura em tanta perfeição como o da Sachristia da Santa Sé* […]"[613]. Por esta frase se depreende que os trabalhos na sacristia, realizados por Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, tinham causado grande impacto e que estariam já concluídos. Podemos concluir, também, que o programa inicialmente previsto para a capela do Santíssimo Sacramento não chegou nunca a ser realizado.

No entanto, e contrariamente ao citado no contrato da concessão da capela a D. Maria do Quintal, a abóbada da capela do Santíssimo Sacramento não viria a

[610] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., s.p. BORGES, Artur Goulart de Melo "A Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas" in *Monumentos*, n.º 28, 2008, pp. 102-113.
[611] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Liv. 58, 3 de Novembro de 1628, fls. 96v.-99v. (Inédito)
[612] *Tombo dos Foros do SS Sacramento da Sé de Elvas* in BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., s.p.
[613] Idem, *ibidem*.

seguir o modelo da sacristia nem, muito menos, o modelo inicialmente previsto no contrato de 1615. Na base da mudança de programa decorativo poderão ter estado os custos excessivos com a atrasos na execução das duas campanhas pictóricas previstas. De acordo com o contrato assinado por Simão Rodrigues, a pintura das abóbadas da sacristia e da capela do Santíssimo deveria iniciar-se no primeiro dia de Maio de 1615, mas não é determinada a data de conclusão da obra, apenas o faseamento com os pagamentos a receber, no total de 400.000 reis, à medida que a obra se ia desenvolvendo.

Outro motivo que terá levado à alteração do programa do tecto poderá ter sido o elevado custo da obra a pagar à dupla de pintores pelas duas empreitadas. Assim sendo, a opção final para a decoração do tecto da capela do Santíssimo recairia numa solução mais económica, muito provavelmente de pintura de brutesco, aproveitando o facto de tanto Diogo Vogado como Bartolomeu Sánchez serem "pintores-douradores" e trabalharem, em simultâneo, no douramento do retábulo. A pintura da abóbada da capela do Santíssimo Sacramento viria a ser substituída em Outubro de 1706 por outro programa, de autoria do também pintor-dourador Agostinho Mendes.

Já no segundo quartel do século XVII, a capela viria a ser alvo de renovações da responsabilidade do bispo D. Lourenço de Lencastre. Hoje em dia nada resta destas campanhas, uma vez que, entre 1762 e 1765, a capela do Santíssimo Sacramento viria a sofrer profundas alterações, nas quais participaram, entre outros artistas, os pintores António de Sequeira Ramalho e António Sardinha[614].

O contrato de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão com o bispo D. Rui Pires da Veiga estabelecia ainda que a sacristia da Sé de Elvas deveria ser pintada "[…] *na comformydade da pymtura que está feyta no Ospytall de Todos os Santos da cidade de llysboa e terá a abóbada da dyta samcrestya nove payneys repartydos no modo e maneyra que maes comvenha pera hornato e boa pymtura da dyta samcrestya* […]"[615]. Mais uma vez, o modelo de inspiração não resistiu até à actualidade, tendo sucumbido aos efeitos do Terramoto de 1755. Resta-nos apenas um projecto realizado para a mesma obra, de autoria do pintor Fernão Gomes (c.ª 1580), mostrando uma empreitada de *quadri riportati* quadrangulares e ovais, com

[614] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., s.p..
[615] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Escritura de contrato entre as religiosas de Santa Clara com o pintor Agostinho Mendes para a obra do tecto da igreja do seu convento, Liv. 181, 2 de Dezembro de 1715, fls. 76-77.

temas alusivos ao Novo Testamento[616]. Hoje em dia não é possível perceber se existirá ainda algum vestígio deste programa iconográfico, encontrando-se a sacristia da Sé rebocada e pintada de branco, após recentes intervenções de restauro. É necessário, todavia, que este assunto seja esclarecido – dada a importância da obra em causa, e na eventualidade de ainda existir – através de uma intervenção-sondagem no tecto, por parte de um grupo técnico especializado para esse efeito.

Temos assim três grandes campanhas pictóricas, duas delas envolvendo as mais altas hierarquias eclesiásticas, com tudo o que isso possa ter significado em termos de conteúdo simbólico dos programas encomendados. Não tendo chegado até nós nenhum destes programas pictóricos documentalmente descritos e atribuídos, permanecem, contudo, outros testemunhos da categoria dos grandes ciclos narrativos, ou *quadri riportati.* Podemos encontrá-los não nos grandes centros urbanos, fruto de uma encomenda mais rica que pôde recorrer a uma mão-de-obra especializada, mas antes em igrejas paroquiais de pequenas localidades, onde a piedade e, em muitos casos, a generosidade das confrarias locais daria origem a programas historiados de grande impacto visual.

Dois dos melhores exemplos de um programa narrativo encontram-se na abóbada da nave e da capela-mor da igreja de Vila Velha, em Fronteira (Figs. 157 e 158). A nave, coberta por uma abóbada de berço, apresenta um conjunto pictórico e iconográfico de elevado interesse, onde se podem ver os quatro Doutores da Igreja (aos cantos), passagens da vida de Cristo e da Virgem, intercalando com painéis com paisagens. Envolvendo todos os painéis, num total de dezanove, encontramos composições de brutesco de forte colorido, com uma gramática decorativa que em tudo se assemelha à igreja do convento da Esperança, em Vila Viçosa (Figs. 159 e 160). As semelhanças que se verificam não só entre o mesmo formulário estético, mas também ao nível da própria composição, são prova da presença dos mesmos artistas a trabalhar em ambos edifícios (Figs. 161 e 161a). A igreja do convento da Esperança é um dos casos que integra o núcleo atribuído ao designado *Mestre das Salas da Música*, um pintor que desenvolveu a sua actividade entre Vila Viçosa, Borba e Estremoz, podendo ainda acrescentar-se-lhe Fronteira. De assinalar que

[616] MARKL, Dagoberto e SERRÃO, Vítor, *op. cit.*, 1980, p. 9.

enquanto o programa de Vila Viçosa terá sido realizado certa de 1641[617], o de Fronteira será mais tardio, uma vez que sabemos que as pinturas fizeram parte da grande intervenção decorativa realizada entre 1673 e 1677[618]. Esta diferença de algumas décadas poderá justificar a alteração de alguns pormenores na iconografia de cariz mais decorativo, como a prevalência dos motivos de ramagens e de anjinhos e querubins.

A cúpula sobre a capela-mor apresenta um conjunto de painéis narrativos, pelo menos no primeiro registo, acima da cornija, uma vez que o resto da superfície é preenchida por anjos músicos, *putti* e querubins (Fig. 162). O discurso representativo gira, uma vez mais, em torno da vida da Virgem, muito embora aqui a composição seja bastante mais simplificada e, como tal, certamente não já da mesma mão (ou mãos) que vemos na abóbada da nave, sendo de admitir que se trate de uma campanha anterior.

A vila de Monforte guarda outro dos programas historiados mais importantes da região, visível no abobadamento da igreja de Nossa Senhora da Conceição, uma das três igrejas localizadas no rossio da vila (Fig. 163). Os painéis historiados presentes neste tecto, dedicados à vida da Virgem, são complementados, tal como no caso de Fronteira, por painéis com paisagens, com os Doutores da Igreja, ou ainda com os Evangelistas e outras figuras do Antigo e do Novo Testamento, bem como anjos músicos (Fig. 164). No entanto, e ao contrário do que sucede em Fronteira, aqui não há espaço para as composições brutescadas a servir de emolduramento aos painéis com as cenas representadas, os quais são também muito mais rectilíneos, não apresentando a diversidade de formatos que vimos na igreja da Vila Velha e que lhe conferia maior elegância. Na igreja de Nossa Senhora da Conceição todos os painéis, de maior ou menos dimensão, encontram-se apenas envolvidos numa moldura de "talha" fingida, dispostos em cinco fiadas longitudinalmente ao longo da nave. O facto da abóbada se apresentar subdividida na horizontal por nove tramos salientes faz com que o espaço se assemelhe bastante a um falso tecto de caixotões. O programa iconográfico teria continuidade para a zona da capela-mor, muito alterada no século XVIII, sendo possível ainda perceber parte da pintura por detrás do retábulo-mor (Fig. 165).

[617] De acordo com a crónica de BAPTISTA, Soror Antonia, *op. cit.*, 1657, fl. 42v. Cf. MONTEIRO, Patrícia Alexandra R., *op. cit.*, 2007, p. 46.
[618] PINA, Fernando Correia, *Fronteira,* Subsídios para uma monografia, 1985, p. 63.

Ainda no domínio dos “quadros recolocados” há que mencionar a capela-mor da igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Olivença (Fig. 166). Este espaço, objecto de uma intervenção de conservação e restauro recente que o recuperou do estado de abandono em que se encontrava, apresentou outrora quatro painéis integrados, dois por cada alçado da capela-mor. Os dois do primeiro registo estavam rodeados por uma moldura de brutescos enquanto os outros dois, acima da cornija, apresentavam uma moldura mais elaborada, de formas sinuosas, construída em argamassa de cal e areia pintada, depois, para imitar mármore. Ao que tudo indica, cada painel representaria um episódio da vida de S. João de Deus, tutelar da Ordem à qual pertencia o edifício. Subiste apenas, sem grande margem para dúvidas de teor iconográfico, o painel onde S. João presta assistência a Cristo, sob a forma de um peregrino (Fig. 167). O painel do registo inferior, embora esteja extremamente deteriorado, parece representar o momento do nascimento do santo.

O último exemplo de um programa narrativo com dimensões consideráveis ainda presente nesta região é o da capela da Venerável Ordem Terceira, do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Campo Maior (Fig. 168). Este edifício que outrora foi da invocação de Santo António encerra um núcleo pictórico alusivo à vida de S. Francisco, já da segunda metade do século XVIII, narrado em oito pequenos painéis rectangulares dispostos nas bandeiras das portas da capela e um, de maiores dimensões, no próprio altar, todo ele concebido em argamassa de cal e areia, com marmoredos fingidos (Fig. 169). O programa em si tem interesse iconográfico, embora não tanto artístico, configurando, muito provavelmente, um dos últimos testemunhos desta tipologia de programas murais em terras do Norte Alentejo. A simplificação compositiva atinge aqui um novo extremo, dispensando-se qualquer tipo de elemento decorativo que pudesse servir de enquadramento ao “quadro recolocado”.

Os ciclos narrativos tiveram, como fica demonstrado, uma fortuna histórico-artística longa na região do Norte Alentejo, apesar de factores diversos terem ditado o desaparecimento desta tipologia que utilizou quer abobadamentos quer alçados dos edifícios como suporte para o seu discurso narrativo.

4.4. Retábulos fingidos, marmoreados e embutidos

A tipologia do "retábulo fingido" foi das que maior popularidade conheceu não só no Alentejo, mas também em todo o país[619], com a sua fortuna histórica e artística a recuar, pelo menos, ao século XVI à falta de anteriores registos assinaláveis para a região alentejana.

Esta tipologia dos retábulos fingidos talvez seja uma das que melhor se integrava no espírito da Igreja Pós-Trento, que renovou o culto das imagens, consagrando amplo significado catequético às representações artísticas. Terá sido, provavelmente, por esta razão, que vemos a pintura de retábulos fingidos ser tão popular em todas as regiões do Alentejo, executada por pintores com larga actividade artística, como foi o caso de José de Escovar (activo de 1580 a 1622). Há também que observar que este formulário decorativo conheceu ampla utilização (sobretudo em meios rurais) por substituir, de forma prática, concepções artísticas economicamente mais dispendiosas, como os verdadeiros altares de talha dourada ou de mármore, reproduzindo fielmente a gramática decorativa por eles utilizada o que ajuda, muitas vezes, a datar campanhas artísticas.

Um dos primeiros exemplares será o retábulo quinhentista pertencente à arruinada igreja de S. Domingos de Fortios (Fig. 170)[620]. As pinturas que revestem a parede fundeira da capela-mor, muito delicadas, são ainda, na sua essência, decorativas, com motivos de entrançados contornando o nicho central e painéis com motivos vegetalistas nas laterais à semelhança de tecidos de brocados ou *adamascados*. Não podemos afirmar que exista, de facto, uma estrutura retabular, antes apenas a marcação de alguns elementos, como um frontão estriado, ou o que ainda resta das pilastras laterais que integram em si o nicho. Temos, assim, uma primeira fase na pintura mural na qual os retábulos fingidos assumiram um carácter mais abstraizante, compostos, sobretudo, por formas geométricas (como, no presente caso, os hexágonos formados pela barra de entrelaçados, ou ainda as fiadas de losangos) sem que fossem introduzidos outros elementos figurativos, para além daquele que constasse no nicho central. Dentro destas características não é

[619] AFONSO, Luís, *op. cit.*, 2006, p. 98.
[620] Ao presente, o acesso ao interior deste edifício encontra-se muito condicionado devido ao entaipamento da entrada de acesso. Agradecemos ao Dr. Ruy Ventura e ao Cónego Bonifácio Bernardo todas as informações partilhadas sobre este edifício.

possível encontrarmos nesta região outros exemplos semelhantes ao que acabamos de descrever. Os vestígios de campanhas pictóricas de inícios do século XVI ainda presentes em alguns concelhos do Distrito não oferecem leitura suficiente para que seja possível uma análise coerente. Disso são exemplo os elementos geométricos que se encontram junto ao arcossólio da igreja de Santa Maria de Marvão (Fig. 171), ou ainda as pinturas que revestiam outrora a capela-mor da ermida de S. Pedro de Almuro, em Monforte (Fig. 172). O estado de ruína do edifício neste local não possibilita que se tenha uma leitura do conjunto, mas pelo que é possível perceber, a composição seria, essencialmente, decorativa com dois painéis rectangulares com motivos vegetalistas, desenhados a vermelho contra um fundo branco, logo seguidos por um friso com rosas a ladear um nicho central. Os motivos florais que aqui quase mal se distinguem apresentam afinidades estilísticas com os que se encontram na capela do Santíssimo, na matriz de Arronches (Figs. 173 e 174).

No Norte do país, no entanto, a pintura mural tardo-medieval é mais abundante, sendo possível seleccionar alguns casos que, por aproximação estilística, nos ajudem a restringir a cronologia de retábulo de Fortios, como o da igreja de S. Tiago (Adeganha, no Distrito de Bragança), datável do primeiro quartel do século XVI, ou o da capela de Santa Luzia de Larinho (Torre de Moncorvo), de cerca 1536[621]. Muito embora seja de atribuir a estas pinturas uma data que não andará longe dos dois casos referidos, devemos ainda assinalar no mesmo local uma campanha de revestimentos anterior composta por esgrafitos a imitarem silharia aparelhada.

Através da pintura mural, a solução ornamental do "retábulo fingido" assumiu variadas formas na região em apreço, acompanhando a própria evolução da retabulística nacional. E se, em alguns casos, o retábulo tinha uma função estritamente devocional, apresentando-se na sua forma mais simplificada, com apenas um "quadro recolocado" (como o que ainda se vê na capela de S. Pedro, em Campo Maior) ou um nicho central, em outros exemplos ele surge como elemento integrador de múltiplas peças distintas, criando uma lógica de unidade mais complexa em determidado espaço.

[621] BESSA, Paula, *op. cit.*, Anexo I, 2007, p. 13 e p. 207.

A capela de S. Pedro está localizada já nos limites de Campo Maior, na estrada que faz a ligação da vila a Ouguela (Fig. 175). Alguns autores estimam que a sua construção date do século XVIII[622], no entanto, e a avaliar por alguns pormenores das decorações pictóricas na zona da capela-mor, é bastante provável que tenha ocorrido antes (ainda no século XVII) e que só no século seguinte tenha sofrido alterações à sua traça original. A capela será o resultado da articulação de três espaços distintos: a capela-mor (coberta por telhado a duas águas), a nave (já com grandes modificações) e uma área que, ao que se julga, poderá ter pertencido ao portal de acesso.

A Câmara Municipal de Campo Maior assumiu a responsabilidade pela recuperação deste edifício, através do projecto "*Por Terras Raianas – Acções sobre o Património*". A campanha de obras a que a ermida foi sujeita foi bastante profunda, considerando o estado de ruína em que se encontrava ainda em 2004, e que se percebe de fotografias recolhidas pelos técnicos da então Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). Cerca de quatro anos mais tarde, a Câmara campomaiorense resolve, em boa hora, intervir no edifício, buscando a "[…] *recuperação da traça arquitectónica, devolvendo-lhe os elementos decorativos e demais detalhes sacros* […]"[623]. A inauguração da nova capela teve lugar no dia 29 de Junho de 2008. As pinturas encontram-se ao nível da capela-mor, tanto na zona do altar, como no exterior do arco triunfal, que seria originalmente ladeado por dois retábulos fingidos, do mesmo perfil do que se encontra no altar-mor, o que sugere serem fruto da mesma campanha artística. Sobre o arco triunfal ainda é visível o friso que acompanhava a marcação da cobertura original da nave, de duas águas (como a que foi refeita) mas mais baixa e com um ângulo mais agudo. Repare-se, também na presença de um elemento decorativo que se assemelha a um cacho de frutos, frequente em composições decorativas do século XVII. Esta

[622] GORDALINA, Rosário, *Ruínas da Capela de S. Pedro*, n.º PT041204010021, 2004 in www.monumentos.pt Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), (consultado a 3 de Março de 2010).

[623] Estas informações, bastante sumárias, são tudo o que pudémos apurar junto da Câmara Municipal de Campo Maior e que, aliás, é do domínio público (http://www.cm-campo-maior.pt/turismo). Apesar do esforço feito pela edilidade em recuperar este edifício, assim como o espaço envolvente e devolvê-lo ao público através de um horário de funcionamento pré-definido, das vezes que nos dirigimos à vila encontrámos este edifício sempre encerrado. Após contactos com a Câmara Municipal fomos informados da existência de uma pessoa que estaria responsável pela guarda da chave do edifício, mas que nunca foi possível contactar, por se encontrar ausente da vila. Ao longo deste trabalho verificámos que esta é uma situação, aliás, comum a outros concelhos, mas que não dignifica o distrito nem serve aos propósitos da sua dinamização cultural.

proposta de datação ganha maior sustentabilidade se obervarmos os três retábulos fingidos da capela: a sua estrutura rectilínea, as colunas com mais de metade do fuste estriado, a introdução de almofadões de mármore coloridos, em suma, a simplicidade, quase austera, da sua construção. Ao contrário dos retábulos laterais, onde estariam, provavelmente, imagens simuladas de santos, o retábulo-mor apresenta um painel recolocado (Fig. 176). Ao contrário de outros retábulos do mesmo período que integram vários painéis na sua estrutura (como, por exemplo, o da capela de Santo António, em Arronches), aqui o modelo é muito mais simplificado. No painel vemos S. Pedro abençoando, ao centro, ladeado por dois cardeais, um deles segurando uma cruz virada com a haste mais longa para cima, o outro lendo um livro. Estes elementos poderão estar relacionados com o martírio de S. Pedro (a cruz) e a sua actividade enquanto apóstolo (o livro). As figuras são muito estáticas, havendo uma óbvia hierarquia de escala. Como únicos elementos de fundo vemos duas janelas geminadas, uma por detrás de cada cardeal, decoradas por rosáceas, a fazer lembrar as janelas de antigas catedrais.

Um exemplo muito distinto é o que encontramos nas pinturas do arco triunfal da capela-mor da igreja do antigo convento de S. Francisco (também designado de Nossa Senhora da Esperança), em Castelo de Vide, provavelmente já de finais do século XVII (Fig. 177). O programa mural apenas foi visível em toda a sua dimensão após a igreja ter sido sujeita a uma intervenção no sentido de converter o espaço em auditório (2008-2009). O preenchimento da superfície murária é total, havendo uma intencionalidade em integrar na composição, quer os retábulos laterais (em talha dourada e pintada) do primeiro registo, quer, ao centro, o retábulo principal, localizado num plano mais recuado, na capela-mor. A completar o conjunto vemos, no segundo registo, dois anjos, tal como duas imagens integradas em nichos e ainda uma área (hoje vazia) onde estaria, com toda a probabilidade, um painel sobreposto (Fig. 178). Toda a parede funciona, desta forma, como uma grande estrutura retabular que se abre para a nave e para o público aí presente, de grande aparato e efeito cenográfico, conseguindo gerar e transmitir a aparência da integração entre objectos reais (os três retábulos), com os objectos simulados (os nichos com as imagens).

O mesmo se poderia dizer do grande retábulo fingido que preenche a capela-mor da igreja do convento de Santo António, em Sousel, pinturas descobertas

durante uma campanha de conservação e restauro do retábulo-mor, em talha dourada e novamente tapadas após a recolocação da máquina retabular no seu local de origem. Mais uma vez assistimos a uma associação entre a pintura, buscando ultrapassar os limites da realidade, mas recorrendo a elementos reais que a ajudem a alcançar este propósito, neste caso o trono que ocuparia a sala da tribuna. Comungando do mesmo princípio, está o retábulo fingido que se encontra na capela-mor da antiga Igreja da Madalena, em Monforte, edifício que foi recuperado de um estado de ruína quase absoluto (Fig. 179). Neste caso vemos dois nichos mais profundos, num primeiro registo, ladeando um espaço central que outrora esteve protegido por uma porta de madeira[624].

Embora num registo mais modesto, encontramos o retábulo fingido que preenche integralmente a parede fundeira da capela de Santo António, em Arronches, onde se destaca, ao centro, um nicho onde foi colocada a imagem do santo milagreiro (Fig. 180). No mesmo sentido, integra-se nesta categoria a ermida de Nossa Senhora da Ajuda, em Elvas, cujo nicho central inserido na parede fundeira da capela-mor, estaria, pelo que se consegue perceber, integrado entre figuras (Fig. 181). Há ainda a registar a ermida do Rei Santo, edifício quinhentista de planta circular, cuja capela-mor apresenta cobertura em forma de concha. A pintura está já muito desvanecida, mas ainda é possível perceber que, ladeando o nicho central, semi-circular, existiriam outros dois, que reproduziriam em menores dimensões, contando todos eles com imagens integradas (Fig. 182).

Em outros edifícios com retábulos fingidos este efeito de ilusão entre o que é ou não real será, talvez, mais contido, provavelmente pelo facto desses mesmos exemplares estarem confinados apenas ao espaço delimitado por determinada capela ou altar, na mesma medida em que se destinavam a um público mais restrito (no caso, as confrarias ou irmandades responsáveis pela manutenção de cada capela). Na igreja do convento de S. Francisco, em Portalegre, existem dois retábulos fingidos que revelam estilos muito distintos. Um deles, do lado da Epístola, revela ser ainda muito linear na sua estrutura, embora apresentando elementos que o colocam na transição do século XVII para o XVIII (Fig. 183). O segundo é muito mais característico do barroco pedrino, dispondo colunas torsas e

[624] Em fotografias dos arquivos digitais dos Monumentos Nacionais (actual IHRU), datáveis dos anos 70, é possível vermos o estado de absoluta ruína em que o edifício se encontrava, estando este espaço central do retábulo protegido por uma porta.

arquivoltas concêntricas (Fig. 184). Muito embora do ponto de vista estilístico estes retábulos possam divergir, identificamos em ambos o mesmo propósito, ou seja, o de alcançar uma maior credibilidade perante o observador, ao integrarem na composição peças escultóricas de vulto. O retábulo do lado do Evangelho apresenta um nicho profundo e semicircular para a colocação de uma imagem, enquanto que no retábulo que lhe está fronteiro esse mesmo nicho é apenas simulado, sendo de admitir a colocação de uma imagem (talvez um crucifixo) por cima da pintura. Registam-se ainda, ao longo da nave desta igreja, vestígios muito danificados daquilo que seriam os revestimentos pictóricos das campanhas decorativas da segunda metade de setecentos. Conseguimos identificar, ainda que a custo, os contornos dos frontões de antigos retábulos fingidos, mais arquitectónicos do que os primeiros, embora seja impossível avaliar qual seria o seu aspecto originariamente (Fig. 185).

Os retábulos fingidos que se desenvolvem em torno de um nicho central, por vezes de secção rectangular e pouco profundos, contam também com uma forte presença na região do Norte Alentejo. Neste sentido, basta referir os que revestem os altares laterais da antiga igreja do Espírito Santo, em Arronches, com formas variáveis e distintos preenchimentos na abertura do nicho (Fig. 186). A criatividade dos pintores levou a que, muitas vezes, a simulação dos retábulos de talha se associasse a outras realidades que também são mimetizadas, como os embutidos de mármore, presentes neste local.

Estes casos são, também, os mais frequentes, sendo raro o retábulo fingido que não apresente esta associação com, pelo menos, um nicho e com imagens integradas na sua estrutura. Um dos que inicialmente seria composto apenas por painéis integrados é o retábulo fingido que se encontra numa das capelas laterais da igreja do convento de Nossa Senhora da Luz, em Arronches, dedicado a episódios da vida de S. Caetano de Tiene (Fig. 187). Esta pintura, que se encontra muito degradada, apresentar-se-ía, inicialmente, com dois registos compostos por cenas alusivas à vida e morte do santo, terminado a composição num frontão triangular. Sobre toda a estrutura é visível uma sanefa recolhida para que o observador possa ver a narrativa. A introdução de um nicho duplo no centro da pintura em época indeterminada viria ditar a perda irreversível da globalidade da narrativa, embora este acrescento não deixe de ser sugestivo, como se, na

realidade, a ilusão da máquina retabular não fosse suficiente por si só, sendo determinante a introdução de elementos reais (imagens) para lhe dar verdadeiro significado.

Todos os exemplos que referimos servem para reforçar a hipótese, muito provável, da existência de outros retábulos fingidos, ainda tapados por peças em talha ou mármore, que venham a ser descobertos no futuro. Na igreja do Senhor dos Mártires, em Fronteira, as campanhas barrocas que revestiram a capela-mor com azulejos e um retábulo de mármore, deixaram à vista, ao centro, parte de uma campanha pictórica anterior com um *Calvário* (Fig. 188). A pintura está enquadrada pelos revestimentos azulejares e acaba por fazer parte da composição, ficando ainda por apurar se alguma vez terá atingido áreas mais extensas naquele local, entretanto cobertas pelos azulejos e pelo retábulo.

Na região que agora analisamos, podemos verificar que a fortuna histórica e artística do "retábulo fingido" é bastante longa e chega até ao século XIX, acompanhando a transição do rococó para o neo-clássico e pode ser assinalada em na igreja da Orada, em Sousel datado de 1830, assim como na Misericórdia de Arez, muito repintados já no século XX (Figs. 189 e 190). Também a Misericórdia de Montalvão guardava registo, até há poucos anos, de dois retábulos fingidos, muito simples, dentro da linguagem artística neo-clássica mas, infelizmente, não subsistiram até ao presente, desaparecendo sob revestimentos pictóricos contemporâneos, sem qualquer valor artístico (Fig. 191)[625].

Para além dos retábulos fingidos enquanto tipologia pictórica *per si* e de todo o alcance que atingiram na pintura mural regional, existe também um vasto património de fingimentos de materiais nobres – designadamente o mármore - associados aos mesmos retábulos fingidos (como enquadramento exterior de determinada capela, ou altar) e que, muitas vezes, lhes é concomitante. Disso são exemplo, em primeiro lugar, os marmoreados, cuja qualidade artística é muito variável, presentes quer em retábulos fingidos, quer em variadíssimos elementos arquitectónicos. Sendo uma solução económica para mimetizar um outro material mais "nobre" e que não exigia necessariamente uma mão-de-obra especializada, torna-se difícil compreender a verdadeira razão de revestir com marmoreados o próprio mármore, tal como

[625] Agradecemos à nossa colega, a Dr.ª Joana Pinho pela chamada de atenção para este desaparecimento recente.

sucede, por exemplo, no embasamento das pilastras das capelas laterais da igreja do colégio de Santiago dos Jesuítas, em Elvas (Fig. 192).

Existe também um importante património mural composto pela reprodução de embutidos de mármore, traduzindo-se, por vezes, em composições de grande complexidade artística. Como exemplo daquilo que acabamos de referir veja-se o altar dedicado ao *Calvário*, também na sacristia do colégio de Santiago, um trabalho, muito provavelmente, de finais do século XVII, a avaliar pelo figurino do altar, com o seu frontão interrompido, e pelo próprio trabalho dos próprios "embutidos" (Fig. 193). O gosto pelos trabalhos de embutidos de mármore, de raiz italianizante, chegou até nós, como é sabido, por via do arquitecto régio João Antunes (1642-1712), cujas realizações nesta área geraram larga fortuna artística, com seguidores e colaboradores um pouco por todo o país[626]. Recorde-se, como paradigma do que foram estes trabalhos, o retábulo da capela dos Sousas, na Quinta do Calhariz (em Sesimbra), datado de 1681 e de autoria deste artista.

A pintura de fingimento de embutidos da sacristia do colégio jesuítico de Elvas, ainda que deteriorada em diversos pontos, apresenta uma decoração muito requintada de motivos vegetalistas pintados nas cores branco, vermelho e amarelo, contra um fundo negro. A policromia empregue, sendo bastante restrita, segue, também, as cores utilizadas neste tipo de composições pétreas, pelo que a ilusão de reprodução da realidade se torna mais forte. O preenchimento do arco é total, assim como do seu frontão, sendo a composição apenas desvirtuada pela pintura a tom azul claro posterior dos remates laterais e da cruz (Fig. 194). De assinalar ainda a introdução de dois querubins relevados e trabalhados em alvenaria policromada.

De todos os casos identificados no decorrer do nosso levantamento, talvez este seja aquele em que o fingimento dos trabalhos de pedras polícromas atinge maior nível, valendo de forma autónoma e não apenas como enquadramento de peças de imaginária, de pinturas de cavalete ou ainda, como já referimos, de retábulos fingidos.

Concluímos, no entanto, que a forma mais corrente do emprego de embutidos de mármore fingidos é, de facto, no revestimento de arcos de capelas, como é patente na antiga igreja do Espírito Santo, em Arronches (Fig. 195), na igreja do

[626] A este respeito veja-se a dissertação de autoria de COUTINHO, Maria João Fontes Pereira, *A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria polícroma (1670-1720)*, Doutoramento em História (Arte, Património e Restauro) apresentado à FLUL, 2010.

antigo mosteiro de S. Domingos, em Elvas (Fig. 196), na igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Olivença ou, mesmo, em arcos triunfais de templos, caso da ermida de S. Mamede, em Portalegre (Fig. 197).

4.5. Os limites do tangível: tectos perspectivados

A procura da perspectiva no que diz respeito à pintura mural, ficou sempre condicionada pela tendência, tantas vezes incontornável, da conjugação entre elementos arquitectónicos com o brutesco e a introdução de grandes painéis centrais, ao jeito de quadros recolocados.

Um dos programas pictóricos de maior importância para este tema foi o que foi concebido pelo pintor António de Oliveira Bernardes na igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (1690), onde se começam a ensaiar as tentativas de rasgamento perspéctico em abóbadas, anos antes da chegada a Portugal do florentino Vincenzo Baccherelli (no início do século XVIII) e da pintura que executou em Lisboa no tecto da portaria de S. Vicente de Fora (1710).

Para a definição daquilo que foi este modelo a nível regional teremos que recordar o exemplo do tecto da Capela da Rainha Santa Isabel, em Estremoz [627], ou o do antigo colégio de S. Paulo, em Évora, ambos executados durante a primeira metade do século XVIII (Figs. 198 e 199)[628]. Aqui, a introdução de colunas e a criação de "espaços abertos" na composição remete o observador para um ponto nevrálgico, no centro da abóbada, onde a continuidade de leitura é interrompida pela presença de um painel central, muito à semelhança de modelos bem mais complexos, a nível nacional, como o programa que o pintor Lourenço da Cunha concebeu, em 1740, para a igreja do Santuário do Cabo Espichel (Fig. 200)[629].

Tal como também sucede em outras regiões, dificilmente encontramos no Norte Alentejo exemplares que traduzam, mesmo que remotamente, um entendimento correcto da *quadrattura.* Por outro lado, abundam edifícios onde os artistas, de acordo com os seus recursos e capacidades, procuraram soluções imaginativas, e mais viáveis para a resolução do problema da perspectiva.

---

[627] Cf. CIDRAES, Maria de Lurdes, *Os Painéis da Rainha (Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz)*, 2005.
[628] MONTEIRO, Patrícia, *op. cit.*, 2007, p. 59.
[629] MELLO, Magno Morae, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, 1998, p. 163.

O desenvolvimento dos tectos em perspectiva teve início, entre nós, a partir da passagem por Portugal de Vincenzo Baccherelli, que terá ocorrido entre os finais do século XVII e 1718, data em que o artista regressa a Roma[630]. A importância da sua permanência no país e o modo como a sua influência se viria a repercutir em artistas nacionais é ainda tema de análise uma vez que, para além do tecto da Portaria de S. Vicente de Fora, não chegaram até nós outras obras realizadas pelo pintor italiano. A avaliar apenas pelo que diz respeito à pintura mural, não encontramos muitos exemplares onde o referente baccherelliano seja evidente, nem tão pouco, que demonstrem um conhecimento cabal do célebre tratado de Andrea Pozzo, o *De Perspectiva Pitorum et Architectorum* (1693-1700). O que existe são reinterpretações parciais do modelo ilusório italiano naquilo que ele tinha para oferecer na transformação de estruturas arquitectónicas simples em espaços cenográficos, plenos de dinamismo e teatralidade, de acordo, aliás, com a retórica barroca joanina.

A antiga igreja do Espírito Santo, em Arronches, é um desses casos, apresentando ainda na abóbada da capela-mor vestígios daquilo que foi um programa perspectivado com recurso a arquitecturas fingidas e painéis integrados, de acordo com a inspiração do modelo italiano. As pinturas estão muito alteradas, tal como os seus valores cromáticos[631] mas, mesmo assim, é notória a qualidade da execução, não apenas nas arquitecturas virtuais, mas também na composição central, onde se vê a Virgem olhando para o alto, acompanhada por outras figuras, naquilo que de início seria, com toda a certeza, um *Pentecostes* (Fig. 201).

Nesta matéria temos ainda de destacar a importância que assumem algumas capelas rurais, hoje em dia em estado de profundo abandono, nas quais os programas murais de tratamento perspéctico se mantêm inalterados, dando mostras de inesperado virtuosismo artístico em contextos regionais periféricos.

Uma das que merece maior atenção é a ermida localizada no Monte da Venda, herdade pertencente a um particular e situada no concelho de Arronches (Fig. 202)[632]. O edifício, de dimensões consideráveis, distingue-se na paisagem a partir

[630] SANTOS, Reynaldo dos, "A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal" in *Belas Artes*, 2.ª série, n.º 18, 1962, p. 13.
[631] Os revestimentos pictóricos e de esgrafito presentes no interior da Igreja do Espírito Santo foram sujeitos a uma intervenção de conservação e restauro da responsabilidade da empresa *InSitu*, em 2007.
[632] A autora gostaria de saudar a memória do Sr. Manuel Elias, agradecendo à sua família a extrema habilidade com que facilitou o acesso à sua propriedade.

da EN246 que faz a ligação entre Portalegre e a vila de Arronches. Inicialmente, a ermida seria composta apenas por um quadrado, sendo-lhe anexo, em data incerta, um corpo de dimensões ligeiramente superiores, servindo de nártex onde se rasga um grande janelão central. Luís Keil não faz qualquer referência a este edifício no seu *Inventário Artístico*, nem as *Memórias Paroquiais* de Arronches guardam registo da sua existência, pelo que nada sabemos da sua história, nem sequer qual seria o seu orago. Dada a sua grandeza, é provável que tenha servido, inicialmente, para assistência às populações rurais tendo mais tarde sido anexa à própria herdade do Monte da Venda.

A ermida apresenta uma cobertura em forma de cúpula, na qual se desenvolve o programa perspectivado, sendo de registar ainda a presença de motivos de brutesco nos alçados laterais, sob a cal. A composição, talvez ainda datável da década de 30 ou 40 do século XVIII, desenvolve-se entre arquitecturas fingidas, de correcta execução, com arcarias vazadas, plintos e colunas que se prolongam arrastando consigo o olhar do observador até ao ponto de fuga, no centro da cúpula, onde se encontra a pomba do Espírito Santo (Fig. 203). Neste caso, o pintor optou por não introduzir um "quadro recolocado" deixando, em vez disso, que o "céu" fosse o plano de fundo para toda a composição, tornando-a mais "aberta". Anjinhos empoleirados na simalha principal e jarrões com flores rematam o conjunto que apresenta valores cromáticos já muitíssimo alterados. Na verdade, este aspecto remete-nos para os conceitos de "parede aberta" e "parede fechada" presentes nesta tipologia de tectos pintados. A reprodução pictórica de elementos arquitectónicos funciona como um prolongamento do espaço real, o que ajuda a credibilizar ou autenticar a própria composição. Ao mesmo tempo, a introdução de "aberturas" nessa mesma composição (óculos, vãos, janelas, rasgamentos atmosféricos) acaba por conduzir, em última instância, para a descontrução do espaço físico, uma vez que obriga o observador a realizar transições constantes entre o que é real e o que é ilusório (Fig. 204)[633].

De acordo com Sven Sandström "[…] *o propósito de uma parede é, afinal, não só delimitar uma sala, mas também servir de pano de fundo para as representações figurativas, aumentando o nível objectivo da realidade dessas representações através da sua credibilidade.* […]"[634]. A superfície pictórica não tem, no entanto,

[633] SANDSTRÖM, Sven, *Levels of unreality*, 1963, p. 91 e pp. 113-114.
[634] Idem, *ibidem*.

profundidade, apresentando-se ao observador como uma "parede fechada"[635], onde não se verifica uma intenção de representar nada mais para além do espaço físico onde a pintura foi concebida.

Uma composição semelhante, embora de cariz mais popular e de menor complexidade na sua execução do ponto de vista da reprodução das arquitecturas fingidas, encontra-se na igreja matriz de Nossa Senhora da Esperança, uma das freguesias do concelho de Arronches (Fig. 205). Mais uma vez temos uma igreja muito simples, de nave única, cuja capela-mor se encontra coberta por uma cúpula totalmente preenchida por um programa pictórico de elementos perspectivados. Luís Keil classificou-o como tendo sido "[…] *pintado à cola, no gosto do século XVIII* […]", muito embora não nos tenha sido possível averiguar em que factos concretos se baseou o autor para realizar tal afirmação[636]. A pintura apresenta uma balaustrada fingida sobre a qual, alternando com jarrões com flores, vemos pares de *putti* ladeando medalhões vazios emoldurados por cartelas e palmas. Sobre a balaustrada ergue-se ainda uma estrutura quadrangular, como se fosse um baldaquino, no centro do qual vemos um painel polilobado figurando Nossa Senhora suportada por anjinhos, entre cartelas e festões de flores (Fig. 206). Este modelo conheceu maior fortuna artística na região do Norte Alentejo, com variações pontuais consoante cada caso, estando mais conforme não só aos gostos da clientela local, como também às próprias superfícies arquitectónicas que lhes serviram de suporte. Veja-se o exemplo da capela de Nossa Senhora do Rosário, na igreja matriz de Arronches, uma das laterais do lado da Epístola. A capela, coberta por uma abóbada de nervuras ainda quinhentista, apresenta uma campanha pictórica barroca com mísulas, jarrões de flores e anjinhos sobre plintos exibindo símbolos alusivos às ladainhas da Virgem (Fig. 207). Mesmo neste tipo de coberturas que, à partida, condicionaria o programa iconográfico a executar, é possível assistirmos a uma tentativa de recriar a ilusão da profundidade, extravasando as barreiras arquitectónicas, através da introdução de elementos arquitectónicos em *trompe l' oeil* colocados em cada ângulo da abóbada.

Para além destes casos referenciados em ermidas ou igrejas há ainda um caso no Norte Alentejo a merecer destaque, não tanto pela execução da perspectiva, mas antes pela qualidade técnica e artística do conjunto. Trata-se do

[635] Idem, *op. cit.*,1963, pp. 109-111.
[636] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 16.

tecto da capela do palacete designado como *Casa do Morgado*, situado na Rua Nova, n.º 24, em Castelo de Vide. A capela, de pequenas dimensões, apresenta-se coberta por uma abóbada de berço totalmente pintada acima da cornija. Apesar do deplorável estado de degradação em que a pintura se encontra, podemos ainda apontar as estruturas arquitectónicas fingidas, em forma de concheados, os bustos dispostos nos cantos do tecto, as quatro figuras de vulto bem desenhadas (duas de cada lado da abóbada) erguendo-se, como atalantes, acima de um friso, do qual pendem festões de flores (Fig. 208). A sua presença neste local parece ter, simultaneamente, uma função decorativa, enquanto parte integrante do conjunto e, ao mesmo tempo, alegórica, na medida em que os atalantes invocam figuras da Antiguidade Clássica, tanto na postura, como no trajar. Toda a estrutura serve de enquadramento a um grande painel central, onde se representa Nossa Senhora da Assunção (Fig. 209).

Através dos exemplos apresentados é possível apercebermo-nos da evolução, a nível local, das composições com recurso a arquitecturas virtuais e que reflecte, também, uma complexidade crescente nos níveis de significação da realidade.

4.6. Policromias sobre trabalhos de alvenaria de cal e areia

Para além dos conjuntos pictóricos narrativos ou dos retábulos votivos, da riqueza dos programas de brutesco, da raridade do "*claro escuro*" ou ainda das perspectivas possíveis, o Norte Alentejo conta também com um património considerável de trabalhos de massa e que devem ser integrados no conjunto mais amplo das designadas artes da cal.

O gosto por este tipo de composições, de carácter essencialmente ornamental, foi transversal a diferentes épocas, existindo ainda hoje registos datáveis de finais do século XVI até finais do XVIII. As decorações em caixotões que fazem parte das capelas laterais da Sé de Portalegre serão dos mais antigos do concelho[637]. Apresentando, actualmente, caiações totais, não deixa de ser notável o seu programa iconográfico, de marcado sentido erudito, composto por mascarões e ferroneries. Portalegre é, aliás, um excelente caso de estudo para a análise deste tipo de trabalhos, presentes na maioria dos grandes palácios espalhados pela

[637] RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *op. cit.*, 1988, p. 59.

cidade, não só em emolduramentos *rocaille*, mas em soluções mais modestas ao nível dos cunhais dos edifícios, das janelas ou das cornijas. Levado ao extremo, este trabalho da argamassa pode revelar casos de grande apuramento técnico e inegável efeito estético, como poderemos constatar no caso paradigmático da Casa do Governador, na pequena localidade de Ouguela (Fig. 210).

Estudos recentes, levados a cabo por vários investigadores em torno da região de Évora, têm vindo a refutar a ideia do Alentejo enquanto região dominada pelo branco absoluto da cal[638]. O Norte e Nordeste Alentejano não fogem, também, à mesma lógica, considerando a variedade de soluções decorativas (com ou sem policromia) ainda existentes no exterior e no interior dos edifícios.

Em paralelo, o Distrito de Portalegre conta ainda com uma outra categoria de trabalhos em argamassa de cal e areia, desta feita os retábulos com revestimentos polícromos frequentemente executados sobre acabamentos a estuque. O número de exemplares dispersos um pouco por igrejas e capelas constitui uma categoria de difícil caracterização do ponto de vista autoral, uma vez que não seriam já os pintores-douradores, nem tão-pouco os entalhadores, os executantes de tais obras, mas antes os alvanéis, grupo muito mais heterogéneo e anónimo. Não dispomos de nenhum documento que esclareça a questão da mão-de-obra envolvida na execução de retábulos de argamassa de cal e areia ou estuque, mas a sua multiplicação desde, pelo menos, o século XVI, dá conta de um gosto muito particular nesta região, porventura mais forte ainda que a pintura mural no sentido mais estrito do termo. Ao incluirmos no âmbito da nossa dissertação os revestimentos polícromos de alvenarias na sua vertente de suporte tridimensional pretendemos dar conta daquilo que foi uma técnica com grande expressão ao nível da região em causa, factor a ter em conta para a sua especificidade, com testemunhos onde esta técnica chegou a atingir altos níveis de refinamento (recorde-se a capela do Sagrado Coração de Jesus, na igreja de S. Pedro, em Elvas, ou os trabalhos de estuque de temática mitológica na cúpula da capela-mor).

Sujeitos a caiações sistemáticas ou a repintes mal executados, este património permanece actualmente muito alterado, com perdas graves das suas características formais. Como exemplo, lembramos a igreja matriz de Fronteira, cujos altares

[638] Cf. COSTA, José Manuel Aguiar Portela da, *op. cit.*, 1999. Para um aprofundamento desta temática na sua vertente material veja-se CASAL, Milene Gil Duarte, *op. cit.*, 2009.

laterais da nave, em estuque, se encontram hoje completamente caiados de branco quando, a avaliar por outros casos no mesmo edifício, deveriam ter decorações de marmoreados fingidos. Também a igreja de S. João Baptista, em Monforte, sofreu uma intervenção em período não especificado, durante o qual os seus altares foram caiados e repintados.

Muitas destas peças sobreviveram, no entando, dando provas de grande qualidade e experiência da mão-se-obra aqui presente, fosse ela local ou não

A história dos retábulos em alvenaria de cal e areia com revestimentos polícromos acompanhou, naturalmente, a própria evolução da retabulística nacional, nas suas modalidades de talha ou em mármore, reproduzindo ambas. O primeiro capítulo desta longa fortuna histórica inicia-se, em Portalegre, com o extraordinário retábulo quinhentista, dito de Gaspar Fragoso, e terá a sua conclusão com os retábulos já de inspiração neo-clássica, presentes em vários concelhos como o Crato (igreja do convento de Santo António), Monforte (igreja de S. João Baptista), Arronches (ermida de S. Bartolomeu) e, também, Fronteira (igreja matriz de Nossa Senhora da Atalaia), estes já do século XIX.

4.6.1. O retábulo da capela de Gaspar Fragoso

Um dos pontos de maior interesse na igreja do convento de S. Francisco de Portalegre é a chamada "capela de Gaspar Fragoso" (Fig. 211). A qualidade do retábulo que se encontra nesta capela, bem como a sua raridade em contexto local, tornam-no digno de registo e torna obrigatório determo-nos um pouco mais na figura do seu encomendante, o cavaleiro Gaspar Fragoso.

De acordo com o *Tombo do Convento de S. Francisco de Portalegre*, redigido em 1721 por Frei João da Encarnação, existia na igreja do convento uma capela dedicada a Santa Catarina instituída pelo Padre Domingos Fernandes Fragoso, Prior da igreja de S. Tiago, ainda no reinado de D. Dinis[639]. A capela, assim como outros bens e propriedades, fazia parte do Morgado dos Fragoso, o mais antigo da cidade de Portalegre, que acabaria por passar para a posse de Manuel Fragoso e de sua mulher Beatriz Velez da Costa. Manuel Fragoso era filho de Constança Fragoso e neto de Gaspar Fragoso "*que está em pedra mármore, na sua Capela de Santa Catarina, que é coisa antiga e muito nobre, e toda ela é de pedra mármore*"[640]. Já anteriormente referimos os principais dados biográficos que se conhecem sobre a vida de Gaspar Fragoso embora, como também sublinhámos, muito pouco do que se sabe a seu respeito possa explicar as vias de inspiração do curiosíssimo programa tumular que patrocionou.

Fragoso encontra-se retratado pelo seu jacente, sobre a arca tumular em mármore branco de Estremoz, trajando à cavaleiro, com a espada desembainhada e colocada do seu lado esquerdo, as mãos postas em posição orante e os pés apoiados num leão. A espantosa diferença de escala entre as figuras é um factor que ajuda a incrementar a imponência do jacente, embora possa ser considerado, também, um arcaismo associado à própria pose do sepultado e à sua indumentária a recordar os túmulos de jacente medievais.

Na arca encontra-se uma cartela ladeada por *putti*, onde se lê a seguinte inscrição que aqui apresentamos na sua forma não abreviada: "*Sepultura de Gaspar Fragoso cavaleiro fidalgo da Casa d' el rei Nosso Senhor Padroeiro que foi desta capela em sua vida mandou repairar e fazer este retavalo moreo dia de São*

[639] A.D.P., *Convento de S. Francisco*, Tombo das Capelas do Convento (1721-1820), Cx.02, CVSFPTG/Lv.01., fl. 99.
[640] BRITO, Manuel da Costa Juzarte de, *op. cit.*, 2001, p. 391.

Felipe e São Tiago 1571. Fora da cartela foi acrescentada a expressão *Requiescat in pace Ámen.*"

Luís Keil chamou a atenção para o interesse desta capela, lamentando o péssimo estado de conservação em que a encontrou. Parte do seu interesse devia-se ao facto de ser possível encontrar neste mesmo local alguns elementos pertencentes ainda à fundação primitiva do convento, como o arco quebrado da entrada e os dois arcossólios geminados da parede do lado direito, para a colocação de arcas funerárias, que considerou serem parte do claustro primitivo, entretanto entaipado aquando das remodelações quinhentistas levadas a cabo por Fragoso[641]. Na interpretação da obra de arte que encontrou na capela, Keil julgou estar perante um retábulo construído em pedra calcária, de inspiração directa em exemplares do Renascimento coimbrão (Fig. 212).

Ao descrever o túmulo do patrono da capela, que classificou como pertencente ao período da "decadência", Keil apresenta uma transcrição literal da inscrição da arca tumular, embora o seu final lhe tivesse suscitado dúvidas[642]. Na verdade, o que podemos ver nas duas últimas linhas desta inscrição é que Gaspar Fragoso "MO / REO DIA SÃº FILIPE E SATD / 1571". Sobre a letra "T" encontra-se um "o", pelo que se poderá tratar da abreviatura de "Santiago", o que, textualmente, significa que Gaspar Fragoso terá falecido no dia de S. Filipe e de S. Tiago, ou seja dia 3 de Maio de 1571.

O retábulo desenvolve-se a toda a altura da parede fundeira da capela, exceptuando cerca de 160cm de altura a partir do chão, espaço ocupado pela bancada de altar. Esta não se encontra alinhada com o eixo do retábulo, o que poderá indicar tratar-se de uma construção acrescentada *a posteriori*.

Durante as intervenções de conservação e restauro levadas a cabo pela empresa *InSitu* (2008) realizaram-se diversas medições quer ao retábulo, quer à arca tumular, concluindo-se ser bastante provável que, originalmente, esta se encontrasse onde hoje está a bancada. Essa disposição estaria, aliás, mais conforme com outros túmulos com jacentes associados a retábulos, de entre os quais o mais celebrado pela sua qualidade artística é o do bispo D. Jorge de Melo, situado no convento de S. Bernardo da cidade e atribuído ao famoso escultor

[641] KEIL, Luís, *op. cit.,* 1943, p. 130.
[642] Idem, *ibidem*.

Nicolau de Chanterene[643]. O mestre escultor e imaginário, de nacionalidade francesa permaneceu em Portugal durante um período de cerca de três décadas (1517-1551), trazendo consigo soluções artísticas inovadoras que imediatamente foram do agrado das mais altas elites do reino, o que explica a sua longa fortuna artística e consequentes influências na escultura nacional[644]. Os túmulos em pedra calcária que realizou na igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, com as estátuas jacentes de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I ficaram concluídas cerca de 1522, sendo uma das obras mais celebradas de mestre Chanterene[645]. Ainda na mesma cidade se encontram outros retábulos-túmulos, como o de João da Silva, na igreja de S. Marcos, de autoria de João de Ruão e ainda o retábulo da renascença coimbrã tardia, da capela lateral da igreja do Espinhal[646].

O jacente de Gaspar Fragoso está, no entanto, muito distante do léxico ornamental de Chanterene e do túmulo de D. Jorge de Melo, quer pelas claras diferenças ao nível do trabalho escultórico, quer pelo enquadramento mental associado ao mesmo e que reflete divergentes níveis de erudição. A existir algum paralelo entre as duas obras será, exclusivamente, de natureza evocativa e dignificante da memória do sepultado, uma vez que, no caso da capela de S. Francisco, não se lhe conhece outra função para além do uso funerário, restrito aos Fragoso. Os trabalhos de conservação permitiram, para além do que já referimos, concluir que a edícula que alberga hoje a arca tumular está apenas encostada às paredes esquerda e fundeira da capela, cobrindo, inclusive, uma das pilastras do retábulo. O próprio túmulo foi parcialmente truncado nas extremidades para melhor se poder adaptar ao espaço onde hoje se encontra. Desconhece-se em que altura e por que motivo terá sido realizada esta deslocação da arca tumular. Uma alteração litúrgica, talvez relacionada com o culto a outro santo, poderia explicar a necessidade de deslocação do túmulo para a parede esquerda.

Apesar disso e baseando-nos nas dimensões e na forma da arca sepulcral, é de crer que tenha sido concebida para estar não no centro da capela, onde podia

[643] Luís Keil, na pág. XXXI refere que o túmulo do D. Jorge de Melo (morto em 1548) podia ser de Nicolau Chanterene, um avez que esteve em Évora entre 1535 e 1540, executando os túmulos de D. Francisco de Melo (1536), D. Álvaro da Costa e D. Afonso de Portugal (1540).
[644] GRILO, Fernando, *Nicolau de Chanterene e a afirmação do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511.1551)*, vol. I, 2000, p. 15.
[645] Idem, *op. cit.,* 2000, p. 424.
[646] MACEDO, Francisco Pato de e SERRÃO, Vitor, "História da Arte: Regionalismos e Periferia em torno do património de Coimbra", in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, 1996, p. 349.

ser contornada, mas sim encostada à parede fundeira, imediatamente abaixo da estrutura retabular.

Seguindo a tipologia dos retábulos em talha do primeiro Maneirismo, esta peça apresenta uma grande linearidade na sua construção, desenvolvendo-se em três registos de painéis rectangulares, intercalados por pilastras e frisos salientes decorados com motivos de grotesco e querubins.

O retábulo foi construído numa argamassa de cal e areia, com um acabamento mais fino, sendo as figuras em alto-relevo modeladas directamente na parede. No decurso dos trabalhos de conservação e restauro foi descoberta uma data – "*1571*" - numa cartela das pilastras (Fig. 213). Os números foram gravados com um objecto fino estando a argamassa ainda fresca, razão pela qual ela não fissurou, nem foram criadas arestas à passagem do mesmo objecto. Em vários pontos desta peça são ainda observáveis indícios de, pelo menos, dois revestimentos polícromos os quais, de acordo com o relatório da intervenção aqui realizada, deverão ser posteriores à execução do retábulo (Fig. 214)[647]. Um dos indícios que confirma esta tese é o facto da pintura se encontrar sobre a data incisa, cobrindo-a, sem que o desenho da numeração riscasse a própria tinta. A descoberta da data, coincidente com a morte do fundador, veio corroborar a informação da inscrição tumular, ou seja, que Gaspar Fragoso tinha em sua vida mandado "*repairar e fazer este retavalo*", o que poderá significar que em 1571 o mesmo se encontrava concluído.

Caiações sucessivas e intervenções ulteriores, realizadas em época indeterminada, contribuíram para desvirtuar as formas primitivas deste retábulo, cujas imagens foram perdendo a definição dos contornos. Ao mesmo tempo, os revestimentos polícromos foram-se perdendo, restando hoje em dia apenas vestígios que não nos permitem uma leitura cabal do aspecto real desta peça. Seria de grande interesse a realização de análises de carácter científico aos pigmentos utilizados nas policromias deste retábulo para poder determinar a sua verdadeira datação e, se possível, concluir quão posteriores seriam, na realidade, relativamente à obra de escultura. Sabemos que mesmo as verdadeiras composições em pedra de ançã também foram alvo de intervenções de policromia e de douramentos, muitas delas removidas durante campanhas de restauro já no

[647] Cf. *Igreja de S. Francisco de Portalegre, Valorização e estabilização do retábulo em massa da Capela Gaspar Fragoso*, Relatório Final apresentado pela empresa *In Situ*, Conservação de Bens Culturais, Lda, Maio de 2011.

século XX pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Os próprios túmulos de Santa Cruz de Coimbra são disso um bom exemplo. Sujeitos a uma intervenção de "restauro", em 1965, todos os revestimentos que apresentavam à data foram eliminados com recurso a "[…] *estiletes de aço, escovas macias e soda cáustica diluída* […]"[648], acção, aliás, completamente inusitada para o tipo de suporte em causa.

Ainda permanecem hoje em dia, no entanto, exemplares quinhentistas em pedra de ançã que permitem compreender qual o aspecto destas peças quando integralmente policromadas e douradas. Em Coimbra, cidade onde a tradição da escultura em pedra de ançã foi mais forte destacamos, por exemplo, o retábulo do *Menino Tobias e o Anjo* (actualmente no Museu Machado de Castro) (Fig. 215). É possível, no entanto, encontrarem-se exemplares semelhantes em outras localidades, como em Travanca, o retábulo da capela do Espírito Santo (atribuído ao escultor João de Ruão), o retábulo da capela dos Santos Brancos, na igreja de Nossa Senhora da Luz de Maceira (Leiria), de cerca 1570[649], ou ainda o retábulo da igreja da Misericórdia de Tentúgal, do mestre coimbrão Tomé Velho, realizado entre 1595 e 1596 (Fig. 216)[650].

Ao simular o trabalho da pedra de ançã, o retábulo da capela de Gaspar Fragoso seguiu, também, o mesmo gosto pelos revestimentos polícromos que lhe estiveram, frequentemente, associados. O trabalho de policromia ou de douramentos sobre a pedra permanece como um dos mais interessantes temas de estudo da região do Norte Alentejo sendo, ao mesmo tempo, um dos mais difíceis de contextualizar. Basta apreciar os douramentos executados sobre mármore presentes no túmulo de D. Jorge de Melo, ou a policromia no painel de Nossa Senhora da Piedade que está inserido na parede fronteira da igreja do convento de S. Bernardo. A capela de Gaspar Fragoso contava também com douramentos ao nível das colunas, mantendo-se apenas um registo protegido graças à colocação (posterior) do arcossólio do lado esquerdo.

[648] GRILO, Fernando, *op. cit.*, 2000, p. 425.
[649] GOMES, Saul António, "Oficinas artísticas no Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII", in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, 1996, p. 269.
[650] PEDRO DIAS, "A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão" in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, 1996, p. 27.

O facto deste retábulo ter sido confundido com esculturas em pedra calcária ou de ançã, à semelhança de trabalhos coevos localizados na região de Coimbra, comprova o potencial ilusório do trabalho em massa continuando a cumprir com a sua função passados séculos. Na verdade, as referências à escultura coimbrã têm, também, vindo a ser sugeridas por outros autores[651], sendo, no entanto, importante não esquecer que em localidades mais próximas também vigorava a tradição dos trabalhos em pedra calcária. Refiram-se, como exemplos, a igreja de S. João Baptista e a igreja de S. Vicente, ambas em Abrantes, com retábulos em pedra calcária de finais do século XVI e inícios do XVII fruto, em ambos os casos, de mão-de-obra originária de Tomar[652].

Paralelamente ao esgrafito, os trabalhos em argamassa de cal e areia (com e sem acabamentos polícromos) são bastante populares no Alentejo e, em particular, na região Norte, quer na decoração de exteriores (janelas, portas, frisos e cunhais) (Fig. 217), quer na reprodução de elementos arquitectónicos e de estruturas retabulares. Estas seriam, seguramente, mais numerosas do que os exemplares que chegaram até aos nossos dias. Tendo em conta o estado actual da investigação, o retábulo da capela de Gaspar Fragoso surge como exemplar único do período maneirista, ponto de partida de uma tradição fortemente implantada na região, que viria a conhecer maior expressividade e dimensão já no século XVIII, com retábulos como o da capela lateral dedicada a Santa Catarina, na Sé de Portalegre, o retábulo principal da ermida de S. Mamede (Portalegre), os da igreja de S. João Baptista e os da igreja de Nossa Senhora da Conceição (Monforte), os da igreja de S. Francisco (Crato) ou o imponente retábulo-mor da igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Olivença, só para citar alguns.

As figuras dispostas ao longo do retábulo encontram-se em alto-relevo, com algumas subtilezas de cariz mais realista na modelação dos volumes que não se perderam totalmente, apesar do excesso de caiações.

Começando a nossa leitura a partir do topo do retábulo vemos, no primeiro registo, um painel central que integra a única fenestração da capela, em arco quebrado, ladeada por volutas onde se apoiam atalantes tocando trombetas. Por

[651] Cf. PEREIRA, Paulo e RODRIGUES, Jorge, *Santa Maria de Flor da Rosa*, Um Estudo de História de Arte, 1986.
[652] CARDOSO, Ana Cristina Paredes, *Contributos para o estudo do retábulo de Abrantes, Constância e Sardoal, séculos XVI e XVIII*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Algarve, 2008, pp. 50 e 61.

cima, inserido num painel semicircular, está Deus Pai, presidindo a toda a composição, enquanto é ladeado, também, por dois anjos músicos.

O segundo registo é marcado, ao centro, por uma *Pietá* (Fig. 218). A composição é em tudo semelhante a uma outra, em mármore pintado e dourado, que se encontra hoje na igreja do convento de S. Bernardo, embutida na parede em frente ao túmulo de D. Jorge de Melo (Fig. 219). Este alto-relevo pertenceu à capela colateral do lado do Evangelho, na igreja de S. Francisco, outrora dedicada a Nossa Senhora da Piedade, instituída, em 1541, por Nuno Vaz de Sousa Tavares e renovada em 1567, por André de Sousa Tavares, seu filho[653].

A escultura em mármore datará, muito provavelmente, das campanhas de renovação da capela sendo, portanto, contemporânea do retábulo da capela do lado da Epístola, pertença de Gaspar Fragoso, e servindo-lhe, ao mesmo tempo, de modelo de inspiração. O gesto da Virgem segurando na mão de Cristo é em tudo semelhante numa peça e na outra, embora no alto-relevo em mármore a Virgem se ajoelhe perante o corpo de Cristo, estendido no chão, em vez de o soerguer ao colo, como no retábulo em argamassa.

A descrição feita por Luís Keil sobre a capela do lado do Evangelho é demasiado sucinta para que seja possível depreender a sua estrutura interior. Sabemos, no entanto, que antes de serem retirados para o Museu Municipal, existiu neste local o túmulo de Nuno de Sousa Tavares sobre leões com os seus escudos de armas[654], o que faz pensar numa utilização do espaço em tudo idêntica à de Gaspar Fragoso, muito provavelmente com uma arca tumular com jacente, talvez ocupando a parede fundeira da capela onde se encontraria, também, a *Pietá.* A capela possui uma porta hoje em dia entaipada na parede esquerda, que daria acesso a uma sacristia, enquanto que o vão do lado direito comunica com a capela-mor.

A *Pietá* está integrada entre o painel com a Virgem Maria (à esquerda) e o Anjo Gabriel (à direita) que compõe a cena da *Anunciação.* No segundo registo estão, assim, representados com algum sincretismo, o primeiro e o último momento da vida terrena de Cristo.

---

[653] KEIL, Luís, *op. cit.,* 1943, p. 130. BUCHO, Domingos, Igreja do Convento de São Francisco/Fábrica Robinson in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), n.º IPA PT041214090011, 1999 (consultado a 11 de Maio de 2009).

[654] KEIL, Luís, *op. cit.,* 1943, p. XXXIII.

Por último, no terceiro registo temos as figuras de um santo bispo e de S. Jerónimo ladeando um painel central, mais profundo, com uma carranca envolvida entre cartelas (Fig. 220). Keil sugere que a figura da esquerda seja Santo Agostinho, embora também assinale um S. Bento que, na realidade, não se encontra neste conjunto. A identificação precisa do bispo torna-se difícil quando o único elemento iconográfico presente é a própria mitra e o báculo. Contudo, é bastante provável que se trate de Santo Agostinho, Doutor da Igreja, tal como S. Jerónimo (Fig. 221), e com quem surge frequentemente associado (veja-se, como exemplo, o já citado retábulo da capela do Espírito Santo de Travanca e o da capela-mor da Misericórdia de Tentúgal). Nas bases das duas pilastras centrais encontram-se os bustos de S. Pedro e de S. Paulo, enquanto sustentáculos da Igreja Católica do Ocidente e do Oriente.

A relevância histórica e artística deste retábulo em argamassa não passou desapercebida, também, a algumas personalidades que mais directamente lidaram com o património da cidade. Uma delas foi Manuel Carlos de Almeida Cayolla Zagalo que, como referimos anteriormente, passou bastante tempo em Portalegre realizando estudos sobre diversos edifícios da cidade e procurando soluções para a sua preservação. Neste contexto, Zagalo redigiu um extenso relatório, já em finais dos anos 60, a propósito do Museu do Funchal, do Museu Municipal de Portalegre, do convento de S. Bernardo e da capela de Gaspar Fragoso, no convento de S. Francisco da mesma cidade[655]. As propostas de Cayolla Zagalo quer para os museus, quer para a reutilização dos antigos conventos são, a vários níveis, bastante actuais, tendo em conta que abordavam aspectos tão pertinentes como a rentabilização do potencial turístico de cada edifício, bem como a dinamização e preservação dos centros históricos.

No que respeita ao convento de S. Francisco e, em particular, à capela de Gaspar Fragoso, o relatório de Cayolla Zagalo deixa perceber o estado de ruína em que se encontravam, muito embora o autor não tenha podido aceder ao interior da própria capela, o que o obrigou a recorrer às fotografias publicadas por Luis Keil cerca de duas décadas antes: "[…] *De facto, actualmente, nem o Altar-Mor da Igreja nem a Capela podem ser vistos, por se acharem ocultos por um tapume de*

[655] AN.TT., *Arquivo Oliveira Salazar*, Estudo respeitante ao restauro da Capela de Gaspar Fragoso, FI – 17B, Cx. 225, pt. 20, s.d., fls. 365-368.

madeira. […]"[656]. Zagalo sublinha o interesse turístico do edifício e a sua implantação privilegiada, junto de palácios setecentistas (ocupados, actualmente, pela Escola Superior de Educação e pela PSP), da Casa-Museu José Régio e próximo da estrada que faz a ligação da cidade até à Serra de S. Mamede, para defender a necessidade de recuperação do imóvel. O seu objectivo final seria a conversão da igreja e, por acréscimo, da capela de Gaspar Fragoso, a novas funções museológicas o que só viria a acontecer em 2011, graças à intervenção da Fundação Robinson.

4.6.2. Retábulos barrocos e neo-clássicos

Enquanto que o retábulo da capela de Gaspar Fragoso permanece como caso absolutamente ímpar em toda a região do Norte Alentejo, multiplicam-se os exemplares do século XVIII, não só com acabamentos polícromos, mas também com douramentos. Este facto parece demonstrar que existiria mão-de-obra especializada para a realização deste tipo de construções, muito provavelmente mestres de alvenaria ou escultores, cujos trabalhos seriam, depois, finalizados por pintores nos acabamentos cromáticos.

De qualquer modo, em toda a documentação consultada não foi encontrado qualquer documento que nos elucide quanto a autorias, datações nem, muito menos, modos de construção deste tipo de retábulos. Julgamos, no entanto, ser correcto supôr a existência de um trabalho colectivo, tal como sucedia para os retábulos em talha, onde a primeira fase competiria aos alvanéis ou aos escultores que dariam forma à estrutura retabular. Só posteriormente teria lugar a intervenção dos pintores para todo o trabalho de fingimentos, terminando a obra com um polimento final para que melhor simulasse o brilho do mármore. Recordamos aqui um exemplo de uma parceria para um retábulo de talha dourada entre o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira no retábulo-mor da igreja de S. João Baptista, em Castelo de Vide, a 2 de Setembro de 1681[657]. Nesta obra foi pedido ao pintor que dourasse o retábulo e pintasse os painéis com os temas que lhe ordenassem "[…] *e somente os pedrestais da altura do altar da dita capella*

[656] Idem, *op. cit.*, s.d., fl. 366.
[657] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de contrato de douramento do altar-mor da Igreja de São João Baptista de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira, CNCVD01/001, Cx. 19, Liv. 70, 2 de Setembro de 1681, fls. 40-41v.

serão pintados de pedraria falsa […]". Aos pintores-douradores estava, assim, atribuída a tarefa dos fingimentos de pedra que executavam consoante a sua habilidade, tal como o faziam para a pintura de tectos. No contrato assinado em 1748 entre o dourador portalegrense José da Silva e os irmãos da igreja da Ordem Terceira de Monforte a especificidade do fingimento a executar é ainda mais evidente. A escritura estabelece que o retábulo da igreja deveria ser dourado e "[…] *fingido de Pedra com a cor de Madre perola* […]" (Doc. N. 33)[658] o que sugere um tratamento preferencial dado a determinados materiais na valorização global da obra a executar.

Um dos exemplares mais impressionantes, não só pelas suas dimensões, mas também pela qualidade dos revestimentos pictóricos é o retábulo-mor da igreja do convento da Conceição, em Olivença (Fig. 222). O retábulo datará ainda das primeiras décadas do século XVIII, em pleno período do barroco joanino, de sentido italianizante, obra mais arquitectónica que escultórica. As colunas torsas que ladeiam a boca da tribuna assentam em grandes mísulas envolutadas e as policromias simulam, ainda hoje, com grande eficácia, trabalhos em mármore negro (nas colunas, simalhas, frontão e molduras doas alçados), branco (no arco do retábulo e em elementos decorativos do frontão) e rosa (mísulas e capitéis). O frontão contracurvado exibe, ao centro, o brasão de armas de Portugal, também com policromia.

O caso oliventino contrasta com outros retábulos que, estando construídos com os mesmos materiais mais humildes, não apresentam já a mesma linguagem estética, sendo marcadamente mais populares. O conjunto de retábulos da igreja de S. João Baptista, em Monforte (Fig. 223), e a ermida de S. Mamede, em Portalegre (Fig. 224), são bons exemplos do que acabamos de referir, muito embora os repintes a que foram sujeitos não contribuam em nada para a sua valorização. Em ambos edifícios, a arquitectura retabular data já da segunda metade do século XVIII, possivelmente do reinado de D. José I (1750-1777). Para além dos retábulos propriamente ditos, nota-se, também, um crescendo na decoração de flores e ramagens em estuques pintados. A pintura associada a este tipo de retábulos e

[658] A.D.P., *Cartórios Notariais de Monforte*, Escritura de contrato entre os irmãos da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, de Monforte, e o dourador José da Silva, morador em Portalegre, CNMFT02/001/Cx 9, Liv. 13, 29 de Outubro de 1748, fls. 96v.-98. (Inédito)

alçados onde estão integrados também é distinta. Os marmoreados são agora representados recorrendo técnicas mais expeditas, como os "esponjados", frequentemente acompanhados por "estampilhados" com motivos florais. A paleta cromática torna-se mais variada mas, ao mesmo tempo, menos realista.

Ainda em Monforte, o exemplo mais perfeito da simulação de elementos pétreos através da pintura mural encontra-se na igreja de Nossa Senhora da Conceição, nos dois retábulos colaterais, em ângulo, ladeando o arco triunfal (Fig. 225). Os retábulos reproduzem fielmente o retábulo do altar-mor, este sim, em mármore branco e negro, e a simulação seria perfeita, não fossem algumas lacunas e fissuras a denunciar a sua estrutura mais pobre. As *Memórias Paroquiais* da Vila de Monforte falam em retábulos dourados "[…] *o da parte do evangelho tem seo retablo dourado antigo com seo quadro em que estão pintados S. Gregório, S. Marcos, o da parte da epistola he do mesmo modo* […] *O retabulo* [mor] *he dourado de madeyra com seos quadros de primorozas e admiráveis pinturas antigas de alguns mistérios e passos da Senhora* […]"[659]. Através deste excerto podemos perceber que, em 1758, os actuais altares ainda não se encontravam na igreja, pelo o que terão resultado de uma intervenção posterior, talvez na década de 1760 ou 1770.

[659] SILVA, José Inácio Militão da, *op. cit.*, 2000, p. 31; AN.TT, *Dicionário Geográfico de Portugal*, Monforte-Vila Viçosa, vol. 24, n.º 179, 1758, fls. 1204-1205.

5. Cultos, devoções e milagres

5. Cultos, devoções e milagres

Apresentadas as principais tipologias de pinturas que encontramos no actual Distrito de Portalegre, passaremos agora à exposição da sua leitura iconográfica e iconológica. A variedade de temas representados através da pintura no Norte Alentejo e que conseguimos reportoriar é ainda extenso, tal como podemos aferir pela leitura da Tabela n.º 2, incluída em anexo. No entanto, verificamos que poucos são os temas que se encontram repetidos em mais do que um edifício, situação que se deverá atribuir, muito provavelmente, ao rápido desaparecimento de outros programas que ajudassem a complementar esta questão e não tanto à especificidade do tema em si. Na realidade, a maioria da iconografia identificada está associada, em primeiro lugar, à Virgem Maria e a Jesus Cristo, logo seguida pela iconografia hagiográfica, dentro daquilo que seria de esperar da normatividade imagética pós-tridentina.

Em termos estatísticos, e considerando apenas os programas iconográficos que chegaram até hoje, verificamos como a maior parte dos temas se relacionam com a vida da Virgem e de Cristo, como se compreende, pelo facto de lhes estarem reservados dois dos maiores ciclos de pintura da região: a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Monforte e a da Vila Velha, em Fronteira. Entre os episódios mais representados da vida da Virgem encontramos (não só nestes, mas também em outros edifícios) a *Apresentação da Virgem no Templo,* o *Casamento da Virgem* e, por último, a *Anunciação.* Quanto à vida de Cristo, o *Calvário* foi o episódio que maior número de representações conheceu.

Depois de elencarmos todos os episódios da vida da Virgem e de Cristo que, obedecendo a uma lógica de narratividade, encontraram maior expressão em alguns núcleos pictóricos, passamos a outro grande conjunto de temas: o dos santos. Aqui podemos criar uma subdivisão quanto à sua representação iconográfica, uma vez que os santos tanto surgem isoladamente, como em conjuntos, associados a outros santos (no caso, por exemplo, dos Evangelistas ou dos Doutores da Igreja), ou ainda ilustrando um determinado milagre ou passagem das suas vidas. Nesta matéria destacam-se os episódios da vida de S. Francisco e de Santo António, com maior diversidade e número de temáticas representadas. Note-se que, por comparação, o próprio S. Mamede, cujo nome é identificativo da

própria região, apenas conta, hoje em dia, com uma única representação, precisamente na cidade de Portalegre. Para além disso, o único edifício que preserva ainda a invocação deste santo – a ermida de S. Mamede – na freguesia do Reguengo, em Portalegre, nada apresenta já da iconografia deste santo. É provável que tenha acabado por adoptar essa designação pela sua implantação na própria serra, uma vez que, ao que se supõe, teria começado por ser um mosteiro beneditino. O programa iconográfico que ainda é visível na capela-mor, também afasta qualquer ligação a S. Mamede. No arco triunfal encontra-se o emblema da Ordem dos carmelitas (Fig. 226) e, no painel central da abóbada, temos *S. Simão Stock e a visão do escapulário.* A Virgem e o menino aparecem entre uma glória de querubins, diante do santo ajoelhado e de braços abertos perante a visão (Fig. 227). S. Simão Stock era de nacionalidade inglesa e foi dos primeiros a entrar para o Carmelo, após ter vivido algum tempo como eremita. De acordo com uma lenda, enquanto foi eremita teria vivido no interior de um cepo, daí o seu apelido ("*stock*"). A Ordem do Carmo (ou *Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo*) surgiu em Jerusalém, mas acabaria por transitar para Ocidente, já no século XIII, fugindo aos sarracenos. Terá sido nesta fase que a acção de S. Simão Stock se tornou decisiva, competindo-lhe a conversão dos religiosos de eremitas para mendicantes (tal como acontecera com outras ordens, em concreto com os Franciscanos e os Dominicanos), dedicando-se, também, à pregação e ao estudo[660]. Para além disso, S. Simão conseguiu dar à Ordem um maior cariz mariano, decorrente, aliás, da sua visão. Não é difícil, portanto, perceber a associação desta ermida, implantada no meio da Natureza, afastada das populações, com os propósitos de oração e de silêncio dos primeiros carmelitas, recuperando, neste local, a invocação do Monte Carmelo termo, que, só por si, significa "*jardim*".

Desconhecemos quando é que o edifício passou a ter a invocação de S. Mamede. Apenas sabemos que já consta das *Memórias Paroquiais* com esta designação[661]. À excepção da ermida no Reguengo, não encontrámos nenhum outro edifício, dentro dos quinza concelhos que formam o Distrito de Portalegre, que fosse dedicado a este santo, sendo o mais próximo a igreja de S. Mamede, em

[660] DAIX, Georges, *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses,* 2000, p. 170.
[661] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Reguengo, Portalegre, vol. 31, n.º 53, 1758, fl. 303.

Évora. No entanto, o seu culto, mesmo em pontos mais distantes do país (no Norte, por exemplo) está relacionado com a sua função principal de pastor e protector do gado.

Há ainda que referir a presença do grupo mais pequeno e pouco expressivo dos Profetas, presentes na igreja de Nossa Senhora da Conceição de Monforte e que se integram, neste caso em concreto, numa leitura iconológica muito específica.

Por último foram ainda identificadas outras temáticas, algumas delas de verdadeiro sentido histórico, ao procurar documentar determinado episódio simbólico relacionado com a vida da congregação como, por exemplo, a árvore genealógica dos jesuítas ou a *Confirmação da Ordem dos Jesuítas, pelo Papa Paulo III*, presentes na igreja e sacristia do colégio de Santiago, em Elvas (Figs. 228 e 229). A pintura da sacristia comunga do mesmo sentido documental que também está presente na sacristia do colégio do Espírito Santo, em Évora, onde vemos retratados dois momentos de grande significado para a Companhia de Jesus: *D. João III recebendo das mãos de S. Francisco Xavier as cartas de instituição da Ordem* e o *Cardeal D. Henrique a receber os primeiros jesuítas em Évora*[662]. A mesma preocupação em testemunhar episódios concretos da história de uma congregação religiosa está presente no programa iconográfico da capela-mor do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Olivença. Aqui temos a representação de três religiosos da Ordem de S. João de Deus, associados a episódios de carácter milagroso do próprio santo. Em ambos os casos prevalece o papel da pintura mural enquanto revitalizador da memória colectiva das ordens religiosas que conceberam tais programas.

[662] Cf. OLIVEIRA, Celina Simas, *op. cit.*, 2009.

5.1. Santos Protectores

Desde cedo que a função protectora (contra todo o tipo de maleitas) é intrínseca aos santos, sendo-lhe atribuída pelas comunidades que com eles conviviam e de quem dependiam. Ao longo dos séculos alguns santos mantiveram maior ascendente junto das populações, caso de S. Francisco ou Santo António enquanto outros viram o seu culto desaparecer quase por completo. Assim sucedeu, por exemplo, com S. Mamede, cuja iconografia é, ao presente, tal como referimos, muito rara na região do Norte Alentejo.

Encontramo-lo numa pintura mural ao ar livre, na designada *Fonte de S. Pedro*, em Portalegre, muito próxima das actuais instalações do Centro de Saúde, na Rua 1.º de Maio (Fig. 230). A pintura, muito curiosa do ponto de vista técnico e iconográfico, encontra-se quase exclusivamente executada a branco e negro, apresentando três santos, sobre plintos, retratados de forma estática contra o espaldar da antiga fonte. No friso superior conseguimos ainda ler: "*EM A ERA DE MIL E 730 SE FES ESTA OBRA EM DIA DE SANTA CATHERINA EM NOVA AGVA*". A legenda sugere que anteriormente possa ter existido, no mesmo local, outra fonte, entretanto renovada para receber "*nova água*", talvez pertencente ao perímetro de alguma quinta que, entretanto, desapareceu, já fora das muralhas da cidade. Não podemos esquecer também que, nas imediações, existiu outrora a capela de S. Pedro, edifício do qual, hoje em dia, já nada resta, à excepção de duas tábuas de pintura seiscentista (escola portuguesa), pertença do Museu Municipal de Portalegre.

A pintura mural em questão apresenta à esquerda S. Vicente Ferrer (o nome, que estaria inscrito num pedestal, encontra-se truncado) e, à direita, Santo António de Lisboa (Fig. 231). S. Vicente Ferrer, natural de Valência, foi um pregador dominicano do século XIV e inícios do XV, embora lhe seja atribuída, também, a autoria de diversos milagres. É geralmente representado envergando o hábito da Ordem, com auréola e chamas saindo da sua cabeça, em sinal dos seus dotes de oratória, o que é reforçado pela presença de um livro aberto. Frequentemente exibe um par de asas, como é o caso na Fonte de S. Pedro, porque o papa Bento XIII o comparara a um anjo enviado por Deus para castigar os pecadores[663].

[663] RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tome III, vol. III, 1959, p. 1330.

Santo António é dos santos mais populares e mais representados na Arte portuguesa, aqui com um interesse especial por estar representado através de uma raríssima iconografia. O santo taumaturgo é representado a pescar, como se o peixe saltasse directamente do tanque da fonte, eventual metáfora ao seu papel enquanto pregador ou, dito por outras palavras, enquanto "pescador" de novas almas para a Fé Católica. Existe, ao mesmo tempo, nesta representação um certo sentido lúdico, pela escolha de uma iconografia tão pouco canónica.

Ao centro e num plano mais elevado em relação aos outros dois santos, encontramos S. Mamede (Fig. 232). É de notar que, tal como referimos, estranhamente, esta é uma das poucas representações iconográficas do santo que podemos encontrar na região e a única em pintura mural, o que se poderá explicar pelo facto do seu culto, tendo origens medievais, tenha vindo, entretanto, a cair em desuso. Na pintura, S. Mamede é representado descalço e vestido com peles em farrapos, apoiado num cajado, alusão à sua actividade enquanto pastor. S. Mamede era natural de Cesareia, na Capadócia, tendo construído um oratório no deserto onde pregava os Evangelhos aos animais selvagens, os mesmos que o protegeram aquando da perseguição que lhe foi dirigida pelo imperador Aureliano[664]. De acordo com a lenda, um anjo teria ordenado a S. Mamede que fizesse queijos a partir do leite dos animais e que os oferecesse aos pobres, o que o santo acatou. Acabaria por vir, mais tarde, a ser acusado de magia, preso e martirizado, após uma tentativa frustrada de o lançarem às feras que se ajoelharam a seus pés em vez de o devorarem. Após ter sido lançado numa fornalha sem que nada tivesse sofrido, S. Mamede foi, por fim, esventrado, motivo pelo qual aparece representado com um tridente, uma faca ou com as entranhas expostas[665]. A figuração iconográfica utilizada nesta fonte é muito mais simplificada, estando o santo apenas com as suas vestes de pastor e uma pequena faca (quase imperceptível), na mão esquerda[666]. A sua associação à fonte e, em sentido mais lato, à água, estará relacionada, portanto, com a ligação do santo à Natureza, num meio em tudo idêntico à própria Serra, local verdejante e de água em abundância, à qual daria, mais tarde, o nome. Uma vez mais recordemos as palavras de Frei Agostinho de Santa Maria sobre esta

[664] RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tome III, vol. II, 1958, p. 866.
[665] Idem, *op. cit.*, 1958, p. 867.
[666] A rara iconografia, na pintura portuguesa, sobre S. Mamede, mostra-o como pastor (pintura da Ermida de S. Mamede, Roliça, Bombarral, de autor desconhecido do séc. XVI) ou com o rebanho, e as feras ajoelhadas (pintura de Miguel de Paiva, 1624, mosteiro de Lorvão).

matéria: "[…] *Tem esta* [cidade] *junto a si huma Serra, que começa quasi da Cidade para o Nascente, para onde se vai dilatando* […] *chama-se vulgarmente a Serra de Portalegre; mas melhor lhe puderamos chamar, o Paraiso de Portalegre; porque toda ella* […] *está povoada de arvoredos frutiferos, & silvestres & divididos em quintas de muyto regalo aonde se vem muytos soutos de castanho, & outros, que não servem mais que para madeyros, mas de grande rendimento, & tão fechados, que lhe não entra nelles o Sol. As fontes são innumeraveis, & de aguas tão claras, & excellentes, que as não ha melhores em todo o mundo* […]"[667].

Parece, assim, evidente, a ligação do santo a esta região, primeiro no que diz respeito à sua actividade enquanto pastor e protector dos gados, depois, numa segunda fase, pelo seu papel pregando os Evangelhos às feras, directamente relacionado com a envolvente natural da serra, de densa vegetação, local inóspito e, de certa forma, misterioso.

A junção no mesmo programa iconográfico de S. Mamede, um santo de devoção local, a S. Vicente Ferrer e a Santo António, poderá ser explicado por se tratarem de santos muito populares localmente e, sobretudo, pela vertente da pregação que foi comum a todos.

Ao contrário de S. Mamede, ou até mesmo, de S. Vicente Ferrer, outros santos estiveram mais presentes na pintura local, caso de S. Bartolomeu, por exemplo, cuja iconografia se manteve, sem grandes alterações, durante séculos, desde a composição do arcossólio na igreja de Santa Maria de Marvão (finais do século XV, inícios do XVI), até à pintura da capela-mor da ermida de Nossa Senhora da Ajuda, em Elvas, já dos princípios do século XVII (Fig. 233). Nos dois casos surge com o seu símbolo iconográfico por excelência, a faca com que foi esfolado, segurando com uma corrente o demónio, após o ter expulso dos ídolos pagãos em que habitava. Na pintura de Marvão, no entanto, o demónio é um ser animalesco que interpela o observador com um esgar trocista, enquanto que em Elvas a mesma figura tem corpo de serpente, numa associação óbvia com a ideia do Mal e do Pecado, simbolismo, neste caso, reforçado pela presença da maçã que o demónio está a oferecer.

[667] SANTA MARIA, Frei Agostinho*, op. cit.*, tomo III, 1711, p. 369.

Para além disso, o S. Bartolomeu de Marvão surge associado a duas santas (Santa Maria Madalena e Santa Margarida), suas "coadjutoras", quaisquer que tenham sido os motivos da sua invocação conjunta. Santa Maria Madalena é a representante, por excelência, da pecadora arrependida, aqui acompanhada pelo seu atributo iconográfico, o frasco de unguento. Santa Margarida, após ter sobrevivido a ser devorada por um dragão, de cujo ventre se libertou com o auxílio de uma cruz, tornou-se a protectora das mulheres grávidas, nos momentos mais difíceis do parto[668]. Já na ermida da Ajuda o santo tem uma representação isolada, integrado num painel no alçado do lado direito, facto que estará relacionado com a importância dada à vida dos santos pela Igreja pós-Trento.

Outros santos tiveram, também, o seu lugar em diversas representações iconográficas um pouco por todo o Distrito. Sobram poucas, no entanto, para que possamos compreender quais as imagens que suscitavam maior devoção por parte das populações locais. Registamos ainda, como das mais antigas, uma Santa Luzia, na arruinada igreja de S. Pedro de Almuro, em Monforte, representada de corpo inteiro com o seu atributo iconográfico (a bandeja com os olhos) (Fig. 234). A composição seguiria a lógica da representação sequencial de figuras, cada uma num painel bem definido, dispostas ao longo dos alçados da nave.

A devoção por santos como S. Sebastião foi, igualmente, das que maior longevidade conheceu em território nacional, mantendo-se até ao século XVIII. Em Portalegre, por exemplo, a devoção ao santo estava bem presente num dos edifícios mais importantes da cidade, o colégio da Companhia de Jesus, fundado em 1605. As pinturas murais permanecem ainda no espaço da antiga Igreja do colégio, depois convertida em fábrica de lanifícios e, mais recentemente, convertida em auditório da Câmara Municipal de Portalegre. Este conjunto datará, muito provavelmente de inícios do século XVII, uma vez que o edifício já se encontrava em funcionamento em 1617. No tímpano, por cima da simalha, foram recuperados e deixados à vista durante as obras de adaptação do espaço em auditório (2003-2006), dois medalhões com anjinhos, envoltos em cartelas e motivos vegetalistas (Fig. 235). As pinturas serão, ao momento, o único testemunho de um programa iconográfico de maiores dimensões alusivo a S. Sebastião. O anjo da direita exibe uma palma e duas setas, alusivas ao martírio do santo, enquanto que o da

[668] DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOREAU, Michel, *La Biblia y los Santos*, 1996, pp. 259-260.

esquerda oferece uma leitura mais problemática, parecendo trazer consigo um coração. Os dois medalhões poderiam, também, ladear uma pintura alusiva ao santo patrono deste edifício, muito embora não tenham sido encontrados outros vestígios no local.

Ainda no século XVIII se mantinha a devoção a este santo, como era possível testemunhar em Marvão até há relativamente pouco tempo, numa antiga capela particular. Neste local, integrados em medalhões de formato oval encontrava-se um conjunto de santos oval distribuídos pelos quatro alçados da sala[669]. Hoje em dia apenas permanece como registo isolado do que existiu um S. Jerónimo, aqui representado não enquanto Doutor da Igreja, como o veremos nos grandes ciclos marianos de Fronteira e Monforte, mas antes na sua condição de penitente e anacoreta, quando se isolou no deserto para escrever a vida de S. Paulo eremita, virando-se em sobressalto ao escutar a trombeta anunciadora do Apocalipse (Fig. 236)[670]. Do mesmo grupo faziam também parte uma Santa Cecília, uma Santa Bárbara e ainda um S. José com o Menino.

5.2. Ciclos hagiográficos

Hoje em dia, em todo o Distrito de Portalegre, não são muitos os núcleos de pinturas dedicados a um único santo que nos sugiram a existência de um culto ou de uma devoção particular presente numa localidade.

Neste grupo incluimos as pinturas (muito deterioradas) da igreja de San Benito de la Contienda, localidade vizinha de Olivença, que ocupam toda a área da capela-mor, mas também, o ciclo dedicado a S. Francisco, no consistório da irmandade da Ordem Terceira, anexa ao convento de Nossa Senhora da Conceição (Campo Maior). Ainda no mesmo contexto, integraremos alguns casos que, não sendo propriamente “ciclos”, narram determinadas passagens da vida de um santo, contando, assim a sua história, ou milagres, através de painéis inseridos em

[669] Agradecemos a amabilidades dos actuais proprietários deste imóvel que nos facultaram o acesso, a recolha de material fotográfico e ainda nos forneceram informações sobre a sua história. De acordo com os mesmos, o edifício teria sido, inicialmente, um convento, dados que não conseguimos comprovar através da bibliografia consultada. É provável que se tratasse de um antigo palacete e que as pinturas fizessem parte da decoração de uma capela particular. As pinturas ocupavam os alçados desta divisão foram, entretanto, destruídas, durante uma campanha de obras realizada no edifício.

[670] DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOREAU, Michel, *op. Cit.*, 1996, p. 214.

retábulos fingidos (como o da ermida de Santo António, em Arronches, ou ainda o que se encontra na igreja do convento da Luz, na mesma vila) ou em alçados (como são exemplo os painéis alusivos à vida de S. João de Deus, no convento de Nossa Senhora da Conceição, em Olivença).

A igreja paroquial da pequena localidade de San Benito de la Contienda, é um edifício talvez, ainda, de finais do século XV, muito embora da primitiva só reste o pórtico principal e o arco triunfal em arco quebrado (Fig. 237). A capela-mor apresenta ainda parte de um programa iconográfico dedicado à vida do fundador do monaquismo ocidental, pinturas que se encontravam sob cal, datável já de inícios do XVII, cujo levantamento, mais ou menos precipitado provocou sérias abrasões por toda a superfície cromática, dificultando actualmente a leitura do programa.

Em termos morfológicos, a pintura desenvolve-se em duas cenas de maiores dimensões (nos alçados), como grandes painéis emoldurados e outras quatro em cada pano da abóbada de aresta. Na parede fundeira foi entretanto aplicado um novo retábulo, sem nenhum mérito artísco. Das pinturas ainda passíveis de uma leitura iconográfica vemos, do lado do Evangelho, Santo António com uma cruz, abençoando um grupo de soldados, à esquerda na composição (Fig. 238). No alçado da Epístola são visíveis dois santos beneditinos: uma santa ajoelhada diante um altar com uma cruz e, um santo de braços abertos olhando para o céu, representação provável de Santa Escolástica e do seu irmão gémeo, S. Bento (Fig. 239)[671]. As pinturas do tecto colocam maiores dificuldades de leitura, mas é possível que em dois dos panos da abóbada esteja representado o episódio em que S. Bento e o rei Tótila se encontram em Monte Cassino (Fig. 240). S. Bento teria descoberto que o rei o procurava enganar, enviando-lhe um escudeiro disfarçado com o manto real. Num dos panos da abóbada, o dito mensageiro cai por terra ao ver o santo[672]. No outro é o próprio Tótila quem se ajoelha, ao ser confrontado pelo santo[673]. A pintura que se encontra sobre o altar mor representa a o milagre da ressurreição do filho de um aldeão. A composição é constituída por duas mulheres (à esquerda), uma delas mais jovem, com o filho morto nos braços, olhando para o

[671] RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo III, vol, I, 1958, p. 197.
[672] DIAS, Geraldo Coelho, "Hagiografia e Iconografia Beneditinas. Os «Diálogos» do Papa S. Gregório Magno" in *Via Spiritus*, n.º 3, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 22.
[673] RÉAU, Louis, *op. cit.*, tomo III, vol. I, 1958, p. 202.

santo enquanto ele o ressuscita[674]. O último pano de abóbada apresenta grandes dificuldades de leitura, parecendo, contudo, que o santo agarra uma figura pelos cabelos enquanto, ao mesmo tempo, a abençoa.

O outro grande ciclo dedicado a um santo e que é identificável no território em análise é o de S. Francisco, presente no consistório da irmandade da Ordem Terceira, no convento de Nossa Senhora da Conceição, em Campo Maior. Este núcleo iconográfico datará já da segunda metade do século XVIII, da mesma campanha, aliás, do retábulo de alvenaria que se encontra junto à porta da entrada nesta mesma divisão. No centro do retábulo vemos *a Estigmatização de S. Francisco*, um dos episódios mais importantes do ponto de vista simbólico da vida o santo e, por isso mesmo, daqueles que a Arte mais representou. A partir daqui, as pinturas (oito, no total) ocupam unicamente o espaço por cima de cada porta desta divisão. Não existe, necessariamente, uma sequência narrativa, mas antes a reunião de um conjunto de episódios considerados como relevantes no mesmo espaço. Da esquerda para a direita, a partir do retábulo, temos, em primeiro lugar a *Aprovação da Regra dos franciscanos pelo Papa Inocêncio III* (Fig. 241). Segue-se uma cena na qual S. Francisco, segurando um turíbulo ajoelha diante de um grupo de franciscanos chacinados, enquanto um anjinho distribui palmas, símbolos do seu martírio, sob o olhar da Santíssima Trindade. Segue-se a morte de S. Francisco, na Porciúncula, e o episódio em que o santo, sendo tentado pelo Demónio, tira o seu hábito e se lança nas urzes que, mais tarde, viriam a transformar-se em rosas[675].

Na parede do lado esquerdo encontra-se a representação do Papa Inocêncio III ajoelhado junto ao túmulo de S. Francisco. No painel seguinte reúnem-se dois episódios distintos: o nascimento de S. Francisco (num contexto em tudo idêntico ao de Cristo), e S. Francisco pedindo esmola, depois de se ter despojado de todos os seus pertences e das suas roupas. As imagens continuam com S. Francisco, ainda jovem, a entregar a seu pai as vestes e outros objectos que o ligavam à sua vida mundana. O último painel apresenta S. Francisco e S. Domingos na sua qualidade de sustentáculos da Igreja Católica (Fig. 242).

Estas pinturas, de execução bastante modesta, deverão ser analisadas, sobretudo, pelo seu valor iconográfico, por constituirem um dos mais extensos

[674] DIAS, Geraldo Coelho, *op. cit.*, 1996, p. 22.
[675] DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOREAU, Michel, *op. cit.*, 1996, pp. 175-176.

programas no Distrito dedicados à história de um santo. No que diz respeito, em concreto a S. Francisco, o ciclo de pinturas mais próximo encontra-se no convento de S. Francisco de Estremoz, sendo, também, o mais antigo (século XVII).

Não só S. Francisco, mas também Santo António conta com um número considerável de representações espalhadas por vários concelhos, ainda que, na sua maioria, estejam isoladas ou inseridas em retábulos fingidos. Como exemplo de uma pintura onde o santo taumaturgo se encontra representado isoladamente refira-se, para além da já citada *Fonte de S. Pedro*, o painel de Santo António com o Menino, situada no antigo convento de Nossa Senhora da Vitória, em Castelo de Vide (Fig. 243). Este edifício teve outro programa mural, visível até 2002, mas que foi novamente caiado (Fig. 244). Encontramos, depois, representações ao nível dos retábulos fingidos, passíveis de uma leitura iconológica. Na igreja da Madalena, em Monforte, ainda existe um muito deteriorado *Sermão de Santo António aos Peixes* na parte superior do que foi, outrora, um altar no lado direito do arco triunfal. O milagre é, aliás, dos mais celebrados pela iconografia antoniana, estando, de novo presente no retábulo fingido da ermida de S. Pedro, em Arronches, composição de inícios do século XVII (Fig. 245). Os peixes que levantam as suas cabeças para escutar as palavras do santo causaram grande impacto em quem assistiu ao milagre, tendo sido motivo para a sua conversão. Neste exemplo, a pintura faz conjunto com o milagre em que Santo António ressuscita um morto para provar a inocência do pai e, assim, salvá-lo da forca (Fig. 246). Na registo superior do mesmo retábulo, num painel quadrangular, Santo António entrega uma mensagem a uma mulher.

A igreja do convento de Nossa Senhora da Luz preserva ainda, um retábulo fingido, datável já da primeira metade do século XVIII, composto por quatro painéis dedicados à vida de S. Caetano de Thiene, fundador dos clérigos regulares, ou Teatinos. S. Caetano nasceu em 1480 numa família nobre veneziana, seguindo desde cedo a sua instrução em Teologia e Direito. Em 1516 é ordenado padre e, em 1521, funda em Roma a Congregação dos clérigos regulares, ou do Oratório do Amor Divino, composto por um grupo de seculares e de eclesiásticos[676]. Caetano, praticando numerosos actos de caridade junto dos pobres e dos doentes, com os quais repartiu a sua fortuna. No primeiro painel do retábulo, ao cimo, do lado

[676] RÉAU, Louis, *op. cit.*, tomo III, vol. II, 1958, p. 553.

esquerdo, podemos ver S. Caetano após ter deposto no chão o seu elmo e o que parece ser, ainda, parte de uma armadura. O santo, envergando um hábito negro, mas com a cabeça ainda coberta por uma cota de malha, leva as mãos ao peito enquanto olha para o céu de onde desce uma luz divina. Por detrás dele vê-se um crucifixo com uma caveira e, ao fundo, um exército de figuras demoníacas, associação à vida secular à qual Caetano vira costas. O segundo painel, do lado direito do nicho, representa S. Caetano, com a tonsura, distribuindo a sua fortuna entre os pobres, sendo de assinalar a presença de várias crianças na composição, como lembrança daqueles que seriam de todos os mais desprotegidos (Fig. 247). O santo está, uma vez mais, iluminado pela luz que vem de Deus e que o guia na sua missão de caridade. Atrás dele aguarda um menino com uma mitra de bispo e o que, possivelmente, seria um báculo, distinções com que seriam recompensadas as boas acções de Caetano.

No registo inferior, o painel da esquerda retrata um momento de grande significado simbólico na vida do santo e que foi a visão da Virgem Maria, acompanhada por S. José, que lhe depositou no colo o Menino Jesus (Fig. 248)[677]. O último painel deste conjunto representa a morte de S. Caetano, à qual estão presentes dois clérigos da sua Ordem que encomendam a sua alma a Deus. Por cima das suas cabeças a composição é preenchida por uma nuvem com querubins e anjos músicos que aguardam pela alma do santo.

Existem ainda outros casos que, não podendo ser considerados como “ciclos”, ilustram momentos específicos na vida de determinado santo, escolhidos pela sua relevância no contexto onde se encontram, sendo a mesma iconografia reproduzida através de mais do que uma via. É o que sucede com as pinturas do convento de Nossa Senhora da Conceição (Olivença), com painéis alusivos à vida de S. João de Deus e respectiva Ordem, iconografia reproduzida, em parte, na Igreja da Madalena da mesma vila. A Ordem Hospitaleira de S. João de Deus surge, em Portugal, a partir de uma necessidade muito concreta: o auxílio aos pobres e doentes, através da criação ao longo da fronteira de edifícios de carácter simultaneamente hospitalar e militar que complementassem as fortificações já existentes, apoiando, ou acolhendo, em primeiro lugar, os soldados e, em segundo, as populações locais,

[677] Idem, *ibidem.*

mais expostas aos conflitos que aqui tiveram lugar a partir de 1640[678]. Este importante papel que os Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus podiam desempenhar contribuindo para o esforço de guerra, foi desde cedo reconhecida pelo rei D. João IV que oficializou as funções assistenciais da Ordem através do Alvará de 4 de Maio de 1645[679]. Assim se criou uma estrutura bem organizada de hospitais militares "de campanha", ou seja, os que se encontravam na "linha da frente", onde os combates eram mais intensos (onde se insere o de Olivença, assim como o de Elvas, Campo Maior, Castelo de Vide, Estremoz, Moura e Montemor-o-Novo), suportados, depois, pelos hospitais de "rectaguarda", o que define aquilo que já foi considerado uma verdadeira rede nacional de saúde pública[680].

S. João de Deus (ou João Cidade) nasce em Montemor-o-Novo, em 1495, tendo passado a Oropesa (Castela La Mancha) primeiro como pastor e, mais tarde, como soldado. Quando regressa à pátria, em 1524, apercebe-se que seu pai tomara o hábito franciscano, o que o faz converter-se a Deus e iniciar uma vida de penitência e de assistência aos doentes[681]. Essa vocação torna-se mais premente após ter escutado os sermões de João de Ávila, em 1537, em Granada, que lhe provocaram profunda comoção. João Cidade é então internado num hospício, experiência que lhe terá deixado marcas pela forma pouco digna com que seriam ali tratados os doentes[682]. A partir daí resolve fundar um hospital naquela cidade, para prestar assistência condigna aos pobres, ficando para sempre como símbolo da sua Ordem a "romã", ou "*granada*", em castelhano.

Os religiosos de S. João de Deus tinham-se instalado no convento oliventino de Nossa Senhora da Conceição após o seu abandono pelas freiras da Ordem de Santa Clara, que tinham sentido demasiado perto as consequências dos combates entre exércitos portugueses e castelhanos, após o golpe da Restauração.

As pinturas murais que se encontram na capela-mor da antiga igreja conventual retratam, por um lado, algumas das principais figuras que fizeram parte dessa realidade mais "humanitária" da Ordem em Olivença e, por outro, passagens da vida de S. João de Deus, como que servindo de fundamento ou de modelo à acção daquelas. O programa iconográfico não está, actualmente, completo, devido,

[678] BORGES, Augusto Moutinho, "Reais Hospitais Militares de S. João de Deus e a defesa do Alentejo" in *Almansor*, Revista de Cultura, n.º 5, 2.ª série, 2006, p. 73.
[679] LIMPO PÍRIZ, Luís Alfonso, *op. cit.*, 1999, p. 44.
[680] BORGES, Augusto Moutinho, *op. cit.*, 2006, pp. 74 e 75.
[681] DAIX, Georges, *op. cit.*, 2000, p. 107.
[682] Idem, *ibidem.*

em grande medida, ao estado de degradação em que se encontrava o edifício, antes da sua recuperação, em 1997. Cada alçado apresentava, junto à simalha, duas figuras, ladeando um painel de molduras contracurvadas onde se encontrava um episódio da vida de S. João de Deus. No registo inferior existiriam ainda mais dois painéis, um de cada lado, de molduras rectilíneas, alusivos à vida do santo.

O alçado em pior estado é o do lado esquerdo, onde a maior parte das pinturas já desapareceu (Fig. 249), mantendo-se apenas a imagem do Padre Domingos Ducado, de acordo com a inscrição na base da pintura, inserido num nicho: "*O VENERAVEL P. DOMINGOS DUCADO NASEO NO ANNO DE 1510 NO BISPADO DE LAMEGO MOREO PRIOR DESTE CONVENTO DE OLIVENÇA ANNO 1643*" (Fig. 250). A representação do prior, tal como nos restantes casos, é mais icónica do que realista. O Padre alimenta um enfermo, enquanto profere as palavras "*DEOS TE SALVE*". Sobre uma mesa está um pão aberto, uma tesousa e um garfo. A composição não tem profundidade, sendo o fundo preenchido por um motivo geométrico padronizado.

A imagem que se encontraria do outro lado do painel central desapareceu, pelo que o conjunto prossegue na parede do lado da Epístola com outro religioso, segurando um crucifixo, cujo nome completo não se consegue aferir pelo facto da inscrição apresentar lacunas: "*O VENERAVEL P. ___MO MATTIAS SACERDOTE MANUEL DE__AR DE S. COSME E S. DAMIÃO DESTE REINO DE PURTUGAL*".

Vemos em seguida uma passagem da vida do próprio S. João de Deus. A pintura encontra-se enquadrada por uma moldura contracurvada, construída em alvenaria de cal e areia com policromia. O painel mostra S. João lavando os pés a um peregrino que, por fim, se identifica como sendo Jesus Cristo. A pintura segue de perto a gravura com o mesmo tema de autoria de Pedro de Villafranca (1658)[683], embora com algumas simplificações. A cena representada na gravura passa-se num interior arquitectónico, dentro do hospital de Granada, fundado pelo taumaturgo alentejano em 1539, criando, assim, a Ordem Hospitaleira de S. João de Deus[684]. S. João é assistido, na sua tarefa, por dois anjos que lhe levam um jarro de água e um manto, vendo-se, ao fundo outro anjo que varre o chão do dormitório. A pintura manteve a representação do dormitório, com a linha de camas dos doentes à esquerda mas inverteu a gravura e eliminou os anjos. Ao mesmo tempo,

[683] LIMPO PÍRIZ, Luís Alfonso, *op. cit.*, 1999, p. 49.
[684] DAIX, Georges, *op. cit.*, 2000, p. 107.

não é claro se estamos perante uma cena de interior ou de exterior, uma vez que, do lado direito, ainda se distingue o perfil de um edifício, eventual representação iconográfica das instalações hospitalares oliventinas.

Do lado direito do painel encontra-se mais um religioso da Ordem, tal como se pode ler: "*O VENERAVEL IRMAO ANTAO MARTIN NATURAL DO PASO DO LIMOAL IVNTO A LISBOA. MOREO NO ANNO DE 1631 A 15 DE AGOSTO*". A composição é ligeiramente diferente das anteriores, uma vez que a figura já não se encontra inserida num nico, mas antes está como que protegida sob um reposteiro de brocados, que é afastado para que possamos ver a imagem. Este enquadramento seria idêntico ao da parede oposta, mas, infelizmente, neste local a iconografia perdeu-se.

A completar este programa iconográfico incluir-se-íam os dois painéis do registo inferior dos alçados, emoldurados por composições de brutesco onde se destacam, a espaços, figurações de romãs, assim como sobre as duas portas da capela-mor e ainda na abóbada da tribuna. Apenas o da direita ainda é parcialmente perceptível. Em primeiro plano, com um manto azul, estará a Virgem. Ao fundo, dois anjos tocam a rebate os sinos de uma torre, assinalando assim, (e de acordo com a lenda), o momento do nascimento de S. João de Deus.

5.3. Ciclos marianos

Na região do Norte Alentejo o culto à Virgem Maria tem raízes profundas, que datam desde os princípios da reordenação do território pelas Ordens Militares, após a sua recuperação das mãos dos muçulmanos. É pois à "*benéfica acção das ordens militares*" (primeiro a do Templo, depois a do Hospital e de Avis) que se ficam a dever as primeiras medidas de sentido pacificador, de definição dos povoados iniciais, da sua economia e, também, da sua religião[685]. As primeiras construcções de cariz religioso são, assim, dedicadas em honra da Virgem, sendo duas das mais antigas a igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Arronches, fundada em 1236, e a de Nossa Senhora da Graça, em Nisa (anterior a 1267)[686].

Frei Agostinho de Santa Maria, na sua obra *Santuário Mariano*, identificou 17 locais, pertencentes ao antigo bispado de Portalegre, onde era celebrado o culto a

[685] COELHO, Padre Manuel Laranjo, *op. cit.*, 1963, pp. 26 e 33.
[686] Idem, *op. cit.*, 1963, p. 29.

imagens milagrosas de Maria[687]. Hoje em dia, a maioria destas imagens já se perdeu, ainda que se preservem na região peças de inquestionável valor artístico alusivas à iconografia mariana. Como exemplo, basta citar o tríptico com a *Anunciação*, *Santíssima Trindade e Imaculada Conceição*, pintura sobre madeira, datável do século XVI, actualmente exposto no Museu Municipal de Portalegre e que o Padre Manuel Laranjo ainda viu no antigo refeitório do convento de Santa Clara, da mesma cidade[688].

As pinturas murais de temática mariana são ainda bastantes, ao longo do território aqui em análise, muito embora restem apenas dois grandes ciclos dedicados à vida de Maria: a igreja de Vila Velha (Fronteira) e a igreja de Nossa Senhora da Conceição (Monforte).

Na realidade, no caso de Fronteira existem dois programas dedicados não só à vida da Virgem, mas também à de Cristo, um presente na abóbada da nave datável, ao que sabemos, de 1673-1677[689] e o outro, anterior, na cúpula sobre a capela-mor. Já referimos como, do ponto de vista morfológico, as pinturas da nave se integram no grupo dos grandes programas historiados, recorrendo a "painéis integrados" (quinze, no total) para transmitir o discurso narrativo, acompanhados, muitos deles, por legendas, e que alternam com outros de carácter mais decorativo. A composição segue, para além disso, o modelo da abóbada do convento da Esperança (em Vila Viçosa), pintado em 1641, quer na morfologia do tecto, quer no recurso às mesmas formas brutescadas contra o fundo vermelho escuro, no mesmo tipo de emolduramentos dos painéis, introduzindo, como variantes, a organização dos elementos figurativos e, como não poderia deixar de ser, o próprio programa iconográfico. Aliás, existe um conjunto de edifícios não só em Vila Viçosa, como em torno dela, onde foram identificadas características estilísticas muito semelhantes. É o caso dos tectos das *Salas da Música,* no Paço Ducal, da capela de S. João Baptista, da igreja do convento das Chagas e da igreja do convento das Maltesas, em Estremoz, ou ainda da paroquial de S. Bartolomeu, em Borba sendo Fronteira, até ao momento, o edifício que mais distante se encontra deste núcleo pictórico[690].

[687] Cf. SANTA MARIA, Frei Agostinho, *op. cit.*, 1711.
[688] COELHO, Padre Manuel Laranjo, *op. cit.*, 1963, p. 48.
[689] PINA, Fernando Correia, *op. cit.*, 1985, p. 63.
[690] Entre as edifícios que apresentam características pictóricas semelhantes, destaca-se o da Igreja do Convento da Esperança, também pela sua datação, apresentada na crónica de Soror Antónia Baptista, onde se refere que no terceiro ano do triénio de Soror Maria da Purificação como Madre do

No frontispício do arco triunfal encontramos *Cristo Ressuscitado* e, um pouco mais abaixo, do lado esquerdo, quase imperceptíveis, elementos alusivos à Virgem (uma fonte) e, do direito à Paixão de Cristo, distinguem-se ainda a escada, a esponja que foi embebida em vinagre, três cravos, um martelo e um alicate. Avançando para a nave, antes dos primeiros painéis, a abóbada apresenta, em primeiro lugar, a pomba do Espírito Santo, ladeada por dois anjos (um em cada alçado) que aqui assumem funções de figuras alegóricas: o do lado esquerdo poderá ser a *Fé* ou a *Prudência*, tendo em conta que segura um espelho numa mão e um cálice na outra; do lado direito, um anjo abraça uma coluna, em representação da Fortaleza. No convento da Esperança também existiam as mesmas alegorias, porém representadas com maior destaque, na forma de figuras femininas distribuídas ao longo da abóbada. No outro extremo da abóbada, sobre a entrada principal, estão outros dois anjos, nos ângulos dos alçados, mas aqui já não como figuras alegóricas, antes voltando partituras para o observador.

A primeira fila de painéis conta, da esquerda para a direita, partindo do arco triunfal, com *Santo Agostinho*, *a Apresentação da Virgem no Templo* (legenda: "*Apresentasão de Nosa Senhora*") e S. Jerónimo. Segue-se um tramo intercalar com paisagens e uma composição de brutesco, ao centro. A narrativa prossegue com a *Virgem e o Menino com as Ciganas* ("*Festeiam as Gitanas a Nosa Senhora*") (Fig. 251)*,* o *Casamento da Virgem* e a *Fuga para o Egipto* ("*Caminha Nosa Senhora pera o Higito*"). Seguem-se, depois, molduras com brutescos, ladeadas por composições em grisalha de anjos segurando filacteras com a inscrição *O Glorioza Domina* (Fig. 252)*.* A narrativa prossegue com a *Virgem lançando a capa pluvial a um santo bispo,* a *Assunção da Virgem* e, por último, a *Virgem e o Menino na oficina de S. José* ("*Trabalha S. Ioseph em Prezensa de Nosa Senhora*") (Fig. 253). Temos, novamente, um tramo com os anjos exibindo filacteras, idêntico ao anterior.

De seguida vemos *O Menino entre os Doutores* ("*Nosa Senhora achando o Minino Jesus entre os Doutores*"), a *Descida do Espírito Santo* (ou "*A Vinda do Espirito Santo*") e ainda o *Aparecimento de Cristo à Virgem* ("*Pareseo Cristo depois de Resucitado a Nosa Senhora*")*.* Seguem-se mais três painéis intercalares, de sentido decorativo, semelhantes em tudo ao que já anteriormente descrevemos,

convento (1639-1641) "[…] *se dourou e pintou o corpo da igreja a custa da cõfraria* […]". BAPTISTA, Soror Antonia, *op. cit.*, 1657, fl. 42v. Cf. MONTEIRO, Patrícia Alexandra R., *op. cit.*, 2007, p. 46.

com paisagens nos painéis das extremidades e uma composição de brutesco ao centro.

Os três últimos painéis são preenchidos com mais dois Doutores da Igreja, *S. Gregório Magno* (do lado esquerdo) e *Santo Ambrósio* (do direito), estando a *Morte da Virgem* (ou, como se lê, o "*Transito de Nosa Senhora*") no painel central. O último tramo, sobre o coro-alto, apresenta dois anjinhos com partituras, como já referimos, e, ao centro, uma coroa com duas palmas de martírio. Na parede do coro-alto, muito deteriorada, vê-se o que poderá ser, novamente, a *Assunção da Virgem*, embora a repetição deste tema no mesmo contexto nos levante dúvidas.

É também de assinalar que a pintura já sofreu um profundo repinte ao nível dos painéis centrais, no sentido de contornar problemas vindos da própria cobertura. Parte desses repintes cairam, entretanto, mantendo-se as pinturas da abóbada com graves problemas de conservação.

O programa iconográfico da cúpula é muito mais icónico, no sentido em que elimina por completo o carácter decorativo da composição, reduzindo-o ao essencial que é a representação, cena a cena, da Vida da Virgem e de Cristo. A cúpula assenta em trompas de ângulos onde estão representados os quatro Evangelistas: *S. Lucas* (Fig. 254)*, S. Marcos, S. Mateus* e *S. João*. A partir daí, a composição desenvolve-se acima da simalha, em quatro registos de painéis quadrangulares que vão decrescendo em tamanho, à medida que se vai descendo, também, na hieraquia das figuras representada. A leitura do programa iconográfico tem início a partir do arco triunfal, da esquerda para a direita, contornando toda a capela-mor. Em primeiro lugar vemos Santa Ana e S. Joaquim, com ramos saindo do peito, que se unem em forma de flor: a própria Virgem, concebida sem pecado (Fig. 255). O tema surge, aliás, também na Igreja da Conceição de Monforte, mas não só. No convento das Chagas, uma das antigas capelas do primeiro piso apresenta um retábulo fingido dedicado à *Imaculada Conceição*, no qual, num dos painéis encontramos, precisamente, a mesma representação mística alusiva ao nascimento da Virgem. Segue-se a *Apresentação ao Templo,* o *Nascimento da Virgem* (embora estes dois momentos estejam em ordem invertida), o *Casamento da Virgem* e a *Anunciação*. Chegando ao altar-mor verificamos que dois painéis foram, entretanto, truncados, sem que a narrativa tivesse sido interrompida, pelo que será de questionar o que estaria pintado nos dois painéis centrais. Do lado direito temos a *Visitação,* a *Adoração dos Pastores*, a *Circuncisão,* a *Adoração dos*

Reis Magos e, por fim, a *Sagrada Famíla.* Por cima das cenas narrativas corre um segundo registo composto por anjos músicos (Fig. 256), seguido por outro nível, mais restrito, com *putti* e, por último, junto ao centro da cúpula, um friso com querubins.

Do ponto de vista puramente estilístico, estas pinturas são em tudo semelhantes ao painel que se encontra isolado na nave, entre os azulejos do alçado esquerdo, onde se vê um *Juízo Final*. Tanto este painel como as pinturas da cúpula serão, datáveis do primeiro quartel do século XVII sendo, portanto, anteriores às pinturas da nave.

Devemos às *Memórias Paroquiais de Monforte* a primeira descrição do programa iconográfico da igreja de Nossa Senhora da Conceição, referindo com pormenor tudo aquilo que fazia parte do interior arquitectónico deste edifício, tonando-se uma importante fonte documental como poucas, dentro da mesma documentação: "[…] *he Igreja de huma só nave e de abobeda de voltas; mas tem seos arcos em porporção sahidos da abobeda. Está pintada a fresco com seos quadros dos Apostolos, Doutores, Anjos, etc* […] *A Capela mór tãobem he de abobeda de volta, com seus arcos sahidos em porporção, pintada em quadros em que estão Alguns simbolos da Senhora da Conceição* […]"[691].

As semelhanças entre a igreja da Vila Velha e a da Conceição de Monforte foram já assinaladas por José Inácio Militão que procedeu ao levantamento criterioso de todo o programa iconográfico deste segundo edifício, analisando-o naquilo que tinha de mais singular: o seu sentido popular e eminentemente doutrinário, dentro daquilo que seria a norma da pintura de cariz regional[692]. A abóbada divide-se em nove fiadas horizontais e cinco longitudinais, num total quarenta e cinco painéis quadrangulares e rectangulares. Apenas a fiada central é dedicada a temas concretos da vida da Virgem. O primeiro painel (partindo da capela-mor) é identificado como sendo um *Ramo da Árvore da Vida*[693] e que, na verdade, faz a relação entre todos os painéis da primeira fiada horizontal, ligando as figuras de S. Joaquim e de Santa Ana (nos extremos) ao *Nascimento Místico da Virgem Maria* (segundo painel da fiada central). O mesmo tema estava retratado de forma mais sintética num dos painéis da cúpula da Igreja da Vila Velha.

[691] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Monforte, Vila Viçosa, vol. 24, n.º 179, 1758, fl. 1204.
[692] SILVA, José Inácio Militão da, *op. cit.*, 2000, p. 27.
[693] Idem, *op. cit.*, 2000, p.25.

Em seguida, pela mesma ordem, vemos a *Virgem com o Menino*, a *Apresentação da Virgem no Templo*, a *Coroação da Virgem*, o *Casamento da Virgem*, a *Anunciação* e a *Visitação* (Fig. 257). O último painel é ocupado pelo *Nascimento Místico de S. João Baptista*, seguindo a mesma lógica de ligação com os painéis onde estão os seus progenitores, Santa Isabel e o Profeta Zacarias.

A partir daqui, as duas fiadas seguintes de caixotões da abóbada seguem uma lógica de duplicação de figuras e de paisagens, para os quais foram seguramente utilizados o verso e o reverso dos mesmos modelos. A descrição pode assim ser feita de dois em dois painéis partindo, uma vez mais, da capela-mor: *anjos músicos com alaúde*, *vasos com flores, cisnes num lago, anjos músicos com harpa, "ilha mística", anjos músicos com alaúde* e, por fim, *pontes sobre um rio.*

Por último, as duas fiadas de caixotões que se encontram nos limites extremos da abóbada e onde estão os *Apóstolos*, *Doutores da Igreja* e *Profetas* já referidos nas *Memórias Paroquiais.* Também aqui se nota uma preocupação na organização da iconografia, criando simetrias ao colocar pares de figuras, frente a frente, que tenham alguma ligação entre si: *S. Joaquim e Santa Ana* (pais da Virgem); *Santo Ambrósio* e *S. Gregório Magno* (Doutores da Igreja); *Jeremias* (Fig. 258) e *S. Simão* (um Profeta e um Apóstolo); *S. João* e *S. Lucas* (Evangelistas); *S. Pedro* e *S. Paulo* (pilares da Igreja Ocidental e Oriental, não será inocente a sua colocação ao mesmo nível da *Coroação da Virgem*); *S. Mateus e S. Marcos* (Fig. 259) (Evangelistas); *S. Tiago Menor e Isaías* (um Apóstolo e um Profeta); *Santo Agostinho* e *S. Jerónimo* (Doutores da Igreja) e, por último, *Zacarias* e *Santa Isabel* (pais de S. João Baptista, o *Precursor*).

Resta ainda mencionar que, tal como referido nas *Memórias*, o programa iconográfico prolongar-se-ía pela capela-mor com "*simbolos da Senhora da Conceição*", embora actualmente já só sejam visíveis alguns vestígios dessa pintura, por detrás do retábulo-mor de mármore: um anjo com um turíbulo e, noutro caioxotão, um Sol. Acrescente-se que, apesar de truncadas pelo aparelho retabular, as pinturas não apresentam os mesmos problemas de descamação das da nave, o que leva a supor que talvez estes casos correspondam, na verdade, a um repinte realizado sobre a camada pictórica inicial[694].

[694] Gostaria de agradecer à Dr.ª Milene Gil pelas fotografias de pormenor realizadas em vários pontos destas pinturas, incluindo as que se encontram atrás do retábulo-mor. Os problemas de

Algumas das figuras representadas na abóbada têm vindo a ser filiadas em fontes de gravados holandeses, nomeadamente de Cornelis Cort, como é o caso, por exemplo, dos Profetas[695]. Para além disso, terão seguramente circulado outras fontes, cuja identificação exacta fica por precisar, mas que terão dado origem a pormenores como o painel da *Coroação da Virgem*, muito semelhante à pintura com o mesmo tema que se encontra na ermida de S. Bento, no Alandroal, pintura já posterior, datável de 1700-1720 (Figs. 260 e 261)[696].

Sendo certo que, como vimos, existem paralelos do ponto de vista iconográfico nos dois edifícios, principalmente ao nível da escolha de alguns dos temas retratados, torna-se também evidente que existem diferenças importantes, mesmo ao nível da própria mensagem iconológica subjacente a ambos. Os temas marianos retratados em Monforte são mais "canónicos" e seguem as principais linhas dogmáticas que definiram a vida de Maria. Já em Fronteira, a introdução de temas como a pausa na fuga para o Egipto em que se encontram as ciganas, ou o episódio passado na oficina de S. José, assumem carácter de "pintura de género", ao humanizarem a figura da Virgem.

Também existem divergências no esquema da composição e no discurso figurativo. O programa de Fronteira é, estilisticamente mais elaborado. Neste caso, e ao contrário do que sucede em Monforte, as cenas não se encontram apenas inseridas em molduras rectilíneas e bem definidas (não esqueçamos que se trata de um tecto de falsos caixotões), mas apresentam, em vez disso, formas variadas, criando assimetrias que conferem maior dinâmica à composição (painéis quadrangulares, circulares, octogonais, elipsoidais).

A mão-de-obra envolvida nestes dois casos não terá sido a mesma, uma vez que existem diferenças consideráveis quer nos painéis figurativos, quer nos que representam apenas paisagens, de grande realismo no caso de Fronteira, quer ainda na técnica de execução adoptada. Muito embora não nos tenha sido possível corroborar as nossas observações com análises científicas, é notória, também a diferença de técnica entre os dois casos: na igreja da Vila Velha as pinturas apresentam muito mais as características de um fresco ou, pelo menos, de uma

---

conservação da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Monforte mantêm-se, apesar do interesse manifestado no sentido da preservação de tão interessante programa pictórico.

[695] SILVA, José Inácio Militão da, *op. cit.*, 2000, p. 23.

[696] MONTEIRO, Patrícia, *op. cit.*, vol. II, 2007, p. 115.

técnica mista (tal como, uma vez mais, sucede na Esperança, em Vila Viçosa); enquanto que na igreja da Conceição de Monforte, pelo aspecto que a pintura apresenta, como se estivesse a escamar, terá sido utilizada outra técnica, talvez uma têmpera (Fig. 262)[697].

Para além destes núcleos de maiores dimensões podemos apontar outras composições dentro da mesma temática, dispersas um pouco por todo o Distrito, surgindo tanto em retábulos fingidos, em alçados ou em abobadamentos, incidindo sobre diferentes momentos da vida de Maria.

Partindo de uma lógica sequencial ou, se quisermos, mais "biográfica" encontramos, em primeiro lugar, a *Anunciação* da igreja do convento de S. Francisco de Portalegre. A pintura ocupa o registo superior de um retábulo fingido, com elementos estruturais em alto-relevo trabalhados em argamassa de cal e areia, e quatro símbolos alusivos à Virgem e referidos no *Cântico dos Cânticos*. O conjunto iconográfico seria composto por oito elementos, mas metade já desapareceu. Deste modo são ainda identificáveis uma torre (Fig. 263) (recordando a torre de David à qual a Virgem é comparada, enquanto defensora do reino de Deus contra o pecado), um cofre (associado à ideia de "arca da Aliança", sendo aqui Maria a nova "arca" que transporta o Salvador, tal como anunciado pelo Anjo Gabriel), uma romã (fruto que pode ser alusivo à fertilidade, mas também à própria Igreja católica, união de todos os fiéis) e, por último, uma fonte (relacionada com a ideia de Maria enquanto fonte da Salvação). Este conjunto de símbolos prefigura, assim, a Virgem como Imaculada, destinada a conceber sem pecado o Redentor, facto que o episódio da *Anunciação* vem confirmar.

Neste ponto gostaríamos de chamar a atenção para o programa pictórico que ainda resiste (muito deteriorado), numa das capelas colaterais da igreja do convento de S. Domingos de Elvas, porventura de autoria de Domingos Vieira Serrão e de finais do século XVI ou já inícios do XVII. Trata-se de uma pintura erudita, de *putti* entre *ferroneries* que envolvem a seguinte inscrição: "*SI NON ESSENT REDIMENDI. NVLLA TIBI PARIENDI REDEMPTOREM RATIO*". A inscrição alude, uma vez mais, às litanias da Virgem Maria e ao facto de ser ela a progenitora do Redemptor. A frase era entoado em cânticos dedicados a Maria que Sebastán de

[697] SILVA, José Inácio Militão da, *op. cit.*, 2000, p. 22.

Vivanco, mestre de música da Universidade de Salamanca, integraria na sua obra *Missa Beata Virgine in Sabbato*, publicada naquela cidade, entre 1607 e 1610[698].

O dogma da Imaculada Concepção foi, aliás, uma das pedras basilares da Teologia Católica, procurando-se, em simultâneo, uma filiação da Virgem nos antigos reis de Israel, tema que encontrou grande número de representações através da imaginária na designada *Árvore Genealógica da Virgem* ou *Árvore de Jessé.* Actualmente existe ainda um grupo escultórico alusivo a este tema numa das capelas absidiais da igreja de Santa Maria do Castelo, em Olivença, e uma pintura, muito fragmentada, na antiga igrejinha do designado Castro de Segóvia, em Elvas (Fig. 264).

Um dos episódios que se seguiram ao momento da *Anunciação* foi a *Adoração dos Pastores* que, neste caso, se encontra na igreja do Alcórrego, em Avis, e a *Anunciação*. A pintura da igreja do Alcórrego, talvez ainda do início do século XVII, ocupa a parede fundeira de uma antiga capela na nave, não existindo qualquer elemento adicional à leitura do tema (Fig. 265).

Teremos depois que citar o *Pentecostes* da capela-mor da igreja do Espírito Santo, em Arronches. O *Pentecostes* assinala o momento da Descida do Espírito Santo na forma de uma pomba sobre a Virgem e os apóstolos. A partir do momento em que recebem a graça do Espírito Santo, os apóstolos começaram a expressar-se em outras línguas, sinal do seu desígnio de missionação por todo o mundo. A Virgem assume uma posição central na iconografia do *Pentecostes*, enquanto personificação da Igreja Católica[699].

Na capelinha que faz parte da *Casa do Morgado*, em Castelo de Vide, vemos o tema da *Assunção da Virgem*, ou seja, o episódio no qual Maria se eleva aos céus três dias após a sua morte, tal como sucedera com Cristo. O tema é apócrifo, sendo proclamado como dogma pelo papa Pio XII, apenas em 1950[700].

Celebrando a sua vida gloriosa e, ao mesmo tempo, comprovando a sua santidade, encontra-se o tema da *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, também ele apócrifo, tal como a *Assunção.* Na igreja de Nossa Senhora da Penha, em Portalegre, encontramos esta passagem da vida de Maria, enquadrada por uma glória de anjos cantores e de anjos músicos que celebram o momento da sua

---

[698] *Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622)*, in http://es.wikipedia.org., 2012 (consultado a 5 de Dezembro de 2012).
[699] CARMONA MUELA, Juan, *Iconografia Cristiana*, 1998, pp. 159-160.
[700] DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *op. cit.,* 1996, p. 51.

coroação (Figs. 266 e 267). A composição é uma derivação do mesmo tema, embora mais simplificado, que se restringia apenas à Virgem sendo coroada por Cristo. Com a *Coroação* fica, assim, completo o temário dedicado a Maria, um dos que maior nível de representatividade conheceu através da pintura mural no Norte Alentejo.

5.4. Temas cristológicos: a Paixão de Cristo

De todos os momentos da vida de Cristo retratados através da pintura mural, parece ter existido uma preferência pelo ciclo da sua *Paixão,* sendo o *Calvário*, como já referimos, o episódio que reúne o maior número de representações no Norte-Alentejo.

O tema está presente, actualmente, em quatro edifícios, a saber: na igreja do Senhor dos Mártires (Fronteira); na igreja de S. Roque (Fig. 268) (Castelo de Vide); na igreja de San Benito de la Contienda (Fig. 269) (Olivença) e, não o podemos esquecer, na torre do Sanguinho do castelo de Amieira do Tejo. Nos três primeiros exemplos, a cena é muito simplificada, chegando ao extremo, em Fronteira, de figurar apenas Cristo na Cruz ladeado por dois anjos. Tanto em San Benito de la Contienda, como em Castelo de Vide, o Crucificado é ladeado pela Virgem e por S. João Baptista, existindo uma preocupação por dar um carácter verosímil à composição, através da introdução de uma cidade (representação simbólica de Jerusalém) como fundo paisagístico. Na igreja de S. Roque de Castelo de Vide regista-se ainda a presença de um anjo que surge de uma nuvem para recolher num cálice o sangue que escorre do flanco de Cristo, pormenor que não encontramos nos restantes exemplos. De sublinhar, também, no que se refere às diferenças ou semelhanças entre composições com a mesma iconografia, que tanto na igreja de Fronteira, como na de Castelo de Vide, a imagem de Cristo na cruz está pintada na parede, enquanto que na de San Benito de la Contienda já se trata de uma imagem de madeira colocada sobre a composição mural, o que, aliás, se tornará mais habitual durante o século XVIII.

O *Calvário* tardo-medieval do Castelo de Amieira do Tejo é, no entanto, muito distinto do ponto de vista iconográfico. A imagem de Cristo crucificado ocupa a maior parte da composição, rodeado por várias figuras em distintos cursos de

acção. É perfeitamente identificável a presença de um soldado coberto por uma armadura e que com a sua lança perfura o flanco esquerdo de Cristo, representando o centurião Longinos que, mais tarde, se viria a converter. Mais ao fundo vê-se outro soldado, de armadura, a cavalo, o que parece querer transmitir a ilusão da profundidade na composição. Em primeiro plano ainda se distinguem os contornos de uma figura, em posição orante, enquanto à esquerda, mais afastado, um grupo observa o decorrer da acção.

O momento da Crucifixão foi narrado pelos quatro Evangelistas, com S. Lucas a descrever a multidão que se encontrava em torno de Cristo a observá-lo e a escarnecer dele[701]. Neste contexto não podemos deixar de recordar o *Calvário* da igreja de S. Francisco de Leiria, datável ainda da primeira metade do século XV, enquanto exemplo de uma pintura onde esta cena foi retratada na sua máxima complexidade, estando Cristo rodeado por uma turba que se agita em redor da cruz, destacando-se as três Marias, S. João Evangelista e, ajoelhados em primeiro plano, figuras da corte, orando em direcção à Cruz[702].

Aqui a figura de Longinos foi suprimida. A lança, seu atributo iconográfico, irrompe do meio da multidão, sendo orientada para o peito de Cristo pelas mãos dos anjos que se encontram no primeiro plano da pintura. É provável que, no caso das pinturas de Amieira do Tejo, a presença de Longinos estivesse relacionada com a própria guarnição militar do castelo, enquanto elemento identificativo com a mesma. A multiplicidade de figuras observáveis tanto em Leiria como em Amieira, viria a reduzir-se, já em épocas posteriores, como demonstrámos acima, acabando por fixar-se em apenas três (a Virgem, Cristo e S. João), modelo, aliás, difundido através das gravuras de Durer[703].

Para a fortuna histórica do tema do *Calvário* na pintura mural da região, há ainda que referir uma pintura que existiu numa das capelas do claustro do convento de Santa Clara de Elvas e que tinha uma iconografia muito específica alusiva a S. Francisco. Na pintura, para além da presença da Virgem e de S. João Evangelista a ladearem a cruz, encontrava-se ainda S. Francisco que procurava amparar o corpo de Cristo, parcialmente pendurado na cruz, tema que faz parte da iconografia pós-tridentina do santo (Fig. 270). O episódio está relacionado com o sonho em que

[701] DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *op. cit.*, 1996, p. 114.
[702] Cf. AFONSO, Luís Urbano, *Convento de S. Francisco de Leiria*, 2003
[703] DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *op. cit.*, 1996, p. 115.

Francisco se encontra no monte Golgota e, ao tentar abraçar Cristo, ele próprio conseguiu despregar a mão da cruz e pousá-la no ombro do santo. O mesmo tema foi celebrizado pelo pintor Bartolomé Murillo, na pintura que realizou para o convento dos Capuchos, em Sevilha[704].

Também relacionado com a *Paixão*, é o programa iconográfico de "*claro escuro*", da capela do Santíssimo Sacramento, na matriz de Arronches. Distribuídos por diversos caixotões estão doze santos, todos eles apóstolos, com destaque para os quatro evangelistas presentes nos ângulos da abóbada. Cada uma das figuras é representada com um desenho bastante pormenorizado e rigoroso, quer ao nível do tratamento dos rostos, cabelo e barba, como dos panejamentos. A presença de uma filactera angulosa exibindo em caracteres góticos o nome de cada santo, bem como a própria grafia (S. Pedro - *S. Petre*) (Fig. 271) sugere uma possível afinidade destas representações com gravuras flamengas ou alemãs. A figura de S. Mateus, por exemplo, apresenta notáveis semelhanças com a gravura do mesmo santo publicada na chamada Bíblia de Colónia, de William Tyndale, um reformador protestante e tradutor da Bíblia para inglês, publicada naquela cidade, em 1526 (Figs. 272 e 272a). Não foram encontradas gravuras correspondentes para as restantes imagens presentes neste conjunto.

Cada imagem faz-se acompanhar ainda pelo seu respectivo atributo iconográfico, sendo assim identificáveis do lado esquerdo *S. Marcos* (com um leão), *S. Tiago Menor* (o objecto com que foi açoutado), *S. Paulo* (a espada com que foi decapitado, *S. Pedro* (as chaves do Paraíso), *S. João Evangelista* (a águia e o livro). Já do lado direito vemos *S. Mateus* (o anjinho e o livro), *S. Bartolomeu* (a faca), *Santo André* (cruz em aspa), *S. Simão* (uma lança) e *S. Lucas* (a vaca e o livro). Os ângulos da capela estão reservados para os quatro evangelistas (Marcos, João, Lucas e Mateus), todos eles redigindo os seus Evangelhos. Nas filacteras, para além da respectiva identificação, encontramos referência a uma passagem bíblica narrada simultaneamente nos quatro Evangelhos: o episódio da prisão de Cristo. Este momento está integrado no tema, mais vasto, da Paixão e Ressurreição de Cristo. O significado iconográfico desta passagem bíblica poderá estar relacionado com a invocação original da capela (do rio Jordão), uma vez que

[704] RÉAU, Louis, *op. cit.*, tomo III, vol. I, 1958, p. 531.

enquanto a prisão de Cristo é o momento da sua traição, por outro lado o baptismo no Rio Jordão assinala Cristo enquanto o escolhido por Deus, dando início ao ciclo da Paixão.

Os caixotões das fiadas seguintes exibem, sobretudo, motivos vegetalistas ocupando todo o espaço de cada caixotão, num desenho largo e mais livre, de grande impacto visual, sem que pareça existir simetria entre as representações. Para além disso, em alguns caixotões encontram-se pequenas aves e também o símbolo do pelicano picando o peito e alimentando os filhos com o seu sangue, no meio de uma coroa de espinhos, alusão ao sacrifício de Cristo pelos fiéis (Fig. 273). Neste caso, são visíveis vestígios de cromatismo destacando-se do fundo onde predominam as gradações de cinzento. Pontualmente, nas nervuras que formam os caixotões, também se encontram pequenas flores vermelhas, cujo desenho é em tudo semelhante às que ainda se vêem na capela-mor da ermida de S. Pedro de Almuro, em Monforte.

Este conjunto mural integrar-se-ia, muito possivelmente, num programa artístico mais vasto que ocuparia as paredes da capela. Porém, as múltiplas modificações que foram ocorrendo na ornamentação litúrgica deste espaço, as sucessivas caiações e outras intervenções aqui realizadas, foram ocultando os registos decorativos de outros tempos, em nome do “asseio” do interior e da sua funcionalidade para a celebração do culto.

Uma última referência, ainda, para o programa iconográfico do retábulo da capela de Gaspar Fragoso (1571), alusivo à vida de Jesus Cristo e que retrata o primeiro e o último momento do ciclo da sua *Paixão*: em primeiro lugar, a mensagem do anjo Gabriel anunciando a vinda do Salvador (Fig. 274) e, por último, o momento em que a Virgem chora a morte de Cristo, desfalecido no seu colo.

5.5. Temas escatológicos

A escatologia cristã, enquanto temática moralizadora e reguladora da conduta dos fiéis, foi um tema representado através da Arte desde a Idade Média, perdurando, depois, durante o período moderno. A Doutrina Católica assenta, aliás, na crença da vida para além da Morte, momento inevitável para o qual todo o fiel se deve preparar ao longo da sua vida terrena, praticando boas acções. A ideia de

Paraíso, ao qual só os justos terão acesso, é indissociável da noção de Inferno e dos castigos que estão reservados para os pecadores. Só através de Cristo, na sua dupla vertente de punidor e, ao mesmo tempo, de redentor seria possível ao Homem alcançar o Paraíso.

Neste contexto integram-se as representações do *Juízo Final*, nas quais estão retratados todos os extractos sociais (povo, nobreza e clero), em pé de igualdade, aguardando no Purgatório pela avaliação do Arcanjo S. Miguel que pesará, na sua balança, a alma de cada um. As almas mais puras e virtuosas serão recompensadas com as graças do Paraíso, enquanto que as pecadoras, como castigo, estão condenadas a arder eternamente no Inferno. O tema do *Juízo Final*, em vez de se dirigir ao indivíduo, é antes um apelo ao arrependimento e à conversão colectiva da humanidade. Em termos iconográficos as representações do *Juízo Final* contam com uma série de elementos que se vão mantendo praticamente inalterados ao longo dos séculos, numa hieraquia na própria composição[705]. No registo superior, em lugar de destaque, está sempre Cristo em Majestade, enquanto último Juiz da condição humana, por vezes com Deus-Pai e a pomba do Espírito Santo. A seu lado estão sempre a Virgem e de S. João Baptista, frequentemente acompanhados por outros santos ou apóstolos. O conceito entre Bem e Mal está sempre presente, inclusive na distinção espacial das figuras: no Paraíso estão todos os eleitos, enquanto que no Inferno se encontram os condenados. Para a diferenciação entre estes dois níveis contribui a presença do arcanjo S. Miguel, responsável pela pesagem das almas.

Como auxiliadora das almas e intercessora pela sua salvação encontra-se a Virgem, tal como sucede, por exemplo, na pintura que se encontra num dos alçados da igreja de Vila Velha, em Fronteira, datável, muito provavelmente de inícios do século XVII (Fig. 275). O painel faria parte de um antigo altar lateral, destruído aquando do revestimento azulejar seiscentista, estilo tapete, que, no entanto, poupou a pintura e a deixou à vista.

No primeiro registo, entre chamas, estão as alminhas, identificando-se, entre outras, figuras coroadas e vários membros da hierarquia da Igreja (um Papa, um bispo, um cardeal) (Fig. 276). A resgatá-las, do lado direito, está S. Francisco, lançando o cordão do seu hábito. À esquerda, encontram-se dois santos. Em

[705] GRANJA, Cecília Roque, *As representações do fantástico na pintura portuguesa do século XVI: Demónios, Monstros e Dragões*, vol. I, Dissertação de Mestrado apresentada à FLUL, 1992, p. 21.

primeiro plano, de hábito negro e lançando o seu cinturão a uma alma, S. Nicolau Tolentino, santo padroeiro das almas do Purgatório e seu defensor. Atrás dele, erguendo uma custódia, um santo dominicano, talvez S. Jacinto.

No registo superior da composição está o Tribunal Celeste. Ao centro, está Cristo em Majestade, abraçando a sua cruz, sendo ladeado pela Virgem Maria (ao seu lado direito) e por S. João Baptista (do esquerdo). Cada um guarda um grupo de figuras que, entretanto, já foi salva das agruras do Purgatório, encontrando-se na companhia de Cristo. É de referir que a Virgem apresenta uma iconografia que não é comum, descobrindo um dos seios enquanto, ao mesmo tempo, aponta para as alminhas como se, através do seu leite, também as quisesse redimir (Fig. 277).

Um elemento iconográfico fundamental no tema das almas do Purgatório é a presença do Arcanjo S. Miguel que, no caso de Fronteira, não foi representado. Encontramo-lo na igreja da Madalena, em Olivença, numa pintura que revestiu, outrora, completamente, a parede fundeira da capela onde se encontra o Cristo Crucificado, à direita da entrada principal (Fig. 278).

Muito embora a composição apresente graves problemas de conservação que prejudicam a sua leitura global, é visível a figura central do Arcanjo, vestido com a sua armadura, um escudo e segurando um estandarte, não sendo já visível a balança que utiliza para pesar as almas. A sua representação iconográfica é, essencialmente, de cariz militar, enquanto defensor da Igreja contra o Apocalipse e, em simultâneo, de psicopompo, por ser ele o guia das almas no dia do Juízo Final[706]. A seus pés, várias alminhas aguardam pela hora da sua salvação. Uma vez mais a Virgem está presente na qualidade de intercessora, desta vez sendo ela própria a resgatar as almas que ardem no Purgatório. À esquerda vemos Nossa Senhora do Carmo, com o Menino ao colo, servindo-se do escapulário para salvar as alminhas e conduzi-las ao Paraíso (Fig. 279).

Há ainda a assinalar uma outra representação alusiva à mesma temática na ermida situada no designado Castro de Segóvia, em Elvas (Fig. 280). A composição, de cariz popular, apresenta-se muito mais incompleta dado o total estado de ruína do edifício, sendo apenas visíveis algumas figuras orando enquanto observam os anjos que conduzem as almas para o Céu. Um dado importante a destacar é a localização da pintura, junto ao arco triunfal, tal como sucede no caso

[706] DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOREAU, Michel, *op. cit.*, 1996, p. 274.

de Fronteira ou ainda no caso da igreja matriz de Sousel, embora aqui tratando-se de uma pintura sobre tela (Fig. 281). O caso merece referência, uma vez que a composição assume uma maior complexidade em relação aos exemplos narrados através da pintura mural. Na pintura de Sousel, a composição divide-se em quatro níveis bem definidos: no primeiro estão as almas sendo resgatadas por anjos; o segundo representa um estágio intermédio, uma espécie de ante-câmara antes do Paraíso, onde as almas vão recebendo círios e palmas das mãos de anjos; o terceiro nível é onde se encontram todos os santos e santas, com destaque para a Virgem Maria (à esquerda) e S. João Baptista (à direita); finalmente, no quarto nível, presidindo a toda a composição, encontra-se Deus Pai. É possível que a pintura contasse ainda com a presença de uma imagem de S. Miguel Arcanjo, entretanto desaparecida.

Do ponto de vista iconográfico, a tela de Sousel é a que representa o tema de modo mais completo e "canónico", procurando descrever todas as etapas por que passam as almas desde o estado de pecado em que todas se encontravam, até ascenderem ao derradeiro nível e viverem eternamente junto a Deus.

PARTE 2

EDIFÍCIOS E CONJUNTOS PICTÓRICOS: ANÁLISE HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Considerações preliminares

Após termos apresentado, através de um método comparativo, os principais núcleos de pintura mural da região do Norte Alentejo, primeiro de acordo com as suas morfologias e características estilísticas, depois, dos grandes temas iconográficos abordados, passaremos agora a uma análise mais descritiva dos edifícios referidos ao longo deste trabalho.

A introdução neste ponto da dissertação de uma análise histórico-artística individualizada de cada monumento, por pequenos capítulos, não pretende ser um "inventário artístico" de edifícios, mas antes deixar registados alguns factos concretos relacionados com o próprio edificado. Consideramos, assim, fazer sentido que, dentro de uma lógica de particularização se apresentem neste local dados sobre cada edifício que ajudarão à contextualização dos núcleos já anteriormente tratados.

Cada um destes capítulos monográficos equivale a um "caso de estudo" onde seguiremos uma estrutura similar em todos eles composta por uma "Nota Histórica", uma "Análise Estilística" e, por último, pelo "Estado de Conservação".

Na "Nota Histórica" apresentaremos os principais "momentos" na vida do edifício, integrando-o em determinado contexto histórico-artístico procurando apresentar um estado da questão actualizado sobre cada um deles. Desde já chamamos a atenção para a existência de situações muito díspares: a) por um lado edifícios cuja fortuna histórica é muito restrita, perdendo-se a memório daquilo que foram e de como surgiram, mercê, muitas vezes, de lacunas documentais e bibliográficas; b) por outro, os edifícios que originaram "casos de estudo" mais extensos, quer pela raridade dos seus programas decorativos, quer pelo facto de terem conhecido uma nova dimensão à luz de recentes descobertas documentais ou oportunas intervenções de conservação e restauro.

De seguida passaremos à "Análise Estilística, onde identificaremos todas as campanhas pictóricas existentes num edifício à data em que os visitámos. Deste modo evitaremos a perda de referências a propósito de algum elemento decorativo que não se insira nas morfologias pré-definidas, ficando o registo daquilo que existia. A nossa perspectiva, neste caso, será necessariamente descritiva, deixando as questões iconográficas e interpretativas para capítulo próprio.

O terceiro ponto a tratar será o “Estado de Conservação” das pinturas ao momento em que foram visitadas, sendo que o nosso trabalho de campo decorreu entre 2009 e 2011. A nossa abordagem, no que diz respeito ao estado de conservação das pinturas, partiu exclusivamente da observação directa de cada caso, embora, em alguns casos, tenha sido possível recolher informações mais concretas, graças ao apoio prestado por equipas técnicas de conservação e restauro que estiveram directamente envolvidas na sua recuperação. Sempre que possível, complementámos as informações recolhidas nos locais com material bibliográfico ou documental.

Os conjuntos de pintura que, actualmente, já não se encontram à vista serão referidos, embora a sua reconstituição cripto-histórica não seja um dos nossos objectivos. Deste modo, ficaram de fora aqueles edifícios cujas pinturas murais desapareceram ao longo do tempo, ou cuja existência, por motivos diversos, não pudemos comprovar presencialmente.

ARRONCHES

1. Capela de Santo António

Nota Histórica:

A capela dedicada a Santo António, em Arronches, encontra-se à saída da vila, perto da estrada que segue para Campo Maior (Fig. 282). A sua edificação datará, muito provavelmente, do século XVI, enquadrando-se na tipologia das ermidas rurais que prestavam o culto às populações do campo. Em 1758, o Vigário António Monteiro Araújo, respondendo aos questionários sobre o estado das paróquias, referia a sua existência, extra-muros da vila, sem que, no entanto, descrevesse o interior do edifício[707]. À data a capela seria sujeita à matriz da vila, sendo responsáveis pela celebração do culto os próprios párocos do bispado de Portalegre.

A capela apresenta um nártex adossado à fachada principal onde se inscreve um portal de verga recta, em granito. O corpo do edifício é suportado por dois contrafortes, no alçado do lado do Evangelho e uma série de construções anexas, do lado da Epístola entre as quais se destaca a pequena sacristia. O templo apresenta uma nave única cuja cobertura original (presumivelmente em madeira) terá sido substituída pela actual (de masseira) em data por determinar. A capela-mor, mais baixa, apresenta uma abóbada de berço.

O edifício tem uma utilização muito esporádica, sendo o acesso possível através dos serviços do Turismo da Câmara de Arronches[708].

Análise estilística:

O edifício apresenta ainda hoje três campanhas pictóricas, todas elas concentradas na zona da capela-mor e arco triunfal. A sacristia, cujo acesso não nos foi possível, encerra um curiosíssimo programa de esgrafitos, talvez ainda seiscentistas, e que decoram a sua cúpula. Trata-se de uma composição de um recticulado onde se enquadram elementos vegetalistas e animais.

---

[707] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Arronches, vol. 5, memória nº18, 1758, fl. 667.

[708] Agradecemos todo o apoio prestado pela Câmara Municipal de Arronches, em concreto ao Sr. Emílio Moitas, pelo seu acompanhamento a locais de muito difícil acesso e pela partilha de informações sobre alguns dos edifícios visitados.

A primeira campanha de pinturas (e a mais antiga) é um pequeno registo existente no exterior do arco triunfal, do lado direito, a cerca de 1 metro do chão e ocupando uma área muito pequena da parede (cerca de 40X40 cm). A perda de reboco neste local não permite que seja possível reconstituir a leitura iconográfica da pintura, apenas ter a percepção daquilo que seria uma composição de carácter, essencialmente, decorativo, em *grisalha*, onde se desenvolvem elementos vegetalistas de cor avermelhada, cinza e branca contra um fundo negro, de grande efeito contrastante (Fig. 283). A composição seria delimitada por uma faixa em espiral, da qual ainda se pode observar o testemunho existente, à margem direita. É de admitir que a pintura seja ainda de inícios do século XVI, dentro, aliás, de modelos muito semelhantes que se podem identificar em outros pontos do país (caso das pinturas da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, em Mouçós, Vila Real, cronografadas pelo mestre *AM. DRA* e datadas de 1529, ou ainda das da igreja de Santo Isidoro, do mestre *MORAES*, datáveis de 1536).

Há ainda que deixar o registo daquilo que deverá ser um desenho preparatório (a carvão) nas zonas onde o reboco que tinha as pinturas já caíu, deixando a lacuna. O traço, muito sobreposto, parece descrever uma figura, embora não seja possível avaliar se corresponderia, alguma vez, a uma composição ou se, simplesmente, à planificação de uma pintura que, entretanto foi abandonada.

A campanha pictórica de maior extensão neste edifício é a que preenche a parede fundeira da capela-mor e os seus alçados laterais. O destaque vai, precisamente, para o grande retábulo-fingido, de perfil maneirista, muito linear, com dois grandes “painéis recolocados”, no primeiro registo, a ladearem um nicho central com a imagem do santo. Os painéis apresentam passagens da vida do santo taumaturgo. No da esquerda temos o episódio onde Santo António ressuscita um morto para provar a inocência de seu pai. A figura que assume a dianteira do grupo, ergue uma bandeira onde está representada a cena da *Deposição de Cristo no Túmulo*, função que era, muitas vezes assegurada pelas misericórdias quando íam acompanhar os condenados ao seu local de execução. O painel da direita representa o *Sermão de Santo António aos peixes*, uma das cenas mais emblemáticas da vida do santo. Segue-se uma fiada de almofadões de mármore fingidos que separam o primeiro registo do tímpano ocupado, também, por um

painel central, mais pequeno, onde vemos Santo António entregando uma mensagem a uma mulher.

O programa de que faz parte o retábulo fingido é extensível quer aos alçados laterais da capela-mor (com painéis quadrangulares com fingimentos marmóreos e motivos de brutesco), como à abóbada, podendo detectar-se alguns vestígios da sua presença sob outra campanha, mais recente, e de qualidade inferior. Esta é composta por um revestimento de cor branca onde se destaca um grande painel central com a figura Virgem coroada e assente numa glória de querubins (Fig. 284). Nas laterais, acima da simalha, correm balcões fingidos, marcados ao centro por jarrões de flores e querubins, composição de carácter popular e que viria a cobrir totalmente a anterior. Não é possível afirmar com segurança que tipo de programa iconográfico estará sob esta campanha, mas alguns pormenores sugerem que os motivos de brutesco que se encontram nos alçados podessem, de igual forma, ter sido transpostos para o tecto, talvez integrando um painel central alusivo à figura do santo patrono da igreja. De facto, a filactera que se encontra sob a representação da Virgem aponta nesse sentido, tendo sido mantida apesar da alteração iconográfica: *S. ANTONIO ….DO [ME]NINO COM IEZVS.*

Estado de conservação:

A pintura apresenta avançado estado de degradação, sobretudo nos alçado lateral direito da capela-mor, com perdas consideráveis dos seus valores cromáticos. Em alguns pontos do retábulo fingido (como a área onde se encontram os peixes a escutar o sermão, ou o painel quadrangular no topo do retábulo) foram detectadas sobreposições de elementos que fazem parte da composição, o que sugere um repinte em data por precisar, muito embora mantendo a mesma iconografia. Do mesmo modo são de assinalar as alterações visíveis na segunda campanha pictórica que reveste a abóbada da capela-mor (enegrecimentos, sobretudo) o que, em certas áreas, permite perceber a existência de uma campanha anterior (Fig. 285).

2. Ermida de S. Bartolomeu

Nota Histórica:

Capela rural localizada no Monte de Revelhos, na estrada que liga Arronches a Campo Maior (Fig. 286). A história deste edifício desconhece-se por completo, não sendo referido nas *Memórias Paroquiais*, nem nos inventários de património do Distrito. A avaliar por alguns pormenores da arquitectura como o seu portal em granito e a mísula poligonal ainda visível na capela-mor, talvez seja de construção de finais do século XV ou XVI. Em período mais recente foi-lhe acrescentado um campanário, no eixo do mesmo portal principal.

Muito embora se encontre em terreno privado o edifício pertence à diocese sendo, no entanto, utilizado pelo proprietário para guardar gado, o que incrementa o estado de deterioração em que se encontra. Para além de várias construções anexas, conta também com um pequeno cemitério, entretanto profanado, o que sugere que o edifício tenha servido a alguma freguesia rural.

Análise estilística:

O edifício encontra-se num estado absolutamente deplorável, com parte do telhado de duas águas derrubado e os dois altares laterais da nave parcialmente destruídos (Fig. 287). É, aliás, graças a essa mesma destruição que conseguimos ver, no lado da Epístola, parte das campanhas de pintura mural que existiram outrora nesta capela. Trata-se de uma composição de brutesco e de imitações de mármore preenchendo o vão de um antigo nicho, entretanto tapado pela posterior colocação dos altares neo-clássicos, feitos em alvenaria de cal e areia, muito possivelmente com acabamentos a estuque. A mesma situação poderá ocorrer por detrás do altar que se encontra na parede do lado do Evangelho, assim como no que se encontra na capela-mor. Aqui é visível outra campanha de pintura, desta vez nos alçados, onde são ainda visíveis fingimentos de silhares de azulejos enxaquetados, até meia altura, sobre os quais estariam colocadas pinturas (como "*quadros recolocados*") definidas por molduras de talha (Fig. 288). A leitura iconográfica não é possível uma vez que parte dos alçados se encontram caiados.

A abóbada da capela-mor apresenta uma sobreposição de duas campanhas pictóricas, mais recentes que a dos alçados e, essencialmente decorativas: a mais antiga com ramagens muito estilizadas definindo molduras e frisos em a largura da

abóbada; a mais recente (talvez já de finais do século XVIII ou até mesmo do XIX) com jarros com flores e pequenos motivos florais, tudo executado com o recurso a modelos de estampilhas.

Estado de conservação:

O edifício encontra-se muito arruinado, com a queda parcial da cobertura sobre a nave. A sua actualização actual, como local para abrigo do gado, tendencialmente, acabará por conduzir à destruição do que ainda resta de vestígios pictóricos nos alçados da capela-mor.

3. Ermida do Monte da Venda

Nota Histórica:

Pouco ou nada se sabe sobre este edifício que, muito provavelmente, e a julgar pelas suas dimensões terá, a dada altura, sido utilizado para a celebração do culto às populações rurais mais próximas. Actualmente os terrenos onde se encontra o edifício, atravessados pela EN246, pertencem já ao concelho de Arronches, muito embora não tenha sido possível aferir se sempre assim foi. Desconhece-se, também, o orago desta ermida, pelo o que não é possível proceder à sua identificação nas *Memórias Paroquiais*.

O edifício, inicialmente, seria de planta quadrangular coberto por uma cúpula tendo *a posteriori*, sido anexo o nártex, aliás como sucedeu a muitos edifícios semelhantes, para responder à necessidade de acolhimento de um maior número de fiéis. Em data incerta o edifício passou a ser capela da propriedade agrícola do "Monte da Venda", designação que, tão pouco, surge nas fontes consultadas.

Análise estilística:

As pinturas encontram-se na cúpula da capela, ainda que sejam visíveis vestígios nos alçados, o que leva a crer que o programa iconográfico se estenderia, também, até este local.

Aqui encontramos um dos mais interessantes programas perspectivados do concelho, datáveis, muito provavelmente, de 1730 ou 1740, onde a conjugação de distintos elementos arquitectónicos (colunas, arcos vazados, plintos) cria a ilusão da profundidade até ao centro da composição. Os anjinhos que, empoleirados sobre plintos, brincam com as flores que se encontram em jarrões, ajudam a marcar o ponto de convergência de todas as linhas da composição e que consiste, precisamente, num pomba do Espírito Santo.

Esta será, provavelmente, uma das mais perfeitas composições em arquitectura perspectivada presente em ermidas rurais. O rasgamento atmosférico é dado, apenas, pelo tom azulado do céu, hoje em dia já muito deteriorado, mas que não deixa de funcionar como factor de ampliação do espaço arquitectónico, muito melhor conseguido, aliás, que os que encontramos em exemplares mais próximos, caso da vizinha matriz da freguesia da Esperança ou ainda da antiga igreja do

Espírito Santo, em Arronches e apresentando, em ambos casos, um quadro recolocado central.

Estado de conservação:

A pintura apresenta-se com os seus valores cromáticos muito alterados, mercê do estado de ruína em que o próprio edifício, actualmente, se encontra. Em vários pontos da cúpula a pintura já desapareceu quase na sua totalidade. Nos alçados, sob a cal, encontra-se ainda parte do programa decorativo, que deveria revestir na íntegra todo o espaço arquitectónico (Fig. 289).

A não ser realizada uma intervenção urgente no edifício, prevê-se que a pintura se perca irremediavelmente.

4. Ermida do Rei Santo

Nota Histórica:

Pequena ermida seiscentista de planta quadrangular à qual foi aposta um nártex com um púlpito incluído, talvez já no século XVIII. Cobertura em forma de cúpula na nave e com um concheado na zona da capela-mor (Fig. 290). O edifício pertence, actualmente, à Freguesia da Esperança (concelho de Arronches) que promoveu a sua recuperação através da empresa *In Situ*, entre 2008 e 2009.

Análise estilística:

O interior deste edifício apresenta ao nível da cúpula uma curiosíssima decoração, em trabalhos de argamassa polidos e policromados, de elevado valor estético, que serão datáveis ainda da construção primitiva, assim como os mascarões entre cartelas e a inscrição (truncada) realizada em esgrafito ao nível da cornija: "+*TODOS QVE AMDAIS TRABALHADOS.DE CVLPAS.E DE PECADOS.PEDI AO SALVADOR DO MVNDO QVE VOS … SENHOR DEOS E NAMINAIV* [?]".

A solução decorativa encontrada nesta cúpula (e que também se encontra no vão da janela) é perfeitamente única. Entre as molduras dos caixotões, em relevo e com intersecções em pontas de diamante, encontramos um trabalho minucioso de argamassas polícromas (vermelhas e negras), modeladas num formato esférico e aplicadas na cobertura sendo, posteriormente, polidas (Fig. 291). O aspecto final é eminentemente de cariz erudito, ao transmitir a ilusão de uma cobertura realizada com embutidos de mármore. No decorrer da intervenção de conservação e restauro levada a cabo pela empresa *In Situ* (2008-2009), foi descoberta a data deste programa num dos caixotões: *1577*[709]. Da mesma campanha farão parte, também, os mascarões e elementos de grotesco presentes nas trompas de ângulo, bem como os esgrafitos e ainda a cobertura em forma de concha que cobre a capela-mor (Fig. 292).

As composições murais, restritas à zona da capela-mor, serão já posteriores, talvez do século XVII, a avaliar pela tipologia do retábulo fingido aqui presente, acompanhando a curvatura da parede fundeira da ermida. Apresenta um nicho

[709] Agradecemos à Dr.ª Belany Barreiros da empresa *In Situ* a amabilidade por ter partilhado estes dados.

profundo, ao centro, que seria ladeado por outros dois, estes simulados, com representações de santos. A composição prolongar-se-ía pela parede, com anjos afastando as sanefas, embora seja quase impossível qualquer leitura iconográfica mais aprofundada. Quando o retábulo fingido foi executado terá sido, também, construída a bancada de altar, onde foi pintado um frontal com um requintado desenho de brutescos brancos contra fundo vermelho e negro (Fig. 293).

Há ainda que referir que a ermida apresentava os alçados completamente picados, o que ditou a destruição quase integral de uma inscrição que se ainda se encontra do lado esquerdo, cuja leitura não foi possível, embora se pareça identificar uma data "*1564*".

Estado de conservação:

Os revestimentos decorativos que se encontram actualmente à vista apresentam um bom estado de conservação, após as intervenções a que foram sujeitos em 2008 e 2009.

5. Igreja do Cemitério

Nota Histórica:

Edifício cuja memória se perdeu, não havendo registo de quando terá sido construído. De acordo com informações locais, o edifício já terá sido utilizado para a realização de autópsias servindo actualmente apenas como capela do próprio cemitério.

Análise estilística:

A pintura mural ocupa a parede fundeira da pequena igreja, como se fosse um verdadeiro painel, delimitado por uma moldura (fingida, neste caso) e inserido na mesma parede. A composição representaria, inicialmente, uma *Santíssima Trindade.* No centro e no topo, vemos a figura de *Deus Pai*, de braços abertos. Um pouco abaixo encontra-se a pomba do *Espírito Santo* e, por fim, estaria um crucifixo com Cristo, imagem que seria colocada sobre a pintura (Fig. 294). Desconhecemos se a peça que se encontra actualmente sobre a pintura será a original, mas as suas dimensões parecem coincidir com pormenores da pintura, o que evidencia a boa articulação entre as duas obras.

Na base da pintura vêem-se ainda vários edifícios, numa alusão directa à cidade de Jerusalém e que ajudam a compor a narrativa. Na zona da moldura é bem visível a presença de uma segunda camada pictórica, composta por rosas e pequenas flores brancas. Haverá ainda uma terceira e última campanha, sempre ao nível da moldura, já só reconhecível na parte superior do painel e que reproduz um padrão de tecidos de brocados (Fig. 295).

Estado de conservação:

As pinturas apresentam, no geral, um estado de conservação regular, muito embora em alguns pontos a camada cromática esteja, praticamente, desvanecida. A moldura com motivos de brocados já desapareceu quase na sua totalidade. Para além disso são visíveis, também, fissuras, um pouco por toda a pintura, que foram preenchidas a cimento.

6. Igreja do Espírito Santo

Nota Histórica:

Os dados históricos a propósito da igreja do Espírito Santo são bastante escassos. Um dos poucos registos sobre este edifício chega-nos através do Pároco António Monteiro de Araújo, nas Memórias Paroquiais de Arronches, de 1758. A vila pertencia ao padroado régio vindo daí, talvez, a sua designação de "*munto nobre*", referindo ainda que, antes das guerras decorrentes da Restauração, a vila teria muito dinamismo sendo habitada por grande número de famílias da nobreza. A igreja do Espírito Santo pertencia, precisamente, ao padroado régio, com uma irmandade própria e rendas específicas para a fábrica do altar-mor e da sua sacristia[710]. Na abóbada da nave, revestida por fingimentos de silharia aparelhada em esgrafito, são visíveis os contornos de dois brasões, sendo que um deles (o central) poderia bem ter sido, em outros tempos, o brasão de armas de Portugal.

As rendas da igreja eram, depois, administradas pelo Provedor da Comarca, que avaliava, também, como deveriam ser aplicadas. Sabemos ainda que o Terramoto de 1755 não terá tido um impacto muito significativo na vila, razão pela qual este e outros edifícios, chegaram até aos nossos dias.

Análise estilística:

Edifício de nave única e abóbada de berço com altares laterais pouco profundas. A zona da capela-mor sofreu uma importante intervenção pictórica já durante a primeira metade do século XVIII.

A igreja apresenta, hoje em dia, na nave, um dos mais interessantes conjuntos decorativos da região, combinando trabalhos em esgrafito com pinturas murais a "*claro escuro*", de singular efeito estético, cuja execução radica numa cultura classicizante e erudita. Sobre a porta de entrada encontra-se aquilo que poderá ter sido, outrora, a datação da campanha das pinturas da nave: "*157…*" Entre os arcos dos altares laterais estão quatro figuras, duas em cada alçado, possivelmente os quatro evangelistas, acompanhados por anjos com símbolos da Paixão de Cristo (nas extremidades das paredes).

[710] AN.TT., *Dicionário Geographico de Portugal*, Arronches, vol. 5, memória n.º 18, 1758, pp. 666-667.

Para além da campanha seiscentista, registam-se mais duas: uma ainda na nave, da qual fazem parte as pinturas dos retábulos fingidos das altares laterais e decorações adjacentes; a segunda na capela-mor e frontispício do arco triunfal.

Os retábulos fingidos que preenchem as capelas laterais dos alçados da nave serão ainda de finais do século XVII ou inícios do XVIII. O formulário estético da própria retabulística, aqui em causa, remete-nos para o barroco pedrino, ao qual não são estranhas, também, as ornamentações de embutidos marmóreos (aqui simulados) em todos os arcos. Cada altar apresenta, ao centro, um nicho, com pinturas murais onde anjinhos afastam um reposteiro que protegeria uma imagem. Esta campanha já só é visível, na sua totalidade, nos altares que se encontram mais próximos da capela-mor, uma vez que as pinturas se apresentam, em todos eles, muito alteradas e de difícil leitura. Para além disso, o primeiro altar do lado da Epístola desapareceu no decurso de uma campanha de renovação já da segunda metade do século XVIII.

O frontispício do arco triunfal apresentaria um programa iconográfico mais elaborado, a julgar pelos vestígios que se conseguiram recuperar, terminando toda a composição num frontão fingido, de perfil já marcadamente arquitectónico, característico da arquitectura italianizante que marcou o reinado de D. João V, que preenche todo a superfície da parede até à abóbada. O registo inferior, abaixo da cornija esgrafitada, seria, no entanto, preenchida com representações de santos, como que guardando a entrada para a capela-mor, dos quais só resta um santo bispo, provavelmente Santo Agostinho (para além do báculo, é visível uma pena, sinal da sua designação enquanto Doutor da Igreja) (Fig. 296).

No interior da capela-mor, o programa iconográfico poderá, também, ser datado do reinado do *Magnífico*. Todo o espaço se encontra revestido por um programa de elevado sentido cenográfico, extensível da abóbada aos alçados. As pinturas da capela-mor integram-se na tipologia das arquitecturas perspectivadas, de influência baccherelliana, com a introdução, ao centro, de um painel central onde está representado um *Pentecostes.* A campanha da abóbada da capela-mor, cuja autoria não foi ainda apurada, segue a tradição de outros edifícios no Alentejo que, ou por falta de mão-de-obra hábil, ou por puras questões de gosto, não se restringiram às leis impostas pela "*quadrattura*", adoptando outros elementos (arquitecturas simulados, jarrões, flores, medalhões inscritos, brutescos e anjinhos ou *putti*), numa gramática ornamental diversificada que resultaram em programas

de maior fortuna artística local. Vejam-se os exemplos na matriz de Castro Verde (1730), de autoria de António Pimenta Rolim, seguidor de Baccherelli e um dos pintores que, provavelmente, maiores influências terá deixado nesta região, ou ainda os casos mais tardios, da capela da Rainha Santa Isabel (Estremoz) e do antigo convento de S. Paulo (Évora), já mais próximos daquilo que o pintor Lourenço da Cunha concebeu em 1740 para o Santuário do Cabo Espichel.

Estado de conservação:

A antiga igreja do Espírito Santo de Arronches foi alvo de uma profunda intervenção de conservação e restauro levada a cabo pela empresa *In Situ*, durante o ano de 2007, que resultou na recuperação do programa de esgrafitos e das pinturas murais que se encontravam (no caso das da nave), completamente picadas.

7. Igreja de Nossa Senhora da Esperança

Nota Histórica:

Tal como ocorre em muitos outros edifícios deste concelho, o *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre* não adianta nenhuma informação relativa à história deste edifício. Luis Keil refere, no entanto, a qualidade do retábulo-mor, ainda do período da Renascença, apontando a existência dos programas murais exitentes no zimbório que disse ter sido "*pintado à cola*"[711].

Análise estilística:

As pinturas revestem a totalidade da cúpula sobre a capela-mor, bem como os seus alçados laterais, ainda que nestes pontos muito encobertas por cal (Fig. 297).

O conjunto pode ser integrado na categoria dos modelos mistos que combinaram elementos variáveis de arquitectura em perspectiva, com motivos de brutesco e (ou) painéis integrados.

No caso presente podemos ver uma balaustrada fingida, acima da simalha principal, contornando toda a cúpula e servindo de suporte a pares de anjinhos que, empoleirados, nos observam ladeando medalhões. Cada par de anjos é intercalado por um jarrão com flores. Por detrás de cada um destes elementos e como que apoiada neles, ergue-se uma arquitectura virtual, muito simplificada, que funciona como um baldaquino. No fundo a composição desenvolve-se a partir da conjugação entre duas formas geométricas - um quadrado (do "baldaquino") e um círculo (a balaustrada) – adornadas com o formulário estético próprio do barroco joanino (os *putti*, as cartelas, os festões de flores, etc). Ao centro da composição encontra-se um painel integrado, onde vemos a Virgem sendo transportada por uma glória de anjos e de querubins.

Muito embora a pintura tenha perdido a força inicial dos seus valores cromáticos, é notória a intenção do pintor em conceber a ilusão do rasgamento do espaço físico da parede, criando áreas em que as figuras se recortam contra o céu. A definição da arquitectura em *trompe l'oeil* é, apesar de tudo, muito simplificada, o que afasta este conjunto de outros exemplares que, sendo próximos, apresentam

[711] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 16.

um entendimento superior da construção da perspectiva (caso da ermida do Monte da Venda).

Pelo que é possível ver nos alçados laterais da capela-mor, a composição seguiria a mesma tónica, com figuras integradas em arquitecturas fingidas, jarrões e festões de flores contra um fundo avermelhado.

Estado de Conservação:

A pintura apresenta problemas do ponto de vista da conservação, uma vez a sua execução é bastante frágil (Fig. 298). Em zonas de lacuna é possível verificar a espessura muito reduzida sobre a qual a pintura foi realizada.

8. Igreja de Nossa Senhora da Assunção

Nota Histórica:

A igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção terá sido fundada por iniciativa de D. Teotónio, prior de Santa Cruz de Coimbra, em 1236, estando a vila por essa altura na posse do mesmo Mosteiro (Fig. 299)[712]. Os escassos dados existentes sobre a matriz referem-se ao edifício do século XVI, integrado já no tardo-gótico alentejano. O seu interior apresenta-se dividido em três naves, embora seja notória uma procura da unificação do espaço, apontando no sentido das "igrejas-salão" quinhentistas (como a igreja de Santa Maria de Belém e a matriz de Freixo de Espada à Cinta). O pórtico principal é de autoria do francês Francisco Loreto que o realizou, em 1542, obra de elevado sentido erudito e com paralelos estilísticos ao da igreja da Madalena, em Olivença[713].

O interior apresenta decorações datáveis de finais do século XVI (abóbada da capela do Santíssimo Sacramento) e XVIII (abóbada da capela de Nossa Senhora do Rosário), até à segunda metade da centúria, de que datarão os retábulos e os revestimentos de estuques pintados das abóbadas da capela-mor e colaterais.

Análise estilística:

A igreja apresenta também elementos artísticos de várias épocas. Entre eles, merece papel de relevo o programa fresquista da actual capela do Santíssimo Sacramento[714]. Através da consulta das *Memórias Paroquiais* de Arronches (datadas de 1758) podemos ver que esta capela tinha então a rara evocação do Rio Jordão: "[…] *e tambem desta mesma parte* [Epístola] *tem o Altar do Jordam, e neste collocadas as Imagens de S. Bartholomeu e de Santa Izabel* […]"[715]. Desconhece-se o paradeiro destas imagens, sendo provável que ainda se encontrem no interior do templo. Alterações relacionadas com cânones litúrgicos ditaram transformações iconográficas na igreja, razão pela qual não é possível afirmar que fosse essa a evocação primitiva da capela.

No chão da capela encontra-se a campa rasa da família Viles (ou Velez) da Silveira, com o respectivo brasão de armas e a inscrição: "*Sepultura de Antonio*

[712] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 11.
[713] FLOR, Pedro, *op. cit.*, 2008, p 137.
[714] Cf. CRUZ, Maria João e MONTEIRO, Patrícia *op. cit.*, 2007, pp. 213-219.
[715] AN.TT, *Dicionário Geographico de Portugal*, Arronches, vol. 5, memória nº 18, p. 665.

Viles da Silveira he de sua molher Giumar Ferreira instituidores do morguado da Silveira desta capela a qual mandou faser Guaspar Viles da Silveira seu sobrinho primeiro posuidor e jas aqui com sua mulher Izabel Misurada de Siqueira de seus herdeiros". A legenda indica, assim, que Gaspar Velez da Silveira foi o responsável pela construção da capela, patronato que fica reforçado através da repetição do seu brasão (uma torre quadrada com quatro janelas, uma porta e um paquife no topo) no caixotão central do tecto, ainda com vestígios de policromia (tons verdes, azuis e ocres). Esta legenda levanta algumas questões, uma vez que entra em contradição com a informação avançada pelo *Livro Genealógico das Famílias desta Cidade de Portalegre*. Nesta obra, o mesmo Gaspar Velez da Silveira é identificado como sendo pai (e não sobrinho) de António Velez da Silveira que morrera sem deixar descendência. Deste modo seu pai ficou na posse do Morgado da Silveira, instituído por António Velez e por sua mulher[716]. A correcta definição da linha genealógica da família Velez da Silveira, bem como a identificação destes personagens é fundamental para determinar a datação da capela, porém não se conhecem quer as datas de nascimento ou óbito de qualquer dos elementos atrás referidos. Parece, no entanto, seguro afirmar que a erecção da capela situar-se-á em finais do século XVI, uma vez que Leonor Rodrigues, mãe de Gaspar Velez da Silveira tinha já enviuvado em 1580 e que seu filho seguira, então, a linha legítima de sucessão na casa da família[717].

A capela apresenta uma abóbada de caixotões quadrangulares (cinco fiadas verticais, atravessadas por outras cinco horizontais), um tipo de cobertura que se popularizou entre muitas igrejas do Norte Alentejo (Sé de Portalegre; capela do Calvário, em Nisa; igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Monforte; capela-mor da matriz do Crato; capela de S. João Baptista, em Amieira do Tejo, etc).

No caso dos caixotões da capela do Santíssimo, os trabalhos de conservação levados a cabo[718] puseram a descoberto um programa pictórico em *grisalha*, de invulgar originalidade, composto por dez santos (seis dos quais são apóstolos), desenhados a meio corpo, apenas em tons de cinza e negro, criando uma ilusão de alto-relevo. A sucessão de imagens de significado predominantemente hagiográfico, em detrimento de um programa narrativo, poderá encontrar a sua razão de ser na

[716] BRITO, Manuel da Costa Juzarte de, *op. cit.*, 2002, p. 862.
[717] Idem*, ibidem*.
[718] Trabalhos realizados em 2007 pela empresa Regra de Ouro, Sociedade de Restauradores, Lda., Tomar.

importância que este tipo de temática veio a obter após as reformas do concílio tridentino, onde as vidas dos santos e mártires foram utilizadas como modelos a seguir pelos crentes, atribuindo-lhes assim amplo significado catequético.

A grande qualidade deste conjunto pictórico e a sua contextualização deverão ser feitas à luz das influências artísticas e de mão-de-obra proveniente dos principais centros de produção da época, nomeadamente Évora, Portalegre (a cujo bispado Arronches pertencia) ou, mais próxima, a cidade de Elvas. Pontualmente, nas nervuras que formam os caixotões, também se encontram pequenas flores vermelhas, muito próximas, estilisticamente, das que se vêem na igreja de S. Pedro de Almuro (Monforte).

Para além das pinturas desta capela a igreja matriz de Arronches conta ainda com uma composição perspectivada, pintada na abóbada da capela de Nossa Senhora do Rosário, onde anjinhos se equilibram sobre arquitecturas falsas, exibindo elementos alusivos à iconografia da Virgem. A pintura datará ainda da primeira metade do século XVIII.

Na sacristia temos ainda uma pintura de brutesco de finais do século XVII e inícios do XVIII, revestindo o arco de um antigo altar (Fig. 300). A pintura, praticamente executada sobre o granito, está quase desaparecida, mas ainda se distinguem *putti* brincando com passarinhos entre ramagens entrelaçadas, outrora de forte colorido. No frontispício do arco, emoldurada entre elementos vegetalistas, pode ver-se a inscrição *IHS.*

Estado de conservação:

As pinturas foram descobertas e sujeitas a uma intervenção de conservação e restauro em 2007, da responsabilidade da empresa *Regra d' Ouro.* Actualmente já são visíveis manchas de humidade, provavelmente devidas a entupimentos das caleiras do telhado.

9. Igreja do convento de Nossa Senhora da Luz

Nota Histórica:

O convento de Nossa Senhora da Luz da Ordem dos Agostinhos Calçados foi fundado a 23 de Janeiro de 1570 no local onde existia uma ermida da mesma invocação (Fig. 301)[719]. Existe, no entanto, um documento de data anterior que sugere que, pelo menos, a construção da igreja já se iniciara vários anos antes. De todos os modos, o edifício estaria já totalmente funcional em finais do século XVI. A 26 de Setembro de 1598 os religiosos dirigem uma petição à Câmara Municipal para que se levantassem paredes e se tapasse a barbacã, de forma a garantir que a privacidade do convento era assegurada, pedido que foi deferido pela edilidade[720].

A história da fundação deste edifício, narrada por Frei Agostinho de Santa Maria diz-nos que o desejo de uma nova construção da Ordem dos Agostinhos partiu de Frei Hilário de Jesus, natural de Portalegre e religioso em Coimbra[721]. À data, diz-nos o mesmo cronista, não existia nenhum outro convento em Arronches. A primeira opção seria fundar o novo edifício em Alegrete o qual, no entanto, não se viria a realizar, pelo o que a escolha de Frei Hilário para a construção recaiu na ermida de Nossa Senhora da Luz, em Arronches[722].

Análise estilística:

O retábulo dedicado a S. Caetano apresenta características estilísticas pertencentes a meados do século XVIII. Sobre toda a composição pende um baldaquino com duas sanefas afastadas para que possamos ver o conjunto iconográfico. O retábulo é rematado por um frontão triangular com um crucifixo ao centro. Em termos de organização encontra-se dividido em dois registos, começando a narrativa pelo painel que mostra S. Caetano no momento da sua conversão para a vida religiosa. Segue-se o momento em que S. Caetano presta assistência aos pobres e doentes. Já no registo inferior, do lado esquerdo, a visão da Virgem que lhe entrega o Menino Jesus e, por fim, a morte do santo. Cada

[719] A.D.P., *Convento de Nossa Senhora da Luz*, Treslado da fundação do Convento de Nossa Senhora da Luz, CVLARR/Cx. 1, doc. N.º 1, 1574.
[720] A.D.P., *Convento de Nossa Senhora da Luz,* CVSLARR/Cx. 1, Liv. 1, mç. 1, n.º 36, 22 de Novembro de 1539, fl. 68.
[721] SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *op. cit.*, 1711, p. 401.
[722] A.D.P., *Convento de Nossa Senhora da Luz*, Treslado da fundação do Convento de Nossa Senhora da Luz, CVLARR/Cx. 1, doc. N.º 1, 1574.

registo está delimitado nas extremidades por um par de colunas, sendo separado por um friso com motivos vegetalistas. Este conjunto pictórico distingue-se pelo seu valor iconográfico, ainda que seja bastante pobre do ponto de vista da execução, com visíveis dificuldades por parte do pintor na representação das figuras ou até mesmo na resolução de outros elementos que fazem parte da composição (veja-se, por exemplo, a figura do menino de costas no segundo painel, ou a forma como as colunas torsas são recriadas de forma tão esquemática). Até ao momento não foi possível identificar a mão-de-obra envolvida na execução desta pintura.

Na parte central do retábulo encontra-se um nicho de planta semi-circular e dividido em dois registos, já da segunda metade do século XVIII. É muito provável, no entanto, que existisse já um nicho da mesma campanha das pinturas, uma vez que não é claro que elas tenham sido afectadas pela introdução deste elemento.

Para além do retábulo fingido assinala-se na abóbada da nave da igreja a representação do emblema da Ordem dos Agostinhos, à qual estava sujeita o convento (Fig. 302). Num painel quadrado encontra-se a água bicéfala com as correias nos bicos e as patas assentes na Lua e no Sol. Sobre o seu peito um brasão com uma mitra e um báculo. Dentro do brasão um coração trespassado por setas assente sobre um livro.

Estado de conservação:

As pinturas do retábulo fingido necessitam, com urgência, de uma intervenção, sendo visíveis grandes áreas marcadas por sais, sinal da presença de humidades, sobretudo na parte superior do retábulo. No lado esquerdo a pintura já se desvaneceu totalmente, bem como as legendas que acompanhavam cada painel. Para além disso assinalam-se, também, escorrências na camada cromática (Fig. 303) e “salpicos” de cal provenientes de uma intervenção na abóbada desta capela. A pintura que se encontra ao centro da abóbada nave, com o símbolo da Ordem dos Agostinhos, não apresenta problemas de maior.

10. Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Nota Histórica:

Mais um edifício em contexto rural e em estado de completo abandono, apesar das suas dimensões sugerirem que terá sido alvo de um culto importante (Fig. 304). A igreja é composta por dois corpos articulados, de dimensões aproximada: a igreja com um nártex construído em época posterior (1878, de acordo com a data pintada nesse local) e um edifício que serviria para a residência do ermitão, onde se rasga um grande janelão com conversadeiras. Existem também evidências da existência de uma outra construção, do lado direito do corpo da igreja, mas que, entretanto, foi destruída.

Análise estilística:

As pinturas encontram-se na zona da capela-mor e sala do trono (Fig. 305). É possível que, inicialmente, a parede fundeira da capela-mor tivesse um nicho, ladeado por dois anjos (dos quais mal se distinguem as asas) que, puxando por cordas, faziam subir uma cortina, criando um efeito teatral e dramático, para a descoberta da imagem que estaria a ser exibida no dito nicho. No entanto, alterações posteriores conduziram ao rasgamento da parede para abertura de um vão de maiores dimensões onde estaria exposto o trono, sacrificando, assim a pintura primitiva, datável, talvez. de c. 1700-1720 (Fig. 306). À mesma campanha pertencerá ainda o frontal de altar com motivos florais e geométricos, de grande pormenor, quase como se se tratasse de um trabalho de rendilhados (Fig. 307).

A segunda campanha é exclusivamente decorativa, privilegiando o revestimento global da superfície muraria, em detrimento da qualidade plástica do conjunto. Na verdade, os fingimentos marmóreos da parede e da sala do trono são bastante fracos do ponto de vista da execução, incluindo os elementos vegetalistas nas paredes da sala do trono.

Os alçados da capela-mor estão cobertos com uma pintura imitando tecido de brocado, repetindo modelos que já víramos na capela do cemitério, enquanto que a abóbada da mesma capela-mor recorre à estampilha, com modelos que também identificamos na igreja de S. Bartolomeu, também no concelho de Arronches.

Estado de conservação:

O edifício apresenta problemas estruturais graves, com fissuras muito pronunciadas, sobretudo ao nível da fachada, da capela-mor e sala do trono, pelo o que o acesso ao interior da igreja não oferece, presentemente, segurança. As pinturas encontram-se, também, muito deterioradas, situação que se agravará enquanto a estrutura não for estabilizada. O problema já deveria ser evidente no século XIX, quando foi introduzido o nártex, razão pela qual foram introduzidos dois contrafortes neste local.

11. Igreja paroquial de Mosteiros

Nota Histórica

Edifício do qual já quase nada se sabe. Sofreu uma intervenção na cobertura da nave.

Análise estilística

A igreja foi alvo de uma profunda intervenção, a cargo da Junta de Freguesia, nomeadamente ao nível da cobertura da nave. Desconhecemos se poderiam existir pinturas em outros locais do edifício. Actualmente apenas são visíveis as composições de brutesco, de sentido popular, que cobrem a abóbada de aresta da tribuna, existindo indícios de que também possam ser extensíveis aos alçados.

À partida existem ainda duas campanhas sobrepostas: uma mais antiga, em que os motivos de brutesco apresentam alguma delicadeza, com finas ramagens e pequenas flores, estando as arestas da abóbada revestidas por uma barra azul com um círculo e um motivo floral ao centro; a segunda campanha, que se detecta, também, no intradorso do arco da tribuna apresenta, também, uma decoração brutescada, mais grosseira, associada a marmoreados polícromos fingidos, embora sem grande apuro artístico.

Estado de conservação

Toda a zona da tribuna se encontra em mau estado de conservação, com diversas fissuras ao nível do seu revestimento, pelo o que as pinturas estão em risco de desaparecerem por completo.

AVIS

12. Igreja de Santo António do Alcórrego

Nota Histórica:

A igreja paroquial do Alcórrego é um pequeno templo rural de planta rectangular, com um campanário destacando-se no eixo da fachada (Fig. 308). Não se sabe, ao certo, a data da sua fundação, mas já em 1758 era descrito como tendo por orago a Santo António e possuindo, no interior, quatro altares: o de Santo António, o do Menino Deus, o de Nossa Senhora do Rosário e, por último, o das Almas[723]. O edifício não tinha nenhuma irmandade ou confraria, ficando à responsabilidade dos fregueses a manutenção do pequeno templo.

Em período recente o interior da igreja foi alvo de uma profunda intervenção que consistiu no repinte das pré-existências (sobretudo marmoreados) esvaziando-as, por completo, do seu valor estético e artístico.

Análise estilística:

As campanhas pictóricas que ainda são visíveis no interior da igreja são, na sua maioria, produto da intervenção do século XX sendo de notar que, na zona do arco triunfal, é bem visível uma campanha anterior, com motivos decorativos em grisalha.

Registe-se, no entanto, como ponto de maior interesse no edifício a pintura mural (a fresco) que preenche a parede fundeira da capelinha situada junto do altar lado de Nossa Senhora do Rosário, do lado da Epístola. A cena representada é uma *Apresentação do Menino aos Pastores.* A composição é bastante simplificada identificando-se apenas um modesto apontamento arquitectónico, ao fundo, em jeito de enquadramento que, no entanto, resulta pouco eficaz, uma vez que a narrativa, em si, parece dissociada dela. Os pastores encontram-se em torno das figuras principais, um deles tira o chapéu em sinal de reverência. O pintor acrescentou ainda um anjinho ajoelhado perto do Menino. Sobre a composição encontra-se outro anjo, erguendo uma filactera onde se pode ler *IN EXCELSIS DEO*, onde a palavra inicial "*GLORIA*" já se perdeu.

[723] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Santo António de Alcórrego, vol. 2, n.º 10, 1758, fls. 105-106.

Estado de conservação:

A pintura encontra-se num estado de conservação satisfatório, ainda que sejam de assinalar grandes áreas onde as policromias se apresentam bastante alteradas (zona do manto da Virgem e de outras figuras, por exemplo). Em pormenores de algumas figuras, sobretudo nas mãos, são visíveis as marcas do estrezido para a construção do desenho (Fig. 309).

Sob os repintes que estão presentes em todo o interior da igreja, é possível que existam ainda vestígios de campanhas anteriores.

CAMPO MAIOR

13. Consistório da Irmandade da Ordem Terceira

Nota Histórica:

O edifício da irmandade de Ordem Terceira é anexo à igreja do convento de Santo António. A história deste edifício franciscano está ligado à figura de Santa Beatriz da Silva (1424-1490), pertencente à nobreza de Campo Maior que se recolheu num convento de Toledo aí fundando a Ordem da Imaculada Conceição.

O primeiro convento dedicado a Santo António foi fundado logo em finais do século XV por Frei Jorge de Paiva e Frei Amador da Silva, para ser ampliado passado pouco tempo, em 1514[724]. A 26 de Junho de 1550 uma provisão régia autorizou o convento a retirar rendimentos da defesa do Carrascal e que os canalizasse para as obras de construção[725]. O convento que actualmente existe é já uma fundação que se iniciou em 1685, depois dos franciscanos terem sido obrigados a deixar as suas antigas instalações por causa das ampliações levadas a cabo nas fortificações da vila[726]. Com efeito, a 16 de Junho de 1646 os religiosos recebem autorização por parte da Câmara Municipal para transitarem para uma igreja intra muros e aí edificarem novo convento[727]. A igreja só estaria definitivamente concluída em 1732 e o claustro, com as suas "*barandas*" em 1738, obra liderada pelo empreiteiro Fernando Mexia[728]. Em 1749, a Mesa da Venerável Ordem Terceira, já instalada no edifício, solicita autorização ao ministro provincial para que se fizesse um cemitério destinado aos ossos dos irmãos defuntos, "[…] *desde o Adro do mesmo Convento athé a parede das cazas da villa* […]", pedido que foi aceite[729].

O edifício ficou abandonado após a saída dos religiosos, em 1834, vindo a acolher, já em 1942, as religiosas espanholas do Mosteiro da Conceição de Vilafranca del Bierzo, onde permanecem ainda ao presente as Concepcionistas.

---

[724] GORDALINA, Rosário, *Igreja e Convento de Santo António / Convento da Imaculada Conceição*, in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041204010013, 2004 (consultado a 2 de Fevereiro de 2009).
[725] A.D.P., *Convento de Santo António*, CVSCMR/Cx. 02, Maço 14, doc. 1, 6 de Junho de 1550.
[726] GORDALINA, Rosário, *op. cit.*
[727] A.D.P., *Convento de Santo António*, CVSCMR/Cx. 02, Maço 14, doc. 12, 16 de Junho de 1646.
[728] A.D.P., *Convento de Santo António*, CVSCMR/Cx. 02, Maço 13, doc. 3, 21 de Julho de 1738.
[729] A.D.P., *Convento de Santo António*, CVSCMR/Cx. 02, Maço 12, doc. 8 16 de Novembro de 1749.

Análise estilística:

As pinturas murais, de cariz popular, preenchem as bandeiras das portas, formando um conjunto bastante homogéneo e coerente com o próprio retábulo de alvenaria de cal e areia pertencendo, muito provavelmente, à mesma campanha, já de um Barroco tardio (segunda metade do século XVIII).

Este ciclo pictórico dedicado à vida de S. Francisco é, ao presente, o único núcleo de pinturas que este edifício ainda preserva. Tal como já tivémos oportunidade de referir com maior detalhe é composto por oito painéis rectangulares e um nono, colocado no retábulo como se fosse uma tela onde está representada a *Estigmatização de S. Francisco.* Nas restantes pinturas podemos ver, do lado direiro, a *Aprovação da Regra dos franciscanos pelo Papa Inocêncio III*; *S. Francisco ajoelhando diante um grupo de franciscanos martirizados, sob o olhar da Santíssima Trindade*; *a morte de S. Francisco, na Porciúncula*; *S. Francisco lançando-se nas urzes para fugir à tentação do Demónio*. Na parede do lado temos o *Papa Inocêncio III ajoelhado junto ao túmulo de S. Francisco*; o *abandono da vida secular de S. Francisco* (dois episódios distintos) e, por fim, *S. Francisco e S. Domingos sustentam a Igreja Católica.*

Estado de conservação:

As pinturas encontram-se num estado de conservação muito regular, à excepção de alguns painéis onde as pinturas já praticamente desapareceram devido a humidades, como é visível no caso do painel de S. Francisco deitado entre as urzes (Fig. 310).

14. Igreja matriz de Ouguela

Nota Histórica:

Sabe-se muito pouco sobre este edifício que se encontra implantado no interior da muralha defensiva de Ouguela. A extrema sobriedade que aparenta do exterior, onde a fachada principal nada mais tem para além de um portal de verga recta e um pequeno óculo, dá à construção um carácter, também ele, de arquitectura militar.

A construção do edifício datará seguramente do século XVII a avaliar, também, pelo seu interior, de planta rectangular, pé direito bastante elevado, com cobertura em abóbada de berço, sem qualquer tipo de fenestrações nos alçados laterais. Na zona da cabeceira destacam-se três arcos de volta perfeita, em granito: o triunfal que dá acesso à capela-mor e os laterais que albergam retábulos de alvenaria.

A capela-mor, profunda, apresenta uma cobertura também em abóbada de berço, muito embora seja mais baixa que a da nave. Na parede fundeira ergue-se o retábulo-mor, construído com o mesmo tipo de materiais dos laterais.

A igreja sofreu ima intervenção significativa na segunda metade do século XVIII, de cuja campanha datarão o púlpito, a capela baptismal e o altar que se encontra no alçado do lado da Epístola.

Análise estilística:

No interior da igreja são assinaláveis duas campanhas pictóricas. A de maior extensão é a que ocupa todo o interior da sala da tribuna do altar-mor e que se estenderia, também, ao exterior do mesmo. A provar o que seria, nitidamente, a campanha primitiva encontra-se a representação da *Santíssima Trindade* (Fig. 311), situada no eixo da boca da tribuna. Este programa foi realizado pelo pintor de Arronches António Marques Lavado, de acordo com o contrato assinado com o prior da mesma igreja, o Padre Diogo Dias de Araújo, a 18 de Janeiro de 1701[730].

As pinturas integram a grande categoria do brutesco, de forte expressão popular, desenvolvendo-se em toda a extensão da superfície murária entre a tradicional gramática decorativa de grande riqueza cromática, composta por elementos vegetalistas, *putti*, flores e pássaros, destacando-se um papagaio

[730] A.D.P., *Cartórios Notariais de Ouguela*, Contrato de pintura da tribuna e retábulo da Igreja Matriz de Ouguela com o pintor António Marques Lavado, de Arronches, CNCMR05/001, Cx. 1, Liv. 4, 18 de Janeiro de 1701, fls. 151v.-152v.

alimentando-se de cerejas e, no centro da abóbada, uma fénix. A rematar esta composição encontramos um lambril de azulejos enxaquetados fingidos, associados a imitações de marmoreados assinaláveis, também, no intradorso do arco da tribuna.

O programa original, de acordo com o contrato, seria, no entanto, mais extenso e com algumas alterações iconográficas relativamente áquilo que veio a ser executado. Na abóbada da tribuna, por exemplo, o pintor deveria ter executado "[…] *o Padre eterno e o Spirito Santo com sua nuvem muito bem feita* […]" que, ao invés, passou para o extradorso do arco, entre as colunas do retábulo. Nas paredes da sala da tribuna, o pintor deveria ter introduzido ainda dois santos enquadrados por "[…] *arvores ou silvas deitando seus ramos com flores e frutos que enchão as paredes todas* […]". O contrato faz ainda referência à cena da *Visitação* da Virgem a Santa Isabel que o pintor deveria executar num dos nichos entre as colunas do retábulo, para além de decorar todo o resto do frontispício à semelhança do que fizera na tribuna. As caiações que revestem não só o retábulo de alvenaria, como também a abóbada da capela-mor e os alçados laterais não permitem avaliar se ainda resiste algum vestígio desta campanha, para além daquilo que é visível na tribuna. Aliás, todo o interior deste edifício se apresenta caiado ao extremo, estando todos os altares da nave e, includivamente, o púlpito cobertos por uma camada branca que não deixa antever os seus valores cromáticos originais.

Pertencente a uma campanha mais recente, talvez já da segunda metade do século XVIII temos o *Baptismo de Cristo* (Fig. 312), enquadrado por uma moldura de estuques de estilo *rocaille* e que se encontra localizado à entrada da capela baptismal.

Estado de conservação:

As pinturas apresentam-se, no geral, bem conservadas, não havendo registo de que alguma vez tenham sofrido algum tipo de intervenção directa. Existe, no entanto, registo de uma intervenção (não especificada) no edifício, por parte dos Monumentos Nacionais, datada de 1953[731]. Em diversos locais da composição, nomeadamente nos *putti* e nos enrolamentos de folhas de acanto, são visíveis

[731] Cf. GORDALINA, Rosário, *Igreja Matriz de Ouguela* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041204030017, 2004. (consultado a 6 de Abril de 2011).

marcas de estersido indicando que as pinturas foram executadas com recurso a modelos repetidos de forma simétrica. Já nos lambris com os fingimentos azulejares podem ser apontadas as linhas que definem cada “painel” gravadas no próprio reboco da parede.

CASTELO DE VIDE

15. Capela da Casa do Morgado

Nota Histórica:

Este edifício enquadra-se na tipologia das construções solarengas do século XVIII, de alçados muito simples marcados apenas pela linha das janelas e onde se destaca o pórtico principal de frontão interrompido, em mármore. Pouco sabemos do seu passado histórico, para além de supôr que, tal como o seu nome indica, tenha pertencido ao Morgado da vila de Castelo de Vide.

A Casa do Morgado pertence, actualmente, à Câmara Municipal que a utiliza como espaço educativo dedicado às artes do ferro e a oficinas de bordados.

Análise estilística:

A pintura que ainda se encontra na antiga capela desta casa senhorial apresenta um enquadramento de elementos arquitectónicos em *trompe l'oeil*, com concheados, bustos fingidos e um painel central alusivo à *Assunção da Virgem.* Do ponto de vista estilístico toda a capela datará das primeiras décadas do século XVIII, apresentando um programa muito coerente, do qual faz parte, para além da pintura do tecto, a tela que se encontra no altar com o mesmo tema da *Assunção*, entre decorações imitando pintura da charão. Esta tela, realizada por boa mão, apresenta um lamentável estado de conservação e merecia melhor sorte dada a sua qualidade e dinamismo da composição. Quanto à pintura da abóbada denota uma inspiração de cariz italianizante, reforçada pela presença dos dois pares de figuras presentes acima da simalha, de claro referente clássico.

Estado de conservação:

Toda a capela necessita de uma intervenção urgente. A pintura da abóbada está em muito mau estado de conservação, com zonas de total desaparecimento da camada cromática. Esta circunstância terá conduzido a uma iniciativa (anónima) de completar a carvão as pinturas da abóbada, de acordo com o que ainda era visível (Fig. 313). Seria de todo o interesse que a pintura fosse intervencionada por uma equipa técnica especializada para esse efeito, considerando os valores artísticos do conjunto.

16. Igreja do convento de Nossa Senhora da Esperança

Nota Histórica:

O antigo edifício do convento de S. Francisco nasceu da doação realizada por Gaspar de Matos e Beatriz de Matos, em 1585, com a colaboração da própria Câmara e de outras esmolas que, entretanto, fossem recolhidas para o mesmo efeito (Fig. 314)[732]. O edifício, já concluído em 1589, foi entregue aos franciscanos recoletos (também designados como Xabreganos), sendo administrado pela Câmara[733]. Durante o século XVII sofreu várias intervenções, das quais ainda se mantêm as pinturas murais do arco triunfal e o retábulo-mor. A fachada sofreria uma intervenção em 1748, de acordo com a data presente no local.

O edifício passou para a posse do Ministério da Fazenda e da Guerra, logo após a extinção das ordens religiosas (1834). Já em 1863 passou a ser utilizado como asilo para cegos, com o nome de Asilo de Nossa Senhora da Esperança fundação da responsabilidade de João Diogo Juzarte de Sequeira Sameiro.

A Fundação de Nossa Senhora da Esperança seria criada em 1987 ficando com a administração do edifício, classificado como Imóvel de Interesse Público em 2001[734]. Em 2009-2010 a igreja foi alvo de uma intervenção que a converteu em auditório e que procurou ao mesmo tempo, preservar os seus valores artísticos.

Análise estilística:

As pinturas murais que revestem o arco triunfal são as que ocupam, actualmente, a maior superfície no interior da igreja. As pinturas datarão, talvez, já de finais do século XVII, sendo evidente a intenção em integrar na composição pictórica elementos reais, como os retábulos laterais em talha dourada e pintada. Ao mesmo tempo a pintura cria um efeito cenográfico ao enquadrar o retábulo mor. Sobre cada altar lateral encontra-se um nicho fingido emoldurado por imitações de mármore em ponta de diamante. No interior dos nichos estão dois anjos ajoelhados e que originariamente seguravam turíbulos, elemento iconográfico que já só visível no anjo da direita. Como preenchimento de fundo de toda a composição encontram-

[732] Cf. MANTAS, Helena e GAMA, Marta, *Igreja e Convento de São Francisco / Convento de Nossa Senhora da Conceição / Igreja de Nossa Senhora da Esperança*, in www.monumentos,pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041205040039, 2000 (consultado a 20 de Maio de 2010).
[733] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 41.
[734] Cf. MANTAS, Helena e GAMA, Marta, *op. cit.*, 2000.

se elementos vegetalistas com flores e enrolamentos acânticos, sendo de assinalar pinturas sobre pedra de carácter geometrizante e fingimentos de mármores decorando os arcos dos retábulos laterais, assim como da capela do lado direito da nave.

Para além deste conjunto, há também que assinalar a presença de uma composição de brutesco emoldurando uma representação do Santíssimo Sacramento na tribuna do altar-mor, ainda que esteja, maioritariamente, coberta por cal (Fig. 315). O frontão do retábulo apresenta duas telas, de formato semicircular, com a Virgem (do lado esquerdo) e o Anjo Gabriel (do direito), compondo, assim, o momento da *Anunciação.* Ao centro existe uma moldura circular que exibiu, outrora, uma tela com a *Estigmatização de S. Francisco*[735]*,* mas que actualmente se encontra vazia, permitindo apreciar um *Cristo Crucificado*, em esgrafito, parte integrante daquilo que seria a decoração original da capela-mor.

Na nave, do lado da Epístola está a capela de Simão Fernandes e de sua mulher Beatriz, a avaliar pela inscrição embutida na parede, já mal perceptível. Aqui mantém-se uma pintura de S. Nicolau, embora com uma iconografia pouco vulgar, com crianças de toucado e uma arquitectura, ao fundo, a lembrar modelos nórdicos (Fig. 316). O intradorso do arco da capela também apresenta pintura, com uma composição inspirada nos modelos de grutesco quinhentista embora mais recente, sendo de todo o interesse avaliar se existirá vestígios de um programa anterior. No nicho onde se encontra a imagem de Santa Bárbara existem, pelo menos, duas camadas pictóricas sobrepostas com motivos florais muito simples, programa já de finais do século XVIII ou XIX. Durante as obras de conversão do edifício para actuais funções, eram visíveis vestígios de pintura mural no claustro, motivos que foram, entretanto, novamente cobertos (Fig. 317).

A pequena imagem da Virgem em granito que se encontra num nicho, no exterior do edifício, apresentava, originalmente, policromia.

Estado de conservação:

As pinturas apresentam problemas ao nível do arco triunfal com destacamentos da camada cromática nos nichos fingidos e zonas onde a pintura se

[735] Cf. MANTAS, Helena e GAMA, Marta, *Igreja e Convento de São Francisco / Convento de Nossa Senhora da Conceição / Igreja de Nossa Senhora da Esperança*, in www.monumentos,pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041205040039, 2000 (consultado a 20 de Maio de 2010).

apresenta muito manchada. Os fundos, com motivos mais decorativos, foram sujeitos a um repinte. No nicho de Santa Bárbara foi entretanto aplicado sobre as pinturas um reboco à base de cimento.

CRATO

17. Igreja do convento de Santo António

Nota Histórica:

O edifício pertenceu à Ordem de S. Francisco da província do Algarve, tendo sido fundado em 1603, graças a Leonardo de Campos (Fig. 318). Seu pai, António de Campos foi vedor da Fazenda Real no reino do Algarve[736]. Com a Extinção das Ordens Religiosas, em 1834, o convento seria suprimido, pertencendo, ao presente, à Misericórdia do Crato.

Análise estilística:

De momento, as únicas pinturas ainda visíveis na igreja conventual são os marmoreados que decoram a sanca, os retábulos colaterais e o retábulo-mor, obra em alvenaria de cal e areia com acabamentos e em estuque (Fig. 319).

A cúpula sobre a capela-mor está, ao momento, caiada, embora se identifique um padrão de caixotões, em baixo-relevo, que seria interessante analisar no sentido de apurar a existência de decorações complementares.

Para além das pinturas de marmoreados fingidos, ao nível do retábulo-mor, revestimentos pictóricos simulando silhares de azulejos com motivos rectangulares, em diagonal, pintados a vermelho e branco e já muito repintados.

Estado de conservação:

As pinturas murais de marmoreados fingidos do retábulo-mor estão, em algumas áreas, muito desvanecidas. Em data por determinar foi realizado um repinte de cor azul forte na zona do arco da tribuna e nos embasamentos das colunas. O arco triunfal foi, também, sujeito ao mesmo tipo de intervenção, que se estendeu ao brasão da Ordem de S. Francisco.

[736] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 48.

18. Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Nota Histórica:

A igreja matriz do Crato resulta de uma reedificação ordenada pelo então Prior do Crato, D. Frei Vasco de Ataíde, em 1456, no mesmo local onde existiu, outrora, um templo do século XIII (Fig. 320)[737]. Preservando a memória do edifício primitivo encontra-se uma lápide colocada num dos arcos, em frente à entrada lateral.

A capela-mor datará do século XVI, tendo sofrido uma renovação já no século XVIII da qual datarão o retábulo-mor e os revestimentos azulejares que se encontram nos seus alçados. No exterior destaca-se o conjunto de gárgulas com figuras humanas e animais fantásticos e, sobretudo, o acrotério em granito que decora a cobertura da capela-mor. É possível, no entanto, que estejam representados aqui alguns evangelistas, sendo reconhecível um *S. Mateus*, entre anjinhos e outras figuras de difícil identificação.

Na segunda metade do século XVII a igreja sofreu uma intervenção não especificada. A 21 de Maio de 1655, o pedreiro Manuel Machado, de Elvas, deu uma fiança para "obras" a realizar na matriz do Crato, no valor de 5.250 cruzados[738].

Análise estilística:

A igreja matriz do Crato preserva um interessante programa de esgrafitos na abóbada de caixotões, sobre a capela-mor. O programa combina uma retórica decorativa de grande erudição, com *ferroneries* e figuras antropomórficas e zoomórficas, com outros motivos de claro referente bíblico ou ligados à Ordem de S. João de Jerusalém (ou do Hospital). Integram-se, nesta categoria, representações do *Cordeiro Místico*, da própria cruz dos Hospitalários, ou da *rosa* (por alusão ao Mosteiro da Flor da Rosa) dos quatro evangelistas (identificando-se apenas *S. Mateus* e *S. Marcos*) ou ainda de *S. Pedro* e *S. Paulo,* santos basilares da Igreja Católica Ocidental e Oriental. Os esgrafitos obedecem a uma distribuição hierárquica ao longo da abóbada de acorco com a sua relevância simbólica: nas fiadas de caixotões mais afastadas encontram-se os motivos de carácter mais

[737] KEIL, Luís, *op. cit*, 1943, p. 46.
[738] A.D.E., *Cartórios Notariais de Elvas*, Fiança que deu o pedreiro Manuel Machado à obra da igreja matriz do Crato, CNELV04/001/Cx. 32, Liv. 94, 21 de Maio de 1655, fls. 17-19.

decorativo ou pagão; seguem-se as fiadas com os quatro evangelistas e os apóstolos Pedro e Paulo; a fiada central está reservada apenas para a iconografia da própria Ordem.

As pinturas murais existentes no interior deste edifício surgem enquanto revestimento do intradorso e extradorso do arco de granito da capela do Senhor dos Passos, no lado da Epístola da nave (Fig. 321). A decoração é composta por fingimentos de almofadões de mármore, em formato circular ou de losango, de cores diferentes, dispostas alternadamente contra um fundo de cor vermelha (Fig. 322). Estes motivos estão enquadrados por duas barras finas com um desenho em "ziguezague" negro com dourados. No extradorso, há ainda a destacar um friso com motivos vegetalistas, superior ao arco da capela, também pintados sobre a pedra.

Um dos altares do lado do Evangelho apresenta ainda um trabalho de marmoreados fingidos, muito bem executado, ao nível da bancada de altar trabalhada em alvenaria de cal e areia.

O gosto pela pintura da pedra com imitações de outros materiais pétreos mais valiosos (neste caso, o mármore) foi muito popular no Norte Alentejo, seja com marmoreados fingidos (solução mais comum), almofadões de mármore ou ainda imitações de embutidos de mármore, como sucede no retábulo da sacristia do colégio de Santiago, em Elvas, ou na ermida de S. Mamede, em Portalegre.

Estado de conservação:

O requintado programa de esgrafitos da abóbada encontra-se num deplorável estado de conservação. Os que estão em pior estado são os que estão nas fiadas laterais, tendo desaparecido quase completamente em alguns caixotões. Esta circunstância poderá estar relacionada com a acumulação de detritos ou entupimentos no exterior, o que provoca a entrada de humidades precisamente nestes locais.

As pinturas sobre pedra no altar do lado direito apresentam um estado de conservação bastante frágil, uma vez que terão sido executadas a seco directamente sobre o granito, sem que tenha sido aplicada uma camada preparatória sobre o suporte. Em alguns pontos a pintura está quase totalmente desvanecida, enquanto que em outros locais são observáveis rebocos, aparentemente, à base de cimento.

ELVAS

19. Colégio de Santiago

Nota Histórica:

A fundação do colégio da Companhia de Jesus, em Elvas, ficou a dever-se à acção de D. Diogo de Brito através do seu testamento, datado de 1604[739]. D. Diogo decidiu, assim, aplicar na nova construção parte dos bens que lhe tinham sido legados por sua esposa, Dona Aldonça da Mota, antes de falecer, em 1599[740]. Uma escritura datada de 8 de Janeiro de 1611 dá conta da fundação do colégio, nesta mesma data[741]. Dona Joana Coutinho, segunda esposa do fundador faz entrega aos padres da Companhia de diversos bens móveis e de raiz, acompanhando essa doação de uma quantia de 2.000 cruzados[742]. A nova edificação encontrou, no entanto, diversos obstáculos à sua concretização, nomeadamente por parte do bispo D. André Matos de Noronha que procurou utilizar o legado de D. Aldonça para outras obras e da própria coroa, por se considerar não haver necessidade de novas construções conventuais em Elvas[743].

Seria necessário aguardar pela Restauração para que o novo monarca, D. João IV, autorizasse a fundação, em 1643. Dois anos mais tarde chegaram os primeiros jesuitas a Elvas que ainda transitaram por instalações em vários pontos da cidade até se irem instalar no Bairro de Santiago[744].

A 17 de Março de 1653, o bispo de Elvas (e Arcebispo de Lisboa) D. Manuel da Cunha, atendendo "[…] *a grande utilidade que o povo recebe dos Religiosos da Companhia de Jesus, por suas muitas letras, virtudes e exemplos* […]" abdica da ermida de Santiago para que a nova casa religiosa se pudesse instalar com maior comodidade "[…] *para nella fabricarem igreia, e as mais officinas necessarias ao*

[739] LOBO, Rui, "O colégio jesuíta de Santiago, em Elvas" in *Monumentos,* n.º 28, 2008, p. 120.
[740] Idem, *ibidem.*
[741] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Escritura da fundação do Colégio da Companhia de Jesus, CNELV06/001/Cx. 103, Liv. 7, 8 de Janeiro de 1611, fls. 111v.-116.
[742] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Contrato de entrega, pagamento e quitação de bens móveis e de raiz, mais 2.000 cruzados, feito entre Joana Coutinho e os padres da Companhia de Jesus, CNELV06/001/Cx. 103, Liv. 7, 8 de Janeiro de 1611, fls. 117v.-122.
[743] LOBO, Rui, *op. cit.*, 2008, pp. 120-121.
[744] Idem, *op. cit.*, 2008, p. 122.

Colegio, com declarasão, que não mudarão nunqua o orago de Sanctiago […]"[745]. A igreja deveria ainda manter as mesmas capelas que estavam já fundadas na dita ermida, para conservar a memória dos seus fundadores. O bispo ressalva ainda que, no caso do Colégio mudar de localização, a ermida lhe voltaria a pertencer. A primeira pedra seria lançada a 17 de Agosto de 1679, de acordo com o plano traçado pelo padre Bartolomeu Duarte e, finalmente, em 1692 a igreja abriu ao culto (Fig. 323)[746]. A 9 de Novembro de 1726 os restos mortais da fundadora, Dona Aldonça da Mota, mulher de Diogo de Brito, são trasladados do capítulo do convento de S. Francisco da cidade, para o Colégio dos Jesuitas[747].

Análise estilística

Muito embora, ao presente, a abóbada da nave se encontre completamente caiada, existem registos documentais que comprovam o seu revestimento com uma campanha de brutesco de autoria do pintor Brás Romano, activo entre 1605 e 1632, programa que realizou em 1649 (Fig. 324)[748]. O edifício conta ainda com várias campanhas de pintura, de distintas épocas.

Na nave aquela que mais se destaca é a *Árvore Genealogica* da Companhia de Jesus, no arco triunfal, muito provavelmente de cerca 1690.

Vallecillo Teodoro apontou a presença do pintor Agostinho Correia Dinis a trabalhar no douramento do retábulo e nos painéis da capela de S. Francisco Xavier[749]. As pinturas, de autoria de Bento Coelho da Silveira, tinham sido encomendadas em Lisboa, de acordo com o registo das despesas encontradas no Cartório Jesuítico (Fig. 325): "[…] *Em 28 de outubro de 1703 dei ao Padre Jozeph Peres para pagar os paineis, que por sua ordem se mandaram fazer a Lisboa, para se colocarem na Capella do Santo - 24$000* […]"[750].

[745] AHME, *Contas do Colégio de Elvas com o de Coimbra*, Documentos e papéis avulsos (1634-1761), Traslado da Provisão da Doação que o Senhor Dom Manoel da Cunha Bispo de Elvas fes aos Religiosos da Companhia de Jesus, da Ermida de Santiago desta Cidade, Maço 330/IV, 1653, s/ fl.
[746] LOBO, Rui, *op. cit.*, 2008, p. 123.
[747] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Traslado de Dona Aldonça da Mota para o Colégio do Salvador, CNELV04/001/Cx. 48, Liv. 198, 9 de Novembro de 1726, fls.120-121.
[748] VIEIRA, Rui Rosado, *Centros Urbanos no Alentejo Fronteiriço: Campo Maior, Elvas e Olivença de inícios do séc. XVI a meados do século XVII,* 1999, pp. 225-229. Documento descoberto por Vitor Serrão no Arquivo do Tribunal de Contas, *Liv. de Receita e Despesa dos Padres do Colégio do Salvador*, n.º 198, fl. 66.
[749] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996, p. 153.
[750] AN.TT., *Cartório Jesuítico*, Livro de receita e despesa da Confraria do Bemaventurado S. Francisco Xavier, Elvas, Maço 102, Livro 1, 1678-1719, fl. 55.

A nave apresenta, também, diversas pinturas executadas sobre o mármore, como os querubins dos púlpitos e o revestimento das bases dos arcos das capelas e arco triunfal (Fig. 326). As de S. Francisco Xavieir (muito degradadas), foram executadas durante a mesma campanha de pintura do retábulo: "[…] *Dispendeo o Thezoureyro o Senhor João Rodrigues Marquez cento e seis mil reis com a obra do retabolo, e as bazes___ 106$000* […]".

Também os alçados da capela dedicada a Santa Bárbara apresentam decorações murais onde se encontra a inscrição do encomendante: "*Sendo Coronel do Regimento da Artelharia Pedro de Bastos se fes este retabolo à Senhora Santa Bárbara e dourou no anno de 1726*". O programa é bastante curioso, com iconografia ligada à actividade do encomendante (Fig. 327). Recordamos que, também o retábulo de S. Francisco Xavier tinha sido pago com esmolas concedidas (em parte) pelo Governador de Armas João Furtado de Mendonça, em 1707. Na capela-mor assinala-se, à direita, um nicho com a representação do Espírito Santo, emoldurado por brutescos, sob um reposteiro vermelho com franjas douradas.

O outro núcleo de pinturas presentes neste edifício é o da sacristia, com os embutidos fingidos do altar e, na zona da abóbada, a *Confirmação da Regra dos Jesuítas pelo Papa Paulo III*, por detrás de uma balaustrada fingida. Sob a cal são visíveis os contornos de jarrões com flores, o que sugere a existência de um programa mural mais extenso, talvez relacionado com o episódio atrás enunciado.

Na zona do antigo Colégio (actual Biblioteca Municipal) já só se distingue um medalhão circular, na entrada, no qual, entre cartelas, se vê o emblema *IHS.*

Estado de conservação:

As pinturas da nave apresentam um estado de conservação muito regular, à excepção das que se encontram sobre suporte de mármore, que estão muito deterioradas, sendo visíveis escorrências nas pinturas dos querubins dos púlpitos.

20. Igreja do convento de S. Domingos

Nota Histórica:

A Ordem de S. Domingos terá chegado a Elvas ainda durante a primeira metade do século XIII, aproveitando a conquista da (então) vila por D. Sancho II, em 1229, e a receptividade do monarca à instituição de uma edificação de carácter mendicante (Fig. 328)[751]. O número crescente de fiéis obrigou a que os dominicanos transitassem, do seu primeiro local de instalação, na serra de Nossa Senhora da Graça, para as proximidades da vila, utilizando para esse fim o local onde se encontrava a ermida de Nossa Senhora dos Mártires. O edifício, fundado em 1267, associaria à igreja uma albergaria e um hospício, vindo a sofrer diversas modificações já em finais do século XV e, depois, na segunda metade do XVI, quando D. João III ordena a demolição da fachada primitiva[752]. Ainda assim, no século XVII eram visíveis vestígios de revestimentos pictóricos presentes na primitiva construção, destacando-se a pintura a fresco de um *S. Domingos*, sobre o arco do cruzeiro da igreja[753].

O retábulo da capela-mor foi executado pelo pintor Simão Rodrigues, muito provavelmente durante a sua passagem por Elvas, em finais do século XVI ou já em inícios do XVII. Em 1609 o pintor regressou, uma vez mais à cidade, talvez ainda para concluir alguma obra que estivesse a decorrer[754]. O trabalho de talha esteve a cargo de Gaspar Coelho. Ainda em finais de Quinhentos realizou-se o revestimento pictórico da abóbada do absidíolo da direita, o que apresenta o pé direito mais elevado, precedido de um arco quebrado. A pintura poderá ter sido executada pelo pintor Domingos Vieria Serrão, considerando a ligação laboral que manteve com Simão Rodrigues e, também, o facto de ter estado em Elvas por diversas vezes.

As pinturas sobre pedra fingindo embutidos de mármore que revestem as colunas, nervuras e arcos da zona da cabeceira da igreja pertencerão já a uma

---

[751] GRANCHO, Nuno, *op. cit.*, 2010, pp. 52-53.

[752] Idem, *Convento de S. Domingos / Igreja dos Domínicos / Igreja de S. Domingos / Convento de N.ª Sr.ª dos Mártires* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041207010003, 2012 (consultado a 7 de Novembro de 2012).

[753] Idem, *op. cit.*, 2010, p. 53. De acordo com o testemunho do dominicano Frei Luís de Sousa, *História de S. Domingos,* 1.ª parte, Impresso em S. Domingos de Benfica, 1623, fl. 215v.

[754] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas,* Procuração feita pelo pintor Simão Rodrigues, CNELV04/001/Cx. 17, Liv. 24, 23 de Abril de 1609, fls. 119-120.

campanha de finais do século XVII, tendo em conta o formulário estético empregue e as associações com trabalhos de pedraria do primeiro barroco português.

No século XVIII assinalam-se várias intervenções importantes ao nível da igreja. Desde logo, as obras de talha de autoria do entalhador lisboeta Manuel Francisco[755]. O artista esteve ligado às obras de S. Domingos desde 1702, motivo pelo qual incorreu em incumprimento contratual com os padres do Colégio de Santiago o que acabaria por levá-lo à prisão[756]. Em 1718 regressaria, novamente, a S. Domingos, desta vez para executar o retábulo da capela de S. Gonçalo[757]. Outro mestre entalhador lisboeta, Manuel Nunes da Silva, viria a trabalhar para esta igreja, já em 1727, realizando a talha do retábulo de Nossa Senhora do Rosário[758].

No mesmo período registam-se as intervenções do mestre pedreiro Tomé da Silva, logo em inícios de 1722, onde esteve inicialmente encarregue da construção da abóbada do cruzeiro igreja (Fig. 329)[759]. Os trabalhos decorreriam sob a supervisão de Frei João da Piedade, na qualidade de "arquitecto director da obra", nomeadamente na questão que houve que resolver quanto ao nivelamento do chão onde deveriam assentar as capelas da nave[760].

Quatro anos mais tarde associa-se a Manuel Luis da Silva Malpica para a obra do cruzeiro e outras modificações na mesma igreja conventual, nomeadamente ao nível das colunas, das suas bases e capitéis[761]. Entre 1740 e 1750 terão sido aplicados os revestimentos azulejares da nave com iconografia alusiva à Ordem de S. Domingos, cuja autoria está atribuída a Valentim de Almeida[762].

---

[755] Cf. FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva, *op. cit.*, 2009.

[756] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Obrigação que fez o mestre entalhador lisboeta Manuel Francisco, preso na cadeia de Elvas, ao retábulo do Colégio dos Jesuítas, CNELV07/001, Cx. 184, Liv. 2, 11 de Julho de 1702, fls. 86v.-87.

[757] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre a Confraria de N.ª Sr.ª da Conceição e Manuel Francisco, entalhador, para o retábulo da Capela de S. Gonçalo, no Convento de S. Domingos de Elvas, CNELV04/001/ Cx. 46, Liv. 186, 22 de Março de 1718, fls. 88-89. Documento também referido por Miguel Ángel Vallecillo Teodoro na sua obra sobre os retábulos de talha alentejanos dos séculos XVII-XVIII, p. 130.

[758] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1996, p. 203.

[759] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Tomé da Silva, e os religiosos do Convento de S. Domingos de Elvas para a obra da abóbada da igreja do convento, CNELV04/001/Cx. 47, Liv. 193, 5 de Janeiro de 1722, fls. 57-58.

[760] GRANCHO, Nuno, *op. cit.*, 2010, p. 67. De acordo com dados recolhidos pelo autor em AN.TT., *Fundo do Convento de Nossa Senhora dos Mártires de Elvas*, Livro 1, fl. 18

[761] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Manuel Luis de Silva e Tomé da Silva, "mestres alvanéis", com os religiosos de S. Domingos de Elvas para a obra do cruzeiro da sua igreja, CNELV06/001/Cx. 120, Liv. 103, 15 de Junho de 1726, fls. 102v.-103v.

[762] GRANCHO, Nuno, *op. cit.*, 2012.

Durante as intervenções levadas a cabo pelos Monumentos Nacionais na década de 1940 foram removidos as pinturas e a talha dos altares laterais da nave, bem como o retábulo da capela-mor, ainda visível *in situ* numa fotografia de 1939, dos arquivos da antiga DGEMN, onde também ainda são visíveis pinturas de brutesco nos panos da abóbada sobre o mesmo retábulo. Estas pinturas encontram-se, ao presente, na igreja do convento de S. Francisco da cidade de Elvas, onde também funciona o Arquivo Histórico Municipal.

Já em 1844 a área conventual passaria para a posse do Ministério da Guerra, em concreto para o Regimento de Artilharia n.º 2. Em 1978 estava instalada no convento o Regimento de Infantaria de Elvas cuja desactivação permitiu que, desde 2006, esteja em funcionamento no edifício um núcleo museológico do Museu Militar[763].

Análise estilística:

As pinturas que ainda se encontram na igreja do convento de S. Domingos são, na sua maioria, de carácter decorativo, simulando embutidos de mármore ao longo das colunas adossadas da capela-mor, respectivas nervuras da abóbada e arcos das capelas-laterais. Este programa decorativo sobre pedra estendeu-se, também, aos panos da abóbada da capela-mor, tendo sido eliminados no final da década de 1940, aquando da remoção do retábulo de autoria de Simão Rodrigues e de Gaspar Coelho pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

Numa das capelas colaterais do lado da Epístola devemos, no entanto, assinalar uma pintura de inusitado interesse artístico e iconográfico, datável de finais do século XVI ou inícios do XVII, de nítida inspiração maneirista, atribuíveis ao pintor Domingos Vieira Serrão. As pinturas estão muito deterioradas, sendo possível perceber, no entanto, que assentam sobre um suporte onde as juntas dos blocos de pedra se encontram em alto relevo.

A pintura ocupa, actualmente, apenas metade da abóbada, no espaço entre a cornija até à nervura central, sendo de admitir que existisse um programa semelhante no restante espaço disponível. A composição apresenta, ao centro, um grande painel onde se lê a inscrição "*SINON ESSENT REDIMENTI NVL DA TIBI FARIENDI REDEMPTOREM RATIO*". A inscrição está inserida num emolduramento

[763] GRANCHO, Nuno, *op. cit.*, 2010, pp. 93-94.

composto por enrolamentoe e *ferroneries*, ladeado por dois *putti*, festões de frutos e aves, sendo identificável um pavão (em cima, do lado esquerdo).

Desconhece-se a autoria deste programa pictórico, muito embora sejam identificáveis grandes semelhanças nos trabalhos de gravura realizados por Adriaen Collaert, em Antuérpia, c. 1580.

Estado de conservação:

As pinturas da abóbada da capela lateral estão em colapso tendo já desaparecido grande parte da composição que se encontrava do lado esquerdo da abóbada. Os fingimentos de embutidos de mármore presentes nas pilastras da capela-mor e alguns dos arcos da igreja estão, também, numa situação precária, dada a fragilidade da técnica com que foram executados.

21. Igreja de Nossa Senhora da Consolação

Nota Histórica:

A igreja de Nossa Senhora da Consolação, da Ordem de S. Domingos deverá ter sido construída entre 1543 e 1557, estando a sua traça atribuída a Diogo de Torralva (Fig. 330)[764]. O edifício apresenta uma planta centralizada, definida por finas colunas de mármore formando um octógono sobre o qual se ergue a cúpula, revestida a azulejos, com um lanternim. As faces do octógono voltadas a Norte estão ocupadas pela capela-mor e capelas colaterais, destacando-se a meia cúpula sobre a capela-mor. Esta estaria já concluída em 1552, de acordo com uma data presente na cúpula, entre um refinado programa de grotescos em alto-relevo no mármore (Figs. 331 e 331a).

Entre 1597 e 1599 a comunidade religiosa viu-se obrigada a fazer várias cedências ao bispo D. António Matos de Noronha, ocupado com as obras de construção da capela-mor da Sé. Desde logo, a 27 de Maio de 1597 as madres autorizaram que uma parede fosse derrubada para a dita construção[765]. Dois anos mais tarde, a 23 de Abril de 1599, o mesmo prelado compraria um "*vão de parede*" para que as obras pudessem prosseguir[766]. A capela-mor pertencia já em 1614 a D. Fernando da Silva e sua família datando, talvez, da mesma altura as pinturas daa cornija e arco triunfal [767].

As obras de construção e decoração do templo prosseguiram nas décadas seguintes. A campanha do revestimento azulejar polícromo, estilo tapete, data de 1659, de acordo com a inscrição presente numa moldura de azulejos: "*ESTAOBRA SE FES DE AZVLEIO NA ERA DE MIL E SEIS SENTOS E SINCOENTA E NOVE ANNOS SENDO PRIORESA A MADRE SOR LVIZA BAVTISTA DESTE COMVENTO*" (Fig. 332). Sobre a dita moldura, no mesmo pano de abóbada, o que se encontra mais próximo da capela-mor, encontra-se o brasão da Ordem de S.

---

[764] CARVALHO, Ana Patrícia, "A Igreja de Nossa Senhora da Consolação" in *Monumentos,* n.º 28, 2008, p. 115.

[765] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre as madres e o bispo D. Ant.º Matos de Noronha, sobre o derrube de uma parede, CNELV04/001/Cx. 12, Liv. 4, 27 de Maio de 1597, fl. 9v.

[766] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Compra de um "vão de parede" feita pelo bispo D. Ant.º Matos de Noronha para a obra da capela-mor da Sé, CNELV04/001/Cx. 13, Liv. 8, 23 de Abril de 1599, fls. 110-113v.

[767] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Contrato da capela-mor da Igreja do Convento de N.ª Sr.ª da Consolação, que pertencia a D. Fernando da Silva e à sua família. CNELV04/001/Cx. 19, Liv. 33, 16 de Maio de 1615, fls. 139v.-141.

Domingos. A área conventual continuou a receber melhoramentos, sendo de assinalar a zona do dormitório, onde trabalhou António Rodrigues, alvanel de Elvas, a 5 de Julho de 1668[768].

Para além do revestimento azulejar da igreja, talvez a campanha de maior impacto seja a das pinturas das colunas, datada *in situ* e acompanhada da seguinte inscrição: "*ANO 1676. ESTA OBRA DESTAS CVNAS* [*sic*] *MANDOV FAZER A MADRE SOR CATARINA DE CENA SENDO SANCRISTAM*". A 26 de Dezembro de 1692 o pintor elvense Afonso Vaz foi contratado para a realização das pinturas do coro-alto, obra que actualmente já não existe, sendo a actual cobertura do coro composta por lages de cimento (Fig. 333)[769].

A 13 de Junho de 1708 o mestre pedreiro Tomé da Silva trabalhou na obra do dormitório deste convento, associado ao carpinteiro carpinteiro Lázaro Rodrigues, nomeadamente fazendo a arcaria que confrontava com a igreja[770]. Uma das últimas campanhas assinaladas no interior do edifício foi a intervenção levada a cabo pelo pintor-dourador António dos Santos, a 8 de Outubro de 1753 (Doc. N. 35)[771]. O artista, morador em Évora, assinou contrato com Cristóvão Francisco de Vasconcelos, fidalgo da Casa Real, para o douramento das duas capelas colaterais da igreja.

Análise estilística:

A igreja apresenta ainda hoje um programa de brutescos polícromos, com douramentos, pinturas realizadas a seco em 1676, de acordo com a data existente num dos lintéis onde assenta a cúpula. O programa decorativo, ao nível das oito colunas, é composto por motivos vegetalistas, *ferroneries*, figuras antropomórficas aladas segurando trombetas, querubins, mascarões, festões e cestas de frutos. Em alguns destes motivos é impossível não detectar a influência do programa

[768] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Contrato da obra que fez Ant.º Rodrigues no dormitório do Convento de N.ª Sr.ª da Consolação de Elvas, CNELV06/001/Cx. 110, Liv. 41, 5 de Julho de 1668, fls. 135-136.
[769] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas,* Contrato entre as Religiosas do Convento de Nossa Senhora da Consolação e o pintor Afonso Vaz, para o coro deste edifício, CNELV06/001/Cx. 114, Liv. 63, 26 de Dezembro de 1692, fls. 116-117.
[770] A.D.P., *Contratos Notariais de Elvas*, Contrato entre Lázaro Rodrigues e Tomé da Silva com as religiosas de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, para a obra do dormitório, CNELV04/001/Cx. 43, Liv. 167, 13 de Junho de 1708, fls. 118v.-119v.
[771] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre Cristóvão Francisco de Vasconcelos e o pintor dourador António dos Santos para a obra das capelas laterais da Igreja de N.ª Sr.ª da Consolação, em Elvas, CNELV04/001, Cx. 53, Liv. 227, 8 de Outubro de 1753, fls. 209-209v. (Inédito)

decorativo das abóbadas da Sé, referente ainda mais reforçado pela própria utilização dos douramentos em muitos destes elementos de carácter mais “pagão”. O programa pictórico continua ao nível dos lintéis, entre as colunas. Na cornija onde assenta a cúpula existe, também, um friso com pinturas composto por painéis de marmoreados fingidos alternando com querubins e dois painéis com a representação do *Cordeiro Místico* que ladeiam a moldura que data os azulejos da nave. É possível que estas pinturas em particular datem, também, de 1659, dada a relação simbólica entre o *Cordeiro Místico* e S. João Baptista, a cujo apelido se associou a madre encomendante, Soror Luísa Baptista (Fig. 334). A reforçar esta hipótese recordamos que a inscrição de 1676 data somente a pintura das colunas, pagas pela sacristã do convento, Soror Catarina de Siena. Para além destas pinturas, há que assinalar, também, as que revestem a cornija em torno da nave, da capela-mor e do arco triunfal, com festões de frutos, em *grisalhas.*

Estado de conservação:

As pinturas apresentam sinais de degradação ao nível das colunas decorrentes do facto de se tratar de uma técnica frágil, executada directamente sobre o mármore. Naquelas que têm associadas pias de água benta a pintura desapareceu por completo em determinadas zonas, facto que poderá estar relacionado com a presença da água e o uso a que se destinava. A coluna adossada ao púlpito também apresenta o mesmo tipo de problemas, provavelmente por estarem em áreas mais expostas.

22. Ermida de Nossa Senhora da Ajuda

Nota Histórica:

Pequena ermida quinhentista, localizada nas margens do rio Caia, muito próxima da destruída Ponte da Ajuda (Fig. 335). O corpo do nártex parece ter sido acrescentado *a posteriori*, não fazendo parte do conjunto original.O edifício encontra-se rodeado por construções anexas, quer da sacristia, quer das divisões que outrora deverão ter servido de residência ao ermitão.

A capela-mor, mais baixa que o corpo da nave, encontra-se suportada por dois contrafortes de ângulo. No interior da ermida são ainda bem visíveis as alterações estruturais datáveis da segunda metade do século XVIII, sobretudo ao nível da capela-mor, onde se encontram, também, as pinturas murais.

O arco triunfal acairelado e as nervuras torsas que compõe a abóbada da capela-mor são ainda testemunhos da campanha primitiva manuelina.

Análise estilística:

As pinturas murais revestem o extradorso do arco triunfal, panos da abóbada da capela-mor, bem como a sua parede fundeira e alçados laterais.

O recorte da pintura, no topo, descrevendo uma forma triangular é indicativo do abobadamento original que se encontraria sobre a nave, muito provavelmente um telhado em madeira, com cobertura a duas águas, mais baixo do que o actual e que é composto por lages cerâmicas.

O restante edifício apresenta alterações já características de um barroco tardio, ou rocócó, com altares de alvenaria decorados por frisos com marmoreados fingidos. Durante essa campanha, a nave foi alteada e a introdução de um novo arco triunfal, em volta perfeita, acabaria por truncar a pintura nas laterais.

Por aquilo que, presentemente, se encontra à vista podemos perceber que o arco acairelado era ladeado por dois nichos, decorados com imitações de mármore e onde estariam expostas duas imagens. Acima dos nichos, e acompanhando todo o espaço entre o arco e o recorte original da pintura, vemos anjos músicos agrupados no meio de nuvens e, no eixo de toda a composição, uma coroa no interior de um medalhão oval.

Os quatro panos da abóbada apresentam querubins, entre nuvens e estrelas, composição de inícios do século XVII, a recordar outras muito semelhantes,

pertencentes ao imenso *corpus* fresquista atribuído à oficina de José de Escovar. Na parede fundeira foram realizadas sondagens, sendo abertas pequenas "janelas" que permitiram perceber a extensão (e coesão) das pinturas neste local. Identificamos a pomba do Espírito Santo, sobre o nicho central. Os restantes vestígios descobertos não oferecem campo suficiente para uma leitura iconográfica. À direita parece existir uma figura em pose de benção, mas a sua identificação é impossível caso não sejam levantadas outras camadas de cal.

O alçado esquerdo da capela-mor apresenta-se ainda totalmente caiado, embora pudesse apresentar uma composição à que se vê na parede fronteira, subdividida em três registos bem demarcados: o primeiro, inferior, composto apenas por painéis com marmoreados; o segundo onde se identifica a figura do apóstolo S. Bartolomeu; o terceiro e último, descrevendo um painel semicircular e que representa uma cena narrativa (não identificada). No registo intermédio, é bastante provável que, para além de S. Bartolomeu, existisse ainda outra imagem, mas a existência ainda de uma grande área coberta pela cal não permite avançar com outra hipótese. S. Bartolomeu, para além de segurar a faca (símbolo do seu martírio) e o livro (símbolo do seu apostolado), aprisiona com uma corrente o Demónio, aqui com corpo de serpente e segurando uma maçã, como que reforçando a ideia do Mal, da Tentação e do Pecado que lhe está subjacente. O painel onde se encontra o santo vai contornando os elementos arquitectónicos da capela (um pequeno nicho na parede, as mísulas que sustentam as nervuras), ajustando-se, assim, às pré-existências.

Estado de conservação:

As pinturas e a capela-mor foram sujeitas a uma intervenção no sentido de estabilização dos níveis de deterioração em que o espaço se encontrava. As sondagens realizadas procuraram determinar a real extensão das pinturas, sendo de todo o interesse (caso seja viável) a sua recuperação integral.

23. Sé de Elvas (igreja de Nossa Senhora da Assunção)

Nota Histórica:

Embora não existam referências documentais que o comprovem, pensa-se que a igreja de Nossa Senhora de Assunção tenha sido erigida em 1517 (Fig. 336). As *Memórias Paroquiais* dão conta que, em 1515, o rei D. Manuel I, ao verificar o estado de ruína em que este templo se encontrava, terá ordenado a sua reedificação. A nova igreja viria a abrir ao culto em 1537, ainda com obras em curso, estando já a capela-mor concluída, o que permitiu que se realizassem os ofícios litúrgicos[772]. Através da consulta das visitações realizadas a esta igreja, Artur Goulart refere que, em 1541, se procedeu ao lajeamento do edifício, uma vez que o pó e a lama eram pretexto para afastar os crentes[773]. Esta obra prolongou-se até 1548, ano em que também foi terminada a sacristia.

A autoria da traça deste edifício tem vindo a ser atribuída ao arquitecto Francisco de Arruda que, em 1531, estava já empossado do cargo de mestre das obras régias da comarca do Alentejo, bem como de medidor das obras do reino[774]. No seu estudo sobre a antiga Sé de Elvas, José Custódio Vieira da Silva aponta o nome do arquitecto Diogo Mendes, referido num documento do reinado de D. João III, como sendo, à época, responsável por uma "*igreja nova*", informação corroborada por Artur Goulart que assinalou a presença deste mestre nas obras de conclusão da torre da Sé (1550), bem como na escada helicoidal de acesso ao coro e à torre[775].

Elvas foi elevada a cidade no ano de 1513, tendo o bispado sido criado, apenas, em 1570, graças ao Papa Pio V. A igreja de Nossa Senhora da Assunção foi então convertida em Sé, o que, de acordo com a opinião de alguns historiadores, se terá também ficado a dever às características arquitectónicas do próprio edifício[776]. O estatuto de que o monumento beneficiou só foi interrompido em 1881, quando a diocese foi extinta.

[772] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 61.
[773] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., p. 1.
[774] SILVA, José Custódio Vieira da, *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção de Elvas*, s.d., p. 9.
[775] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., p. 2.
[776] SILVA, José Custódio Vieira da, *op. cit.*, s.d., p. 6.

No mesmo local onde a Sé actualmente se encontra, terá existido outro templo, mais antigo, com a evocação de Nossa Senhora do Açougue, mais tarde com a invocação de Nossa Senhora da Praça.

O edifício da Sé destaca-se da malha urbana, no topo da ampla praça onde, a partir de 1538, também se começou a erguer o edifício da Câmara Municipal. De acordo com as *Memórias Paroquiais*, um alvará de D. Sebastião, datado de 25 de Janeiro de 1571 ordenava que se gastasse metade do dinheiro recebido com o imposto sobre a carne e o peixe com o aqueduto da Amoreira, e a outra metade "[…] *em acabar a igreja nova, ou de Sancta Maria dos açougues por star no principio da rua, em que se achão os mesmos há muitos seccolos* […]"[777].

O edifício sofreu modificações e ampliações diversas após a conversão em Sé, sendo de assinalar a substituição da capela-mor, por outra de maiores dimensões. José Custódio Vieira da Silva refere que esta obra, bem como a reforma do coro e a construção da sacristia e da casa do Cabido se ficou a dever à acção do bispo D. António Matos de Noronha, já em finais do século XVI[778]. Até então constam das visitações realizadas ao edifício as capelas do Espírito Santo, dos Reis, de Santo António (terminada em 1585) e a de Santa Susana[779].

A capela-mor foi submetida a uma intervenção, na segunda metade do século XVI, por acção do primeiro bispo da Sé de Elvas, D. António Mendes de Carvalho. Através de uma visitação datada de 1545, depreende-se não existir ainda retábulo na capela-mor, situação que se manteve durante bastante tempo, sendo assinalada nas visitações de 1553 e 1566. Em vez disso, existiria um altar com a imagem da Virgem com o Menino, que é identificada com a imagem policroma, actualmente no Museu de Arte Sacra de Elvas[780]. Em 1570, por fim, o retábulo estaria já instalado, sendo descrito como *muito grande*, mas ainda sem ostentar qualquer pintura.

O programa pictórico para este retábulo, alusivo à vida da Virgem, ficou sob a responsabilidade de Luís de Morales, embora se desconheça o contrato assinado entre o pintor e o bispo elvense. A hipótese da autoria de Morales relativamente às pinturas do retábulo da Sé de Elvas surge a partir da interpretação de uma escritura de fiança datada precisamente de 21 de Janeiro de 1576, na qual Hernando

[777] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Sé, Elvas, vol. 13, memória n.º 14, 1758.
[778] SILVA, José Custódio Vieira da, *op. cit.*, s.d., p. 7.
[779] Artur Goulart identifica esta capela como tendo a evocação de Santo Amaro, embora nas *Memórias Paroquiais*, de 1758, ela surja situada onde é hoje a de Nossa Senhora das Candeias, colateral do lado do Evangelho.
[780] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., p. 4.

Becerra de Moscoso, cunhado do pintor, surge como seu fiador para uma obra não especificada mas que, dado o montante em questão (mil ducados), leva a pensar que se tratasse de uma obra de relevo[781]. Vítor Serrão apresenta uma proposta de reconstituição deste retábulo, apeado em 1749, no qual se sobrepunham os painéis alusivos à vida da Virgem, destacando-se ao centro uma imagem de Nossa Senhora[782].

No início de 1591 morre o bispo D. António Mendes de Carvalho. O seu sucessor, D. António Matos de Noronha, procedeu a visitações anuais na Sé de Elvas, praticamente até 1610, data da sua morte. Na visitação realizada em 1596 refere-se que tinha já mandado *acrescentar* a capela-mor da Sé, obras que se arrastariam pelos primeiros anos do século XVII e nas quais participaram arquitectos como Pero Vaz Pereira (que terá traçado a planta da capela) e Manuel Ribeiro (designado como *mestre das obras do duque de Bragança*)[783].

Pelas suas características arquitectónicas, a Sé de Elvas é muitas vezes comparada à sua contemporânea Igreja da Madalena, da vila de Olivença, ambas com o grande corpo da torre sineira marcando o eixo axial da fachada, o que confere, em ambos os casos, o aspecto de igreja fortaleza. O pórtico original, de autoria do arquitecto Miguel de Arruda, e datado de 1550, foi substituído, em 1657, pelo actual, com um frontão triangular e perfil clássico.

Nos alçados da igreja, da parte exterior, é ainda visível o robusto sistema de contrafortagem, evidenciando a divisão interna das naves por tramos e sobrepostos por coruchéus em forma de pirâmide quadrangular. José Custódio Vieira da Silva chama a atenção para o facto de a igreja de Nossa Senhora da Assunção não respeitar a orientação tradicional Este-Oeste, uma vez que teve de se adaptar a um tecido urbano pré-existente do qual fazia parte, inclusivamente, o convento das Domínicas.

O interior do templo apresenta uma planimetria característica do tardo-gótico português, organizado em três naves onde a central é mais elevada do que as laterais, divididas por cinco tramos de arco de volta perfeita e pilares compostos por

[781] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, s.d., pp. 5 e 6. O mesmo autor acrescenta que em 1944 parte deste retábulo, existente na sacristia da Igreja do Salvador, foi identificado pelo Marquês de Loyola como pertencente à "*oficina de Morales*".
[782] SERRÃO, Vítor, *op. cit.*, 1998, p.51; DESTERRO, Maria Teresa, *As pinturas retabulares da antiga Sé de Elvas*, (estudo apresentado ao IPPAR, não publicado), s.d., p. 4.
[783] CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2011, p 17.

colunas adossadas. O transepto é inscrito e a cobertura faz-se através de abóbadas de cruzaria nas naves laterais e em estrela na central.

As mísulas, para além de decoração também vegetalista e da iconografia heráldica manuelina (cruz de Cristo e esfera armilar), apresentam representações antropomórficas e zoomórficas. Nas chaves das abóbadas encontramos, uma vez mais, elementos vegetalistas, a cruz de Cristo e, na nave central, um brasão régio, esferas armilares, um brasão episcopal, o brasão do Cardeal D. Henrique e o da cidade de Elvas.

A zona da cabeceira apresenta-se também escalonada, com a capela-mor mais profunda, coberta por uma abóbada de lunetas e apresentando capelas laterais de abóbada em estrela.

O monumento foi sofrendo transformações diversas, nomeadamente no século XVII, durante os episcopados de D. António de Matos de Noronha, D. Sebastião de Noronha (1630) e D. Manuel da Cunha (1657). Em 1609, ainda no governo do bispo D. António de Matos de Noronha, tiveram início as obras da nova sacristia, da capela do Santíssimo Sacramento e da sala do cabido, campanhas construtivas de grande importância que obrigaram, inclusivamente, a alterações no convento feminino vizinho de freiras domínicas. As obras prosseguiram após a morte do bispo, no ano seguinte, e durante o episcopado dos dois bispos que lhe sucederam: D. Rui Pires da Veiga e D. Frei Lourenço de Távora.

Ao longo do século XVIII, as intervenções mais significativas foram realizadas entre 1729-1783, incidindo nas capelas das naves laterais, com destaque para as campanhas realizadas pelo cabido «sede vacante», pelos bispos D. Baltazar Vilas-Boas e D. Lourenço de Lencastre. As remodelações que sofreram encontram-se relativamente bem documentadas,.

A partir de 1734 dá-se a demolição da anterior capela-mor, começando os planos para a total reformulação daquele espaço. Quando o bispo D. Baltazar de Faria Vilas Boas tomou posse, em 1743, a capela-mor estava ainda demolida, o coro ocupava o corpo da igreja e não existiriam condições adequadas às celebrações litúrgicas[784].

[784] CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2011, p. 107.

Apenas em 1746 foi possível proceder ao contrato da empreitada da nova capela-mor com o mestre canteiro Gregório das Neves e o arquitecto José Francisco de Abreu, formado em Mafra e com actividade reconhecida, não só em Elvas, mas também em Évora, Vila-Viçosa e Borba. A nova capela-mor, de estilo italianizante, composta por mármores polícromos, enquadrava-se no gosto do reinado de D. João V. A sua conclusão situa-se entre 1748-1749, altura em que recebeu uma tela com a *Assunção da Virgem* para o altar-mor, de autoria do pintor Lorenzo Granieri, pintada em Roma[785].

Em 1769 procedeu-se à reforma do adro da igreja e respectiva escadaria. À entrada, encontram-se duas lápides: uma delas, em latim, data de 1754 e evoca a memória do Bispo Baltazar de Faria e Vilas Boas; a segunda refere que, em 1783, o Bispo D. Lourenço de Lencastre mandara construir a escadaria da entrada, assim como o adro. O mesmo prelado ordenou ainda a construção e decoração das capelas do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora das Candeias, Santa Ana e das Almas, bem como a construção do grande órgão do coro-alto, contratualizada em 1760 com o mestre organeiro italiano D. Pascoal Caetano Oldovino[786]. Esta peça estaria já concluída em 1762, de acordo com uma inscrição no seu interior, embora os trabalhos de montagem e de decoração se tenham arrastado até 1777.

Desde 16 de Junho de 1910, que o edifício da antiga Sé de Elvas se encontra classificado como Monumento Nacional. Em 2005-2006, e por iniciativa do (então) IPPAR, a antiga Sé de Elvas foi alvo de trabalhos de conservação ao nível exterior, que tiveram como principal objectivo, justamente, a consolidação dos alçados.

Análise estilística:

A Sé de Elvas recebeu durante o século XVII e XVIII algumas campanhas pictóricas murais de extensão importante, muito embora, na sua maioria, não tenha chegado até nós muito mais para além do seu registo documental. Cumpre aqui apenas enumerá-las, considerando que já as tratámos quer nos capítulos biográficos dos pintores que aqui trabalharam, quer nos de análise de morfologias.

[785] Esta atribuição foi revista por Mário Cabeças que analisou a obra e a atribuíu a Lorenzo Gramiccia. CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2011, p. 137. O estudo para esta pintura encontra-se actualmente exposto no Museu Municipal de Portalegre.
[786] Idem, *op. cit.*, 2011, p. 164.

Em primeiro lugar, a obra de pintura e douramento da capela-mor, entregue ao pintor José de Escovar e ao dourador João de Moura[787], logo em 1600, podendo, talvez, datar da mesma campanha o douramento de capitéis da nave.

No seguimento das grandes reformas arquitectónicas que tiveram lugar na Sé, entre 1609 e 1615, precisamente neste ano seria a vez dos pintores lisboetas Simão Rodrigues (c.ª 1560-1629) e Domingos Vieira Serrão (c.ª 1570-1632) se dirigirem a Elvas para executarem as pinturas da capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia da Sé, por encomenda do bispo D. Rui Pires da Veiga. O contrato de pintura indicava quais os modelos a seguir na Sé, nada menos que dois edifícios da cidade de Lisboa, hoje desaparecidos: a Igreja da Anunciada, cuja capela-mor deveria servir de modelo para a capela do Santíssimo Sacramento, um programa de "*quadri riportati*", ao romano; e o Hospital de todos os Santos, que daria o modelo a seguir na sacristia[788].

A obra contratualizada com Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão viria apenas a ser cumprida no que diz respeito à sacristia. O excesso com a despesa realizada nesta campanha levou a que o resto do programa inicialmente contratualizado ficasse sem efeito[789]. Até ao momento, não foi possível apurar se o programa fresquista de Simão Rodrigues e de Domingos Vieira Serrão sobreviveu sob a cal da abóbada da sacristia às intervenções levadas a cabo neste espaço em tempos mais recentes (Fig. 337). Resta apenas o testemunho do cónego António Gonçalves de Novais que as viu, ainda em 1635 e descreveu com ragados elogios[790].

Com o bispo D. Sebastião de Matos de Noronha, as campanhas de decoração da Sé ganharam novo fôlego destacando-se, no plano eclesiástico, importantes medidas como a convocação do sínodo de 1633 e a publicação das Constituições diocesanas[791]. Datam do seu governo os azulejos que revestem os silhares da igreja e da sacristia (1627) e o extraordinário (embora totalmente picado) programa

[787] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, *op. cit.*, 1600, fls. 140-144. Também citado por Artur Goulart Borges no seu trabalho dedicado à *Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Elvas (antiga Sé)* (trabalho apresentado ao IPPAR), s.d., p. 7.
[788] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, *op. cit.*, 1615, fl. 34v.
[789] CABEÇAS, Mário Henriques, *op. cit.*, 2004, pp. 252-252; Biblioteca Municipal de Elvas, Livro de receita da fabrica da Sé (de Elvas) annos 1598 a 1638, fls. 118v. e 119.
[790] CABEÇAS, Mário Henriques, *op. cit.*, p. 252; NOVAIS, António Gonçalves de, "Relação do Bispado de Elvas, com hum Memorial dos Senhores Bispos que o gouernarão" in *Primeiras Constituições Sinodaes do Bispado d'Elvas*, Lisboa, Lourenço Craesbeck, 1635, fls. 6 e 6v.
[791] Idem, *op. cit.*, p. 8.

de brutescos que decora as abóbadas da nave central e das laterais. As *Memórias Paroquiais* da freguesia da antiga Sé de Elvas referem, no que concerne às pinturas da nave "[…] *as paredes mandou azulejar o 5º Bispo d'esta Cidade D. Sebastião de Mattos que tambem mandou dourar e pintar as abobedas de mui excelentes pinturas que o Exmº Bispo D. Baltezar de Faria mandou tirar, e por de estuque; como tambem meias paredes ficando o azolejo do meio para baxo.* […]"[792].

Por aqui se conclui que as pinturas do tecto ficaram à vista até cerca de 1743, altura em que D. Baltazar de Faria toma posse do bispado de Elvas, tendo mandado cobrir com estuque os brutescos. Até então, as paredes seriam revestidas na sua totalidade por azulejos, como é vulgar encontrarmos em decorações do primeiro barroco português, um pouco por todo o Alentejo, o que também foi alterado pelo mesmo bispo.

No que diz respeito à campanha de brutescos das naves, o Dr. Artur Goulart referiu já a existência de um contrato de obras com os pintores Lourenço Anes e Mateus Carvalho, para os anos 1633-1634, onde se especifica a tarefa que lhes era adjudicada: a decoração das abóbadas das naves com pintura de brutescos[793]. Para além das já citadas campanhas murais, outros artistas marcaram a sua presença nas obras de decoração e de renovação da Sé, ocupados em tarefas menoras. A 6 de Maio de 1666, o pintor dourador Manuel da Silva assina um recibo de 1.600 reis "*pella cor*" que tinha dado a diversos tocheiros, castiçais e ainda a uma mesa[794].

O século XVIII ficou, também, marcado por algumas campanhas, como a que ainda se encontra por detrás da capela de Santo António, na nave, que Keil descreveu como não se encontrando em bom estado de conservação. Esta capela datará ainda do século XVI como o comprovam a sepultura de Álvaro de Mesquita Pimental, de 1549, e as referências que a ela fazem as visitações de 1541 e de 1546[795]. Grande parte da capela original subsiste, no entanto, por detrás das campanhas barrocas, nomeadamente o tecto de nervuras com vestígios de pinturas murais de brutesco e ainda o revestimento azulejar do século XVII[796].

---

[792] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Sé, Elvas, vol. 13, memória n.º 14, 1758, p. 75.
[793] BORGES, Artur Goulart de Melo, *Roteiro* dedicado à Igreja de Nossa Senhora da Assunção (antiga Sé de Elvas), s.p.
[794] A.H.M.E., *Mitra e Fábrica da Sé,* Recibos (1602-1799), Maço V/311, 6 de Maio de 1666, s/ fl.
[795] BORGES, Artur Goulart de Melo, *op. cit.*, p. 14.
[796] Gostaríamos de agrader ao Dr. Mário Cabeças pelos materiais fornecidos sobre esta matéria.

Antes de chegarmos à primeira capela colateral da zona da cabeceira, há ainda a referir a capela do Santíssimo Sacramento, fundada em 1619 por escritura realizada entre o bispo D Frei Lourenço de Távora, o Cabido e Dona Maria de Quintal, a quem a capela ficaria entregue para servir como jazigo. Nesse documento é referido que Dona Maria deveria "*acabar com perfeição*" a capela, dando indicações precisas quanto ao modo como a deveria decorar: azulejos nos alçados, um retábulo pintado e dourado para albergar o sacrário, uma imagem de Cristo crucificado por cima, o tecto com pinturas a fresco "*em tanta perfeição como o da Sachristia da Santa Sé*" (que, por esta altura, estaria terminada), o pavimento composto por lajes brancas e pretas, os degraus do altar feitos de mármore de Estremoz e uma grade com balaustrada. O contrato de pintura do tecto da capela é assinado a 3 de Novembro de 1628 entre D. Maria do Quintal e os pintores-douradores de Évora Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez (Doc. N. 7)[797]. Não seria esta, no entanto, a última campanha de pintura que a capela do Santíssimo conheceria. Em Outubro de 1706, a irmandade do Santíssimo Sacramento (criada em 1617) manda pintar novamente o tecto da capela, desta vez entregando a obra ao pintor-dourador Agostinho Mendes que aí executaria um programa de "*burtesco colorido*"[798].

Mais tarde, já durante o bispado de D. Lourenço de Lencastre, a capela foi renovada, embora ainda nas *Memórias Paroquias* fosse descrita como "[…] *huma das melhores do reino com azulejo de excelentes pinturas e retabolo dourado* […]"[799]. Por fim, no início do século XIX, o interior da capela foi revestido com tecido damasco vermelho, à semelhança do que se observa na capela de Nossa Senhora da Soledade (1822), sendo possível a existência de vestígios de anteriores campanhas sob esta cobertura.

Para além das campanhas de pintura (ainda existentes ou apenas documentadas), a Sé de Elvas guarda registo de outros revestimentos murais – esgrafitos e rebocos com fingimentos de silharia aparelhada – que são visíveis tanto

[797] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre D. Maria do Quintal e os pintores de Évora Diogo Vogado e Bartolomeu Sanchez para a pintura do tecto da capela do Santíssimo Sacramento, na Sé de Elvas, CNELV04/001, Cx. 25, Liv. 58, 3 de Novembro de 1628, fls. 96v.-99v. (Inédito)
[798] A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Contrato entre a Confraria do Santíssimo Sacramento e o dourador Agostinho Mendes para pintar e dourar a sua capela, CNELV06/001, Cx. 118, Liv. 85, 22 de Outubro de 1706, fls. 113-115v. Documento publicado por Miguel Ángel Vallecillo Teodoro.
[799] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Sé, Elvas, vol. 13, memória nº 14, 1758, fl. 76v.

no exterior, como no interior do edifício. Ao nível exterior o templo apresenta fingimentos de silharia aparelhada, em esgrafito, existentes na cúpula desta torre, que se mantiveram cobertos durante séculos, o que terá contribuído para a sua preservação face a agentes de deterioração. Tal como em inúmeros outros casos em que estão presentes, estes revestimentos teriam uma função, ao mesmo tempo, protectora de uma alvenaria mais pobre (tijolo) e decorativa/ilusória, ao simular um aparelho nobre e robusto. As referências à arquitectura militar são inevitáveis. Apesar de não existirem ainda trabalhos suficientes sobre a questão dos fingimentos em rebocos, estamos em crer que, no caso da antiga Sé de Elvas, eles poderão datar ainda do século XVI. De facto, a construção da torre sineira terá começado em 1538, tendo sido o último elemento do edifício a ser construído. Ladeando a torre encontra-se, à esquerda, o baptistério e, do lado direito, a capela de Santo Amaro, de planta poligonal e coruchéus onde ainda podemos apreciar vestígios de uma decoração em esgrafitos de inspiração renascentista, com *tondi.*

No que diz respeito à utilização de esgrafitos no interior da Sé de Elvas, através do coro-alto temos acesso a uma dependência anexa, de planta quadrangular e tecto em abóbada de berço, decorado por caixotões com motivos florais executados, uma vez mais, através da técnica do esgrafito, presente também no friso com figuração antropomórfica e vegetalista que percorre toda a sala (Fig. 338). Luís Keil assinalou este espaço, datando a sua decoração do século XVII[800]. No entanto, para além dos elementos que já referimos, esta divisão apresenta ainda, na parede do lado direito, um grande brasão de armas, com uma coroa aberta sobre o escudo de Portugal, o que remete para uma cronologia ainda do reinado de D. João III.

Estado de conservação:

As pinturas da abóbada da nave foram integralmente picadas para a aplicação dos estuques que as cobriu durante o bispado de D. Baltazar de Faria. O programa de douramentos seria extensível, também, às colunas das naves onde ainda são identificados vestígios. As pinturas de brutesco contra um fundo dourado, existentes no arco da capela de Nossa Senhora de Guadalupe apresentam falhas na policromia. No programa pictórico da abóbada da capela de Santo António (por

[800] KEIL, Luís, *op. cit.* p. 63.

detrás do retábulo) são visíveis grandes lacunas ao nível da camada cromática e alterações de policromias. Seria, ainda, de todo o interesse realizar-se uma sondagem na abóbada da sacristia, no sentido de averiguar a possibilidade de ainda existir algum vestígio da campanha de 1615.

FRONTEIRA

24. Igreja de Nossa Senhora da Vila Velha

Nota Histórica:

A actual igreja da Vila Velha marca o local onde, inicialmente, se encontraria a povoação de Fronteira, antes de transitar para onde hoje se encontra, no final do século XIII, graças a D. Dinis[801]. O edifício seria, então, uma pequena ermida, do qual nada resta, situação que se manteria nos tempos seguintes. Em 1489, ainda mantinha a designação de "*ermida*". À data, "*os juizes, vereadores, procuradores e homens boõs*" de Fronteira dirigem uma petição ao rei D. João II para que autorizasse que a administração da "[…] *ermida de sancta maria de vila vella que er açerqua da dita villa* […]" fosse entregue a Afonso Fernandes[802]. A partir de Beja, D. João II acede favoravelmente e nomeia-o administrador em sua vida, deixando que beneficiasse de todos os interesses dependentes das suas funções.

Desconhecem-se as principais fases de evolução deste edifício que contou sempre com muitas romarias, pelo menos até 1758, de acordo com as *Memórias Paroquiais* de Fronteira[803].

Tal como era habitual nestas construções de tipologia chã, o telhado da nave era composto por traves de madeira. Estas já em 1588 ameaçavam ruir, o que terá levado à substituição da cobertura durante o século seguinte[804]. Pelo o que se observa no seu interior, a igreja sofreu uma profunda intervenção estética e iconográfica durante o século XVII. Com efeito, entre 1673 e 1677 foi realizado o assentamento dos azulejos da nave, construída a abóbada e realizadas as pinturas murais dedicadas à Vida da Virgem[805].

O edifício sofreu uma intervenção em data mais recente ao nível das pinturas da nave, após a queda de um raio ter provocado danos consideráveis no interior da igreja.

[801] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 84.
[802] AN.TT., *Leitura Nova*, Administração da ermida de Santa Maria de Vila Velha por Afonso Pires,Liv. 4 de Odiana, 11 de Fevereiro de 1489, fls. 271-271v.
[803] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Fronteira, vol. 16, n.º 199, fl. 1215.
[804] PINA, Fernando Correia, *Fronteira,* Subsídios para uma monografia, 1985, p. 63.
[805] Idem, *ibidem.*

Análise estilística

A igreja apresenta um programa narrativo alusivo à vida da Virgem, composto por dezanove painéis integrados. A leitura iconográfica e iconológica deste programa foi já realizado num capítulo específico, razão pela qual não o repetiremos aqui. É, no entanto, evidente que existiram duas campanhas pictóricas no interior do edifício: a primeira correspondendo às pinturas da cúpula da capela-mor e, também, ao *Juízo Final* da nave; a segunda que consistiu no revestimento da cobertura da nave, já da década de 1670.

Estado de conservação:

As pinturas da cúpula apresentam grandes áreas onde a policromia, praticamente, já desapareceu devido à presença de humidades.

Quanto à abóbada da nave foi realizada uma intervenção em data indeterminada durante a qual foram repintados e reintegrados alguns painéis (Fig. 339). Apesar disso, as pinturas da nave continuam a apresentar graves problemas de conservação, com uma fissura pronunciada que atravessa a abóbada a todo o comprimento. Parte do restauro anteriormente realizado caíu entretanto.

25. Igreja de Nossa Senhora da Atalaia

Nota Histórica:

A igreja matriz de Fronteira, da invocação de Nossa Senhora da Atalaia, foi mandada erguer em 1571 por alvará de D. Sebastião (Fig. 340)[806]. O monarca estabelecera que todos os anos se retirassem 220.000 reis das rendas da comenda, cujo valor seria depositado numa arca no convento de Avis para que, posteriormente, fossem aplicados na construção de uma nova igreja, mal prefizessem a quantia de 1.500 cruzados[807]. Deste modo foi abandonada a intenção de ampliar a primitiva igreja matriz, de Santa Maria, que se encontrava no interior do castelo da vila.

A construção, dirigida por mestre António Góis, começou em 1576, vindo a concluir-se em 1594, já com D. Lucas de Portugal, filho de D. Francisco de Portugal, na qualidade de comendador da vila[808]. A igreja sofreu muitas alterações à sua traça original, nomeadamente ao nível da capela-mor, que tinha uma cúpula de meia laranja com um zimbório para iluminação do interior da capela. Na decoração dos painéis dos retábulos laterais da nave estiveram envolvidos o pintor lisboeta Diogo Bernardes e o marceneiro Gaspar Vieira[809].

As pinturas murais que decoram os arcos em granito de duas capelas do lado da Epístola serão, provavelmente, tudo o que resta de uma campanha realizada no início do século XVIII. De resto, a igreja viria a sofrer profundas transformações quer arquitectónicas, quer decorativas já durante a segunda metade do século XVIII que se vieram a arrastar até inícios da centúria seguinte. Das mais significativas destacamos o novo retábulo-mor, em mármore, concluído por volta de 1780, a reconstrução das abóbadas, em 1789, e a colocação dos retábulos em estuque das capelas laterais, em 1804 e 1806[810].

Análise estilística:

As pinturas encontram-se nos arcos dos dois altares da Epístola, o primeiro com a imagem de Santa Teresinha e o segundo com a imagem de Santo António.

---

[806] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 84.
[807] PINA, Fernando Correia, *Fronteira*, Subsídios para uma monografia, 1985, p. 58.
[808] Idem, *ibidem.*
[809] Idem, *ibidem.*
[810] Idem, *op. cit.,* p. 61.

O revestimento do arco do altar de Santa Teresinha é estritamente composto por motivos vegetalistas pintados a vermelho e ocre, mais abtractos nas faces, e por enrolamentos acânticos no intradorso do arco (Fig. 341). Nas laterais, em zonas mais protegidas pelos elementos estruturais do retábulo, é possível perceber que, na verdade, estamos perante duas campanhas pictóricas, sendo a de motivos vegetalistas posterior e sobrepondo-se à da face dianteira do arco.

No altar de Santo António as pinturas são de carácter figurativo, com uma paleta cromática também pouco diversificada, a recordar os motivos de brutesco dourados presentes em outros edifícios do Distrito. Os elementos decorativos surgem como que pendentes de argolas pintadas no topo de cada pilastra, junto à cornija (Fig. 342). Cada motivo está ligado ao seguinte por uma fita vermelha ao longo das laterais do arco, entre cestas com flores e frutos, querubins, mascarões pintados a ocre contra um fundo branco. Neste caso a pintura já desapareceu por completo do intradorso do arco.

Estado de conservação:

O que resta das antigas decorações sobre granito dos arcos das capelas laterais encontra-se em risco de total desaparecimento, considerando que foram realizadas directamente sobre a pedra, sem nenhuma camada preparatória.

26. Igreja do Senhor dos Mártires

Nota Histórica:

A fundação deste edifício data do início do século XVIII, ficando a dever-se ao Padre Miguel dos Anjos de Cabedo, que se fez sepultar no interior do edifício, escolhendo para local da nova edificação o sítio onde se encontrava a ermida de S. Sebastião[811]. A igreja é de planta octogonal com lanternim. Ao nível do seu interior destaca-se o programa decorativo da capela-mor, muito coeso, com painéis de azulejos onde figura *Cristo a Caminho do Calvário* (Evangelho) e *Deposição de Cristo no Túmulo* (Epístola), atribuidos à oficina de Policarpo de Oliveira Bernardes[812]. O retábulo-mor é uma magnífica peça em mármore branco e negro, com colunas torsas, arquivoltas concêntricas e trabalhos de embutidos coloridos, ao estilo das obras realizadas pelo arquitecto João Antunes (1642-1712), pelo o que deverá ser datável de inícios do século XVIII. Ao centro do retábulo, envolvida por azulejos, encontra-se uma pintura mural com a representação de um *Calvário.*

Análise estilística:

Pintura de cariz vernacular destacando-se a figura de *Cristo Crucificado* ao centro da composição, ladeado por dois anjinhos. A diferença de escalas entre as imagens, marcando a hierarquia existente entre si reforça o sentido arcaizante da pintura. Este facto está, também, visível na solução encontrada para representar o Monte do Calvário, aqui retratado de forma muito abstracta. As sanefas que estão recolhidas permitindo ao observador ver o momento máximo da *Paixão de Cristo* garantem algum efeito cenográfico à pintura, muito embora a sua execução seja bastante rudimentar. É possível que a pintura pertencesse a um retábulo fingido presente no mesmo local e que tenha vindo a ser coberto pela restante decoração em mármore da capela-mor.

Estado de conservação:

A pintura está bastante deteriorada, sobretudo ao nível dos fundos da composição e da própria sanefa.

---

[811] PINA, Fernando Correia, Luís, *op. cit.*, 1985, p. 65.

[812] MANTAS, Helena e GAMA, Marta, *Igreja do Senhor dos Mártires / Igreja dos Mártires* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041208020009, 2002 (consultado a 18 de Maio de 2010).

GAVIÃO

27. Ermida de Nossa Senhora do Pilar (Belver)

Nota Histórica:

Este edifício pertence à vila de Belver, que fazia parte do Priorado do Crato e assim ainda se mantinha na segunda metade do século XVIII, quando esteve sob a administração do Infante D. Pedro, na qualidade de Grão-Prior daquela Ordem[813].

De acordo com a mesma fonte, a fundação da ermida deveu-se ao Vigário António Álvares Heitor, de Belver e foi depois mantida pelos seus herdeiros. De facto a autoria da obra está bem visível na fachada do edifício (Fig. 343), não deixando dúvidas sobre a quem se devia tal construção. Em esgrafito encontra-se a segunte inscrição: *PADRE NOSSO AVE MARIA POR QVEM MANDOV FAZER ESTA HERMIDA. HEITOR.*

Presentemente o edifício está classificado como Imóvel de Valor Concelhio, tendo sido alvo de uma intervenção em 1994 ao nível das coberturas e da zona envolvente, incidindo, também no estudo dos seus revestimentos pictóricos[814]

Análise estilística:

Ao presente as pinturas murais quer da capela-mor, quer da nave, oferecem pouca ou nenhuma margem para uma leitura iconográfica coerente. Na abóbada de berço sobre a nave e sobre a capela-mor, hoje em dia apenas se identificam as silhuetas daquilo que outrora poderá ter sido um programa de brutesco, com *putti* brincando entre ramagens e cartelas (Figs. 344 e 344a).

O arco triunfal estaria decorado por enrolamentos de motivos acânticos, ainda bem visíveis na face voltada para a capela-mor. Esta apresenta uma cobertura em abóbada de berço, com um tramo apenas, com uma composição formada por painéis integrados ladeando um medalhão central.

Hoje em dia já não é possível perceber o que estaria inscrito em cada painel e no medalhão central, no entanto, os contornos dos desenhos tanto na capela-mor,

[813] AN.TT. *Dicionário Geográfico*, Belver, Gavião, vol. 6, memória n.º 86, 1758, fls. 622-623.
[814] Classificação concedida através dos seguintes decretos: Dec. nº 1/86, DR 2 de 03 Janeiro 1986, Dec. nº 45/93, DR 280 de 30 Novembro 1993. MACEDO, Sousa, *Ermida de Nossa Senhora do Pilar* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT 041209020001, 1999 (consultado a 30 de Maio de 2011).

como na nave, apontam para um programa de brutesco com algum requinte, ainda datável do século XVII.

Estado de conservação:

O estado de conservação em que se encontravam estes conjuntos pictóricos à data da intervenção no edifício era já bastante mau. Actualmente a pintura encontra-se manchada e enegrecida, com os seus valores cromáticos muito alterados.

MARVÃO

28. Igreja de Santa Maria

Nota Histórica:

A construção da igreja de de Santa Maria de Marvão datará, ao que se julga, ainda de finais do século XIII ou inícios do XIV[815]. Em 1335 já o concelho de Marvão se reunia no adro da igreja, o que indica que as principais obras estariam concluídas, ficando o edifício sob o padroado da ordem dos Hospitalários[816].

Do exterior a igreja destaca-se pela sua torre sineira, do lado direito da fachada e pelos portais em granito de frontão interrompido, provavelmente datáveis da campanha de obras que o edifício sofreu durante o século XVII. Ao nível do interior é um templo de três naves, com escalonamento de alturas, mantendo-se ainda a capela-mor como memória da construção mais antiga do edifício.

Entre 1960 e 1977 o edifício foi sujeito a obras de recuperação vindo a reabrir ao público, já como Museu Municipal, em 1987[817].

Análise estilística:

No interior da antiga igreja foram detectadas três campanhas pictóricas distintas. A primeira, junto ao arcossólio, composta por motivos geométricos, únicos vestígios de um programa iconográfico anterior que foi destruído aquando da pintura do arcossólio. A segunda campanha é a da parede do próprio arcossólio, onde estão presentes *Santa Maria Madalena, S. Bartolomeu* e *Santa Margarida*, composição de elevado interesse iconográfico, tendo em conta a raridade deste tipo de pinturas a nível local.

A terceira campanha pictórica é a que se encontra na capela do lado do Evangelho, um programa já da segunda metade do século XVIII, essencialmente decorativo e que é constituído por motivos de brutesco muito estilizados nos cantos e no centro da abóbada.

---

[815] KEIL, Luís, *op. cit,* 1943, p. 93.
[816] AFONSO, Luís Urbano, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, vol. II, 2009, p. 456.
[817] GORDALINA, Rosário, *Igreja Paroquial de Marvão / Igreja de Santa Maria / Museu Municipal de Marvão* in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041210020008, 2002 (consultado a 11 de Junho de 2009).

Estado de conservação:

As pinturas com os três santos foram sujeitas a um repinte integral em 2000-2001 que as alterou de forma dramática, quer do ponto de vista plástico, quer do seu valor artístico.

A campanha de brutesco também deverá ter sido repintada, embora numa fase anterior e não determinada.

MONFORTE

29. Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Nota Histórica:

A construção da igreja de Nossa Senhora da Conceição datará dos inícios do século XVII, uma vez que apenas é referida numa sessão das actas da Câmara Municipal de Monforte de 29 de Junho de 1636[818]. O edifício não integra a lista de santuários dedicados a Maria que foram amplamente descritos por Frei Agostinho de Santa Maria, pelo o que, neste cado, não podemos contar com esta importante fonte histórica. Em 1642 já existiriam capelas com rendimentos, obrigando a confraria local a rezar missas por alma dos seus instituidores. Na segunda metade do século XVIII e de acordo com o *Dicionário Geográfico*, a igreja contava ainda com decorações retabulares em talha dourada, sendo os retábulos em mármore e em argamassa de cal e areia fruto de uma campanha posterior[819].

Sabemos, também, que durante os séculos XVIII e XIX se realizou no terreiro em frente à igreja uma feira que se realizava todos os anos e da qual retirava rendimentos a Confraria de Nossa Senhora da Conceição[820].

A 28 de Agosto de 1744 o reitor e mais irmãos da mesma confraria tinham feito uma procuração ao Doutor António José da Silva Advogado nas Auditorias da Vila de Campo Maior, no sentido de cobrar em seu nome uma dívida a Manuel Mexia Fouto cujo teor não é, no entanto, especificado[821]. A procuração é novamente repetida três anos mais tarde, provavelmente pelo facto da dívida não ter ficado saldada. Desta vez foi o recebedor da confraria, Domingos Vaz Freire a dirigir-se a Campo Maior exigindo a Manuel Mexia Fouto o que lhes devia[822].

---

[818] SILVA, José Inácio Militão da, *A Capela de Nossa Senhora da Conceição de Monforte.* Estudo analítico-descritivo, equipamento, programas artísticos e restauros, 2000, p. 9

[819] Cf. AN.TT, *Dicionário Geográfico de Portugal*, Monforte, Vila Viçosa, vol. 24, n.º 179, 1758, fls. 1204-1205

[820] SILVA, José Inácio Militão da, *op. cit.*, 2000, p. 10. O autor consultou o *Livro das Receitas da Confraria de Nossa Senhora da Conceição (1774-1856)*, no Arquivo Histórico da Paróquia de Monforte onde esta situação se encontra bem documentada.

[821] A.D.P., *Contratos Notariais de Monforte*, Procuração feita pela confraria de N.ª Sr.ª da Conceição, extramuros da vila de Monforte ao Doutor António José da Silva de Campo Maior, CNMFT02/001/Cx 9, Liv. 9, 28 de Agosto de 1744, fls. 75-75v. (Inédito)

[822] A.D.P., *Contratos Notariais de Monforte*, Procuração feita pela confraria de N.ª Sr.ª da Conceição a Domingos Vaz Freire para cobrar a dívida de Manuel Mexia Fouto, CNMFT02/001/Cx 9, Liv. 11, 4 de Janeiro de 1748, fls. 41-42. (Inédito)

Análise estilística:

A abóbada da nave encontra-se subdividida em nove tramos salientes que são, depois, atravessados por cinco filas de falsos caixotões definidos pela própria pintura mural. Tudo indica tratar-se de uma campanha datável da segunda metade do século XVII. O programa iconográfico foi já tratado em capítulo próprio, razão pela qual não o repetiremos neste local.

Estado de conservação:

As pinturas encontram-se em muito mau estado de conservação, com zonas de descamações e manchas de humidade. Para além disso, são visíveis grandes áreas marcadas por uma espécie de fenómeno de alveolização da própria camada cromática, cuja origem não foi, até ao momento, determinada (Fig. 345).

30. Igreja de Santa Maria Madalena

Nota Histórica:

Edifício cuja construção remonta ao século XV, quando foi seu prior o Padre Fernão Zebreiro Moutoso, capelão de D. Fernando, duque de Bragança (Fig. 346)[823]. Já na segunda metade do século XVII, mais concretamente em 1663, a igreja sofreu uma intervenção assinalada numa lápide sobre a porta da entrada, e que esteve a cargo do prior o Padre Manuel Pimenta da Silveira.

A Igreja da Madalena esteve durante muitos anos em estado de ruína. Assim a conheceu Luís Keil, enquanto ainda servia para depósito de materiais da Câmara, alertando o mesmo autor para a intenção da edilidade em demolir o edifício[824]. Tal não chegaria nunca a acontecer, sendo a igreja alvo de uma recuperação que a converteu num interessante espaço museológico, função que mantém ao presente. Entre 1972 e 1973 o edifício sofreu um restauro e funcionou como igreja paroquial enquanto a matriz estava a ser intervencionada[825].

Análise estilística:

As campanhas pictóricas que ainda se podem registar no interior da Igreja da Madalena são, todas elas, integráveis na grande tipologia dos retábulos fingidos, abarcando épocas distintas. A campanha que maior extensão ocupa é a da parede fundeira da capela-mor, onde é visível um retábulo fingido, de grandes dimensões, característico ainda do Maneirismo, muito linear, incluindo pinturas recolocadas (no registo superior) e dois nichos fingidos a ladear o central que outrora teve uma porta para protecção da imagem que albergava. É provável que possa ser datado da intervenção que ocorreu em 1663. O perfil triangular do frontão deste retábulo, sugere que, inicialmente, a capela-mor pudesse ter uma cobertura com telhado de duas águas, entretanto substituída por uma abóbada de berço.

Na nave, do lado direito, já muito sumido, vemos outro retábulo fingido com um nicho ao centro. Uma das colunas do retábulo é ainda identificável, dentro do seu perfil salomónico, com capitel coríntio e base de marmoreados fingidos, remetendo para uma cronologia ainda do início do século XVIII. Na parte superior do retábulo,

[823] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 100.
[824] Idem, *op. cit.*, p. 101.
[825] CUNHA, António Maria, *Monografia geral sobre o concelho de Monforte*, 1985, p. 148.

como se fosse uma tela semicircular emoldurada por grinalda de rosas, encontramos o *Sermão de Santo António aos Peixes.*

Do lado do Evangelho encontram-se outros revestimentos, porventura os mais antigos, protegidos por uma arcaria em granito, com figuras esculpidas fazendo a vez de colunas (Fig. 347). Existem evidências, também, que o próprio granito tenha sido, pelo menos em parte, pintado. Não é possível identificar a iconografia destas pinturas embora, na primeira capela, se identifiquem traços de outro retábulo fingido (o frontão semicircular, um motivo concheado, talvez parte de um nicho central, um crucifixo).

Estado de conservação:

O estado de conservação deste núcleo é, ao presente, bastante regular, muito embora não sejam recuperáveis as perdas decorrentes da ruína em que o edifício anteriormente se encontrava

31. Igreja de S. João Baptista

Nota Histórica:

A igreja de S. João Baptista encontra-se no rossio da vila de Monforte, tam como a igreja do Calvário e a de Nossa Senhora da Conceição (Fig. 348). Muito pouco se sabe sobre a sua fundação. À entrada da igreja encontra-se uma tampa de uma antiga sepultura, com brasão em mármore, que terá transitado em data incerta do interior do edifício para aquele lugar. Poderá corresponder a eventuais patronos das campanhas decorativas da igreja. A sepultura pertenceu a António Juzarte da Silva, cavaleiro da Ordem de Cristo, tal como seu filho José Francisco Juzarte da Silva. Para além disso, a mesma sepultura pertenceu, também à esposa de José Francisco, D. António Juzarte de Vasconcelos e a seu pai António Juzarte da Silva, a seus filhos e herdeiros.

Do ponto de vista arquitectónico é uma igreja com fachada ladeada por duas torres e um interior, com semelhanças ao nível exterior com a igreja de S. João Baptista de Campo Maior e com a de Nossa Senhora da Lapa, em Vila Viçosa[826]. O programa decorativo interior, talvez já de finais do século XVIII, é bastante coerente, todo ele composto por trabalhos de argamassa de cal e areia e revestimentos em estuque com policromias[827].

Análise estilística:

Este edifício apresenta um dos mais coerentes programas decorativos do concelho. Deverá ter sido realizado todo ele na mesma campanha, já na década de 1760 ou 1770, uma vez que não é referido nas *Memórias Paroquiais* de Monforte[828].

Apesar de todos os repintes que sofreu e que cobriram de forma não muito feliz os marmoreados originais, não poderíamos deixar de referir este edifício como um dos melhores exemplos da aplicação das “artes da cal”. Todos os retábulos são executados numa alvenaria de cal e areia revestida por estuque e, por fim, pintados.

Os retábulos das capelas colaterais são idênticos, de perfil neo-clássimo, decorados por *rocailles* (Fig. 349). O retábulo da capela-mor é ligeiramente distinto,

[826] SILVA, Maria Luísa Palhais da, *A Ribeira Grande em Monforte, Fronteira e Avis,* Bases para uma proposts metodológica de recuperação e valorização da paisagem, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora, 2005, p. 80.
[827] CUNHA, António Maria, *op. cit.*, 1985, p. 158.
[828] AN. TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Monforte, Vila Viçosa, vol. 24, n.º 179, fls. 1204-1205

com duas colunas e um frontão contracurvado onde espreitam figuras de acentuado sentido popular (Fig. 350). As pinturas que decoram a capela-mor e a zona da tribuna serão já do século XIX, com flores e painéis geométricos.

Destacam-se, sobretudo, as decorações em estuque (com e sem policromia), formando, por vezes, composições de grande virtuosismo artístico.

Estado de conservação:

As pinturas de marmoreados foram quase todas repintadas em época recente, não tendo sido possível determinar a data.

32. Igreja de S. Pedro de Almuro

Nota Histórica:

A igreja de S. Pedro de Almuro, hoje em dia em estado de total abandono, é um edifício de pequenas dimensões, com nave única (já sem cobertura) e capela-mor, mais baixa, de abóbada de berço (Fig. 351).

As notas relativas a esta igreja, incluídas no *Dicionário Geográfico*, referem que teria sido inicialmente uma habitação ou um convento templário, citando uma "*tradução immemoravel*"[829]. Nada existe, hoje, que o comprove. A Igreja, teve alguma importância a nível local, sendo freguesia com 46 fogos e servindo não só às populações locais, como às de Veiros que aqui se dirigiam. Terão sido, aliás, os próprios fregueses a encarregar-se da manutenção do próprio espaço, pagando ao cura que aqui celebrava os ofícios litúrgicos.

Em 1758, altura em que se redigiram as "*memórias paroquiais*" a Igreja estava ainda ao culto, vindo as populações venerar a imagem em mármore de S. Pedro, que se encontrava no altar-mor. Dos altares descritos pela mesma fonte (Almas, Santo Cristo e Nossa Senhora do Rosário), também não subsiste nada mais para além da sua memória.

Análise estilística:

Este edifício apresenta ainda, pelo menos, duas campanhas pictóricas perfeitamente identificáveis. A primeira, e mais antiga, é a que diz respeito às figuras dos santos que ainda são visíveis num dos alçados da nave. O programa deveria, inicialmente, ter-se estendido a toda a igreja, de acordo com composições semelhantes onde encontramos figurações hagiográficas. Na zona onde outrora esteve o altar-mor também são identificáveis vestígios de pintura, provavelmente de um antigo retábulo fingido, mas o estado de degradação é quase absoluto e torna impossível perceber a iconografia aqui presente. Ainda se vêem, no entanto, algumas flores, de desenho em tudo idêntico às da abóbada da capela do Santíssimo Sacramento, em Arronches, o que poderá sugerir uma datação aproximada (finais do século XVI).

[829] AN.TT. *Dicionário Geográfico de Portugal*, S. Pedro de Almuro, vol. 3, memória 15, 1758, fls. 135-136.

Os alçados da capela-mor apresentam uma pintura de brutesco, já do século XVII, com anjinhos brincando entre enrolamentos acânticos e cestas de flores e, no arco triunfal, composições em tom ocre de *putti* empoleirados em ramagens, ecos ainda das composições de brutesco dourado presentes em inúmeros edifícios do Alentejo.

Estado de conservação

As pinturas murais estão num estado de ruína praticamente total, sobretudo as da nave, uma vez que se encontram expostas aos agentes climatéricos e a lavagens constantes provocadas pela água das chuvas (Fig. 352). Por este motivo, duas das três imagens (o *Santo António* e um *Santo Bispo*) aqui identificadas estão quase desvanecidas enquanto que a *Santa Luzia* preserva ainda grande parte dos seus valores cromáticos. A capela-mor apresenta risco de derrocada, estando a zona do altar-mor particularmente afectada.

NISA

33. Capela de Nossa Senhora da Redonda (Alpalhão)

Nota Histórica:

Muito pouco se sabe sobre este edifício cuja construção, a avaliar pela capela-mor, datará do século XVI. Não sabemos se faria parte do grupo de "*ermidas*" em torno da vila de Nisa a que faz referência um documento da Chancelaria de D. João III. Em 1544 o rei obriga os oficiais da Câmara de Nisa a repararem vários edifícios que ameaçavam ruína, utilizando para esse efeito as rendas das "*ervagens*" das terras dos corregedores[830]. A 25 de Abril de 1585, uma carta régia de D. Filipe I viria a confirmar um alvará datado de 10 de Agosto de 1585 através do qual se entregava à Misericórdia de Alpalhão a administração desta capela[831].

Frei Agostinho de Santa Maria narra a lenda que neste edifício se venerou uma imagem com a invocação da "*Redonda*" que tinha sido descoberta por um homem de Amieira e que nesse mesmo local onde a encontrou fundou uma capela[832]. O mesmo autor comenta que o título da capela não era coincidente com a própria construção, por esta ser de planta quadrada. Conclui dizendo que, de acordo com a tradição, esta seria já a segunda construção, mantendo-se a capela-mor primitiva com a sua abóbada quinhentista, de nervuras. A capela passou a ser destino de veneração do povo de Amieira que ali se dirigia para adorar a imagem de Nossa Senhora da Redonda, peça em pedra de ançã a julgar pela descrição de Frei Agostinho de Santa Maria: "[…] *he de escultura, ou vasada de gesso, ou de outra materia semelhante, porque he branda, & muito alva, & se desfaz facilmente roçando-a* […]"[833]. Esta imagem já não se encontra no edifício, restando apenas a sua descrição.

Análise estilística:

A capela-mor da capela de Nossa Senhora da Redonda, em Alpalhão, apresenta um programa de brutesco, muito simples, composto por ramagens

[830] AN.TT., *Chancelaria de D. João III*, Carta para a Câmara de Nisa fazes despesas no concerto das ermidas que estão em seu redor, Liv.º 35, 2 de Agosto de 1944, fl. 98.
[831] PAIVA, José Pedro, *op. cit.*, 2006, p. 78. Cf. AN.TT., *Chancelaria de D. Filipe I,* Privilégios, liv. 5, fls. 129-129v.
[832] SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *op. cit.*, 1711, p. 390.
[833] Idem, *op. cit.*, 1711, p. 391.

envolutadas de grande dimensão que se estendem pelos panos da abóbada em forma de estrela. Rodeando a pedra de fecho central encontram-se, também, painéis de marmoreados fingidos. As nervuras são pintadas com elementos geométricos de cor ocre sobre fundo vermelho.

Esta campanha pictórica será, muito provavelmente, já de finais do século XVII, no entanto aproveitou a decoração pré-existente da faixa de esgrafitos que descreve, também, um círculo ao centro da abóbada e que, entre querubins e elementos de grotesco, exibe uma inscrição acompanhada pela respectiva data. *AVE MARIA. GRACIA PLENA. DOMINU TECVM. BENEDITA TV. MVLIERIBVS ET BENEDITO. FRVTOS VENTRIS TV. ERA DE 1564*

A presença desta data levou a que Keil datasse todo o programa mural do mesmo período dos esgrafitos[834]. Esta dedução deverá ser questionada, uma vez que correspondem a duas campanhas muito distintas, ainda que concomitantes. Ao contrário das pinturas murais, os esgrafitos aqui presentes foram alvo de um estudo mais abrangente que os procurou contextualizar do ponto de vista artístico integrando-os no mesmo núcleo que terá irradiado a partir da igreja matriz do Crato[835].

A abóbada da capela-mor desta igreja concilia, curiosamente, duas campanha distintas e, à primeira vista, antagónicas: os esgrafitos (aqui com toda a sua componente de referente à cultura do grotesco erudito) e o brutesco (naquilo que tem de mais popular).

Estado de conservação

A pintura não apresenta sinais evidentes de degradação, mantendo ainda a integridade dos seus valores artísticos.

[834] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, pp. XXXVIII e 110.
[835] SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo, *op. cit.*, 1996.

34. Castelo de Amieira do Tejo[836]

Nota Histórica:

As referências ao castelo de Amieira em fontes documentais são ainda numerosas. Sousa Viterbo, no seu *Dicionário Histórico de Arquitectos, Engenheiros e Constructores Portugueses* apresenta o nome de um tal João Afonso, construtor, por ordem de D. Afonso IV, do castelo de Mourão (1343), vila que também pertencia aos Hospitalários, embora a sua presença no castelo de Amieira seja apenas hipotética[837]. O corpo principal (com as quatro torres em cada ângulo) terá sido mandado construir por D. Álvaro Gonçalves Pereira entre 1350-1360, já com algumas edificações no interior do pátio. Numa primeira fase o castelo assumiu sobretudo funções militares. Em 1358, uma carta de D. Pedro I ordenava ao Prior da Ordem do Hospital que se mandasse *faser cava, e barbacãa na Villa do Crato, e da Amieira*[838]*.* Cerca de 1440 o castelo foi cercado, tendo as tropas do regente D. Pedro combatido as de Dona Leonor. É possível que o edifício tenha sofrido alguns danos que julgamos não terem sido significativos, uma vez que já em 1450 se fazia referência ao alcaide do castelo, Fernão Vasques. Em 1512, o rei D. Manuel I concede carta de foral à vila de Amieira do Tejo.

A 10 de Março de 1529, o infante D. Luís, irmão do rei D. João III entra na posse do Priorado do Crato detendo, assim, a jurisdição e rendas desta vila, que estava sob a alçada do almoxarifado de Portalegre e da provedoria dos Regedores de Estremoz[839]. Nas confrontações ordenadas por D. João III em 1539 às terras do Priorado do Crato descreve-se a situação jurídica da vila de Amieira, com a sua "*fortaleza boa*" onde o "*bispo e cabido não tem aquy nada*"[840].

Para a iconografia do edifício importa referir o desenho feito pelo arquitecto das Ordens Militares Pedro Nunes Tinoco antes de 1620, altura em que elaborou o seu álbum sobre construções do Priorado do Crato. A proeminência da capela de S. João Baptista sugere que a sua função principal seria, antes de mais, a de servir ao

[836] Este capítulo resulta do relatório entregue ao IPPAR, Delegação Regional de Évora, em 2006.
[837] VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico de Arquitectos, Engenheiros e Constructores Portugueses*, vol. I, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 4.
[838] AN.TT., "Conventos Diversos" - Malta (Ordem de) *Documentos relativos à Ordem de S. João de Jerusalém*, B = 51 = 27, fl. 75.
[839] AN.TT., *Chancelaria de D. João III*, Liv. 41, 1529, fls. 62-62v.
[840] AN.TT., Gaveta nº 5, Maço 1, Doc. Nº 47, Livro do numero dos moradores e comfromtações dos termos com outras decrarações das villas e logares dos mestrados de Samtiago e davis e mestrado de Chrito e priolado do crato da comarca damtre tejo e odiana (...), 1539, fl. 55.

povo da vila, materializando assim a mesma devoção criadora das festas em honra do santo desde, pelo menos, o século XV. Durante o período conturbado que sucedeu à Restauração da Independência (1640), os castelhanos terão feito incursões nesta e em outras vilas do Priorado[841].

O *Tombo d'Amieyra de bens pertencentes á Ordem de S. João de Malta*, datado de 1702, define o castelo da vila como sendo *obra antiga* e *com pouca dannificação*, com a barbacã ao redor *emtulhada,* em cujo interior se encontrariam "[…] *humas cazas nobres com seu pateo e cavallerissas, e sisterna* […]"[842]. Frei Lucas de Santa Catarina, uma das principais fontes para o estudo da Ordem do Hospital refere que a vila era *acastellada*, sem adiantar nenhuma informação em concreto sobre a capela[843]. As *Memórias Paroquiais* referem que à data as quatro torres não tinham "[…] *sobrados, nem telhados e a sala principal entre as duas primeiras Torres esta arruinada* […]"[844], apontando assim para o recinto sobre a entrada principal do qual faria parte a janela com dois bancos laterais.

Em 1876, João Maria Baptista na *Chorographia Moderna do Reino de Portugal* refere que o castelo estava então em ruínas, apesar da importância que a vila certamente teve, atestada pelo grande número de ermidas aí presentes e por um hospital da Misericórdia[845].

Tude M. Sousa publicou em 1920 um artigo no periódico *Diário de Notícias* relativo às construções que se tinham erguido encostadas às muralhas do castelo de Amieira, *ignóbeis casebres* que desvirtuavam o edifício histórico[846]. No entanto, dois anos mais tarde, a 10 de Novembro de 1922, um Decreto classificaria o Castelo de Amieira do Tejo como Monumento Nacional. Em Outubro de 1933, outro artigo publicado no mesmo jornal e desta vez de autoria de Francisco Rasquilho da Fonseca, dá conta do estado do monumento. Por esta altura as torres encontrar-se-

[841] SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora*, t. III, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1711, p. 430.
[842] A.D.P., *Tombo d'Amieyra de bens pertencentes á Ordem de S. João de Malta e a extincta alcaidaria Mor do Almoxarifado do Crato Tombo de bens e Propriedades*, PRCRT/01 Tb 9, 1702-1723, fl. 12.
[843] SANTA CATARINA, Frei Lucas de, *Memorias da Ordem Militar de S. João de Malta offerecidas a El Rey nosso Senhor D. João V O Magnífico,* Lisboa, Off. de Joseph Antonio da Sylva, 1734, p. 257.
[844] *Diccionario Geographico de Portugal*, Memória 71, Amieira do Tejo, 1758-1759, pp. 551-552.
[845] BAPTISTA, João Maria, *Chorographia Moderna do Reyno de Portugal*, vol. V, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1876, p. 100.
[846] SOUSA, Tude M. "O Castelo da Amieira; às suas veneraveis muralhas encostam-se construções diversas" In CASTRO, Augusto de (dir.) *Diário de Notícias*, Ano 56º, Nº 19626, 22 de Julho de 1920, p. 1.

íam já reparadas, bem como as ameias e o adarve, tendo a torre de menagem sido dotada de uma cobertura em cimento armado[847]. O cemitério da localidade encontrava-se ainda no interior do castelo, sendo sugerida a sua retirada para o exterior. Existem registos de intervenções realizadas no Castelo de Amieira do Tejo, ainda no início dos anos 40 do século XX, visando sobretudo trabalhos de consolidação nas muralhas, restauro de tectos das torres e construções de placas de betão armado, possivelmente para os pavimentos das mesmas torres

Mais tarde, entre 1949 e 1950 empreendeu-se uma vasta campanha de restauro do programa de esgrafitos da capela de S. João Baptista, muito danificado, tendo o interior da mesma sido caiado[848]. As torres viram os seus pavimentos ser substituídos por chão de tijoleira e a torre de menagem foi rebocada.

No processo de obras de 1961 refere-se que os telhados das torres e da capela do castelo "*em tempos restaurado*" necessitava agora de reparação, verificando-se a existência de danos diversos provocados por infiltrações de água das chuvas. Deste modo, projectou-se a reparação da cobertura de telhados, bem como a reparação dos caminhos de ronda das torres[849]. O castelo viria a sofrer outra campanha significativa já em 1979 que incidiu nos panos de muralha, demolições diversas e reconstruções de alvenarias[850]. A última intervenção da DGEMN no edifício data de 1985 tendo, nesta data, sido reparados os telhados das torres e da capela, bem como as muralhas[851].

Análise estilística

As decorações murais que ainda são visíveis em diversos pontos deste monumento devem ser integrados no contexto mais abrangente dos revestimentos em arquitectura militar. Dos levantamentos realizados em 2004 e 2006 registaram-se, para além de programas de esgrafito, pinturas murais, grafitos e ainda fingimentos de silharia aparelhada.

[847] FONSECA, Francisco Rasquilho da "As urgentes necessidades da vila de Amieira (Nisa)" In SCHWALBCH, Eduardo (dir.), *Diário de Notícias*, Ano 69º, Nº 24326, 22 de Outubro de 1933, p. 11.
[848] Idem, *ibidem*.
[849] DGEMN, Direcção Regional de Monumentos do Sul, *Castelo de Amieira – Nisa*, Processo de Obras, S. 12.12.02/003, 26 de Maio de 1961.
[850] Idem, *op. cit.*, 16 de Agosto de 1979.
[851] Idem, *op. cit.*, 18 de Junho de 1985.

A maior extensão de esgrafitos é a que decora a abóbada e a simalha da capela de S. João Baptista[852]. De acordo com a leitura feita por Tude de Sousa e Francisco Rasquilho a partir da lápide que se encontra no exterior, por cima do arco de entrada, a capela está datada de 1566, sob a cruz dos Hospitalários[853]. A data *1566* é de difícil leitura tendo em conta a erosão do granito. Os dois últimos algarismos poderão também corresponder a dois *9*, o que avançaria mais de trinta anos a data de construção da capela. Implementando-se o castelo numa cota mais elevada em relação à praça adjacente, foi necessário prever uma escadaria de dez degraus para garantir o acesso à capela. Junto à entrada dos castelos medievais era frequente a presença de um nicho ou oratório, colocando-se a hipótese de, neste caso, a capela de S. João Baptista ter aproveitado uma "pré-existência". É, assim, possível que a porta principal do castelo se rasgasse precisamente ali, o que daria pleno sentido à teoria da exposição dos invasores mal entrassem na barbacã.

A capela não segue a orientação canónica, ou seja, o altar está voltado a Oeste e o portal a Nascente. Para que uma igreja, capela, ou ermida no século XVI não seguisse a orientação Este-Oeste seria decerto por condicionalismos geográficos ou outros, o que nos leva a imaginar de facto uma pré-existência naquele local. Desconhece-se a data de quando a capela "transitou" do interior do castelo, onde faria parte da residência do alcaide-mor, para o local que hoje ocupa. A aproximação deste edifício ao tecido urbano permitia articular uma forte relação com a praça que lhe está fronteira, sem esquecer a sua função dentro do espaço fortificado. Este local permitiria, de igual modo, celebrar missa para os soldados e cavaleiros que para o efeito se reunissem na praça.

A componente "pública" destas celebrações denuncia uma afirmação de poder da Ordem face à população da vila, de algum modo recuperando também a importância militar que Amieira há muito perdera. Se o desejassem, os cavaleiros de Malta poderiam assistir ao culto no interior do castelo, num templo que parece ter existido e que respeitaria a orientação canónica, ou mesmo na matriz.

A capela de S. João Baptista, dada a sua proeminência e "abertura" à vila, poderia mesmo ser um ponto de paragem de soldados ou viajantes antes de

[852] Cf. MONTEIRO, Patrícia Alexandra R., *A Capela de S. João Baptista do Castelo de Amieira do Tejo*, Análise Histórica e Artística, Estudo integrado na monografia sobre o Castelo de Amieira do Tejo coordenado pelo Arq.º Pedro Cid e apresentado ao IPPAR em Novembro de 2004.
[853] SOUSA, Tude Martins de e RASQUILHO, Francisco, *Amieira do Antigo Priorado do Crato*, (Fac-Simile da Edição de 1936), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. 421-422.

seguirem pelo Tejo, através da “barca da Amieira”, elemento cuja importância nunca é demais sublinhar na sua relação com a vila.

A singularidade da exposição deste edifício torna-se ainda mais flagrante quando comparado com a capela de S. Brás, em Belver, cercada pelas muralhas do castelo e quase inacessível, o que proporciona uma leitura totalmente distinta da sua congénere de Amieira.

A capela de S. João Baptista do castelo de Amieira do Tejo apresenta um interior muito simples, com uma planta rectangular, em que o comprimento é o dobro da largura, uma proporção desde sempre utilizada nos templos cristãos, por reflectir as medidas divinas[854]. Existe uma pequena pia de água benta do lado direito, bem como uma porta, no mesmo alçado, de acesso ao recinto do castelo.

As (poucas) referências que o monumento tem merecido dizem respeito ao programa decorativo da sua abóbada de canhão, a qual é integralmente dividida com doze caixotões preenchidos por grotescos de inspiração maneirista, com motivos vegetalistas, animais fantásticos, geométricos, antropomórficos e híbridos. Os caixotões estão bem definidos por nervuras de perfil quadrangular, em tijolo, revestidas a argamassa de cor creme trabalhadas para que adquirissem um aspecto rugoso no interior e liso ao longo das arestas, exactamente como é habitual ocorrer nos elementos em pedra lavrada, imitando o trabalho da bujarda.

Este modelo do tecto de caixotões, utilizado em muitos edifícios, todos de finais do século XVI e inícios do XVII, derivou de construções da Antiguidade Clássica, divulgadas pela tratadística e postas em prática por arquitectos como Diogo de Torralva, Jerónimo de Ruão e Baltasar Álvares.

Quanto ao portal da capela de S. João Baptista, com o seu desenho de volta inteira, preenchido com as almofadas em granito, é possível encontrar-lhe filiação em dois casos que, tanto pela proximidade geográfica como pela ligação à Ordem de Malta (no segundo exemplo), deverão ser considerados: o portal da Igreja da Misericórdia de Nisa (de meados do século XVI[855]) e o da igreja matriz de Envendos. Esta igreja pertencente também à Ordem de Malta está datada de finais do século XVI, apresentando um portal muito semelhante ao da capela de S. João

[854] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain, *op. cit.*, 1997, p. 549.
[855] FIGUEIREDO, José F., *Monografia da Notável Vila de Nisa*, 1956, pp. 79-80.

Baptista. Fechando em arco de volta inteira, esse portal mostra-se preenchido por quadrados terminando em pontas de diamante (como na Misericórdia de Nisa[856]). Os almofadões rectangulares que decoram as ilhargas do portal são pouco relevados, contrastando com os do arco e contribuindo para a animação da fachada. Neste contexto, identificam-se duas possíveis vias de influência para o portal da capela de S. João Baptista: a primeira (e mais directa), será o portal quinhentista da vizinha Misericórdia de Nisa; a segunda via será a evolução das formas decorrentes da arquitectura militar.

O tecto da capela de S. João Baptista apresenta uma decoração em grotescos executados na técnica do esgrafito.

José Aguiar elaborou um historial destas técnicas decorativas, chamando a atenção para a sua utilização na Antiguidade Clássica, permanecendo durante a Idade Média como elementos empregues em rebocos interiores e exteriores, vindo mais tarde, no Renascimento italiano a conhecer grande desenvolvimento, daí passando ao Norte da Europa[857].

Aguiar apresenta ainda uma definição do termo "esgrafito" contrapondo-o ao "grafito". Recorrendo à *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, este autor classifica esgrafito como "[…] *Género de pintura que imita baixos-relevos. Italiano «sgraffito», arranhado*. […] *A técnica reduzia-se a aplicar na superfície caiada das paredes uma lâmina metálica com as figuras recortadas ou abertas «à jour», as quais se raspavam com garfos de ferro. Assim, os ornatos ficavam à vista na cor do barro (vermelha ou cinzenta).* […]"[858]. Na técnica de "esgrafito" existe um processo de subtracção de uma argamassa colocada sobre outra, de cor diferente, a servir de fundo. Os moldes utilizados permitem criar os desenhos e determinar as zonas de argamassa a eliminar, a fim de deixar à vista o estrato subjacente, criando um efeito contrastante de elevado alcance estético[859].

Na arquitectura militar os esgrafitos também marcaram presença, como é ainda visível em exemplos como a torre sineira que domina a porta principal da cerca urbana de Mourão, com um friso a "*claro escuro*" sugerindo um enrolamento em diagonal. O corpo da torre apresenta ainda um revestimento fingindo o aparelho

[856] Idem, *op. cit.*, p. 232.
[857] COSTA, José Manuel Aguiar Portela da, *op. cit.*, 1999, pp. 339-340.
[858] Idem, *op. cit.*, p. 123.
[859] CAETANO, Joaquim Inácio, *op. cit.*, 2010, p. 41.

de pedra lavrada que era reservado aos cunhais, numa solução de nobilitação arquitectónica.

Ao nível da simalha, no interior da capela, é visível um friso onde a intervenção de conservação e restauro realizada em 2005 veio a revelar igualmente a presença de esgrafitos, com finos motivos vegetalistas. No alçado do lado direito foi ainda detectada a presença de um arco quebrado, sob a cal, colocando-se a hipótese de se tratar de um anterior vão de acesso ao exterior.

Das três linhas de caixotões dispostos no sentido longitudinal do tecto, as laterais, situadas no arranque da abóbada, contêm grotescos simétricos (com alterações pontuais, motivadas por simplificações dos restauros). Ao invés, os caixotões centrais são todos individualizados e sem paralelo com nenhum outro ponto da capela. O facto de os caixotões laterais se apresentarem menos decorados do que os que se incluem na linha do fecho da abóbada, ajuda a organizar hierarquicamente o espaço interior da Capela.

O programa iconográfico da capela de S. João Baptista foi já comparado por João Salgado Santos com os esgrafitos da capela-mor da capela de Nossa Senhora da Redonda, em Alpalhão (datados de 1564) e com a capela-mor da matriz do Crato[860].

No primeiro caso, os esgrafitos circunscrevem-se a um anel circular bem demarcado na abóbada em estrela que cobre a capela-mor. Porém, o modelo mais evidente de onde terá derivado o tecto da capela de S. João Baptista é, seguramente, o primeiro tramo da capela-mor da Matriz do Crato.

Neste caso, trata-se de igual modo de um tecto de caixotões decorados por grotescos com um complexo programa iconográfico, de inspiração flamenga e maneirista, que recorre a grifos, cartelas, *tondi*, ramagens, santos e iconografia da Ordem do Hospital, composição hoje muito degradada[861].

Tendo cinco séries de caixotões em pedra, o conjunto apresenta ao centro os elementos de maior importância simbólica, designadamente uma cruz de Malta, atestando o vínculo da matriz àquela Ordem, o símbolo do "Cordeiro Místico" (referente a S. João Baptista) e uma rosa.

As semelhanças com a capela de Amieira são claras: a mesma hierarquização do espaço e da distribuição iconográfica, a utilização do mesmo cromatismo, a

[860] SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo, *op. cit.*, 1996, pp. 67-70.
[861] PEREIRA, Paulo e RODRIGUES, Jorge, *Guia Artístico do Crato*, 1989, p. 17.

figura circular no centro de cada caixotão, a utilização de algumas figuras similares, nomeadamente de feição híbrida, humana e vegetal, também presentes na capela de Nossa Senhora da Redonda.

A capela de S. João Baptista será pois uma derivação do modelo da matriz do Crato. Este edifício tem os arcos da nave datados de 1557 e apresenta na zona da capela-mor uma ampliação já de finais do século XVII, o que obriga a enquadrar entre estas duas balizas cronológicas o tramo da capela-mor.

O tecto da capela de Amieira é bastante mais modesto, não só na qualidade das suas pinturas, mas também na falta de referências iconográficas à Ordem de Malta e nos limitados recursos materiais utilizados (a imitação em tijolo e argamassa das nervuras em pedra – solução mais nobre - da matriz do Crato).

Pela carga simbólica da vila do Crato e, principalmente, pelo facto de albergar as elites económicas e sociais ligadas ao comando da Ordem do Hospital, é de crer que a adopção de um tipo de construção mais erudito só faria sentido dar-se, em primeiro lugar, aí. Depois esta solução viria a ser transposta para outras localidades e comendas do Priorado, como era o caso de Amieira, podendo pensar-se numa datação já de finais do século XVI ou, até mesmo, inícios do XVII para a capela de S. João Baptista.

A maior parte dos monumentos da Idade Média intervencionados pela DGEMN, (por vezes profundos trabalhos de recuperação) foram, de igual modo, sujeitos a políticas de intervenção que eliminaram quaisquer elementos que parecessem dissonantes do seu estado “original”. A picagem e substituição de rebocos durante as intervenções foram frequentes, uma vez que a integridade dos rebocos originais, na maior parte dos casos, estava comprometida. Durante esse processo, perderam-se testemunhos significativos de elementos decorativos dos panos murários dos edifícios.

A questão dos revestimentos parietais em castelos e igrejas medievais obriga-nos a reavaliar concepções pré-estabelecidas. Coloca também o problema da apresentação final do monumento após uma intervenção de restauro.

Tal como já tivemos oportunidade de desenvolver anteriormente, o Castelo de Amieira do Tejo é, até à data, o único edifício de arquitectura militar português onde

ainda são visíveis pinturas murais, do período tardo-medieval, e de significado religioso. A sua leitura global não foi ainda concluída, estando dependente do acesso a outros níveis das torres, impossíveis de alcançar por condicionalismos do próprio edifício. Teremos também que recordar o testemunho do pároco de Amieira que em 1759 salientou que o castelo estava arruinado e as suas torres sem coberturas, nem soalhos. Isto significa que, durante séculos, as pinturas e os grafitos do Castelo de Amieira permaneceram expostos à chuva e ao vento, com natural prejuízo para a sua conservação.

Sobretudo as pinturas da Torre do Sanguinho merecem a maior atenção dada a sua antiguidade e especificidade no contexto em que se encontram, áparte todas as leituras possíveis em torno do seu significado e funções.

Do mesmo modo, as inscrições (ou "grafitos", que Mário Barroca filiou já no *graffito* italiano[862]) que revestiam quase na totalidade os alçados das torres do Pandeirinho e de S. João Baptista (muitos destes destruídos durante as intervenções de que o edifício foi alvo em 2010), remetem-nos para o domínio das representações do imaginário individual, sendo, no entanto, a sua presença mais frequente do que as pinturas murais[863]. A sua execução deveria ser realizada enquanto o reboco se encontrava fresco[864], levando a considerar que talvez tenham sido feitos pelos próprios operários que trabalharam na construção do próprio aparelho murário.

No Castelo de Amieira os grafitos encontrados são todos inscritos, num desenho fino, produzido por um instrumento afiado sobre o reboco que, neste caso (dada a pouca profundidade do traço), já estaria seco. Na Torre de S. João Baptista podemos ver um grande número de desenhos sobrepostos gravados no reboco (pássaros, estrelas, barcos de casco baixo e vela quadrangular com seis remos terminado em folha, animais, uma figura a cavalo com uma lança). O reboco que serve de suporte à maior parte destes desenhos apresenta uma textura muito fina e uniforme, estendendo-se a vários locais do interior da torre, ainda que não a revestindo totalmente.

---

[862] BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Tese de Doutoramento, vol. I, s.l., 1999, p. 25.

[863] Saul António Gomes chama a atenção para os desenhos de tom avermelhado encontrados no exterior da igreja e Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha (um Cristo crucificado, um castelo, uma nau, etc.), evidenciando a dificuldade de caracterizar estas representações, marginais a qualquer contexto artístico. GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas*, 1997, p. 158.

[864] COSTA, José Manuel Aguiar Portela da, *op. cit.*, 1999, p. 338.

Ao contrário das pinturas da Torre do Sanguinho, estas inscrições não seriam vistas com facilidade, suscitando a questão de qual a sua finalidade naquele local. O contraste com os "esgrafitos" da capela que se assumem, por si só, enquanto grande programa artístico, sugere que tais marcas deixadas nos seus rebocos internos seriam manifestações espontâneas de criatividade individual[865].

O exemplo até hoje mais expressivo de inscrições detectadas em rebocos medievais de castelos é a torre de menagem do Castelo de Olivença. O grande número de inscrições e outros revestimentos que o imóvel conserva mereceu já a atenção de vários autores. A variedade de temas presentes em Olivença oscila entre os elementos geométricos (linhas, estrelas), fantásticos (como a *princesa-coruja*, reminiscência das sereias da Antiguidade Clássica[866], animais com cabeça humana), figurativos (guerreiros, um bobo, etc.), heráldicos (brasão), do quotidiano (barcos) e ainda uma inscrição que permite datar a torre de 1332[867]. Para além disso, a mesma torre apresenta ainda um grande número de fingimentos de silharia aparelhada, sobretudo ao nível dos vãos das janelas e frestas.

Tanto na Torre de Menagem do Castelo de Olivença como no Castelo de Amieira, os desenhos mais simples, ligados a situações do quotidiano ou do imaginário (caso dos seres fantásticos), não estando assinados nem datados, poderão corresponder a passatempos das respectivas guarnições militares.

Resta ainda falar das imitações do aparelho de pedra, em relevo, estão presentes no castelo de Amieira, no intradorso da janela voltada a Leste da Torre de S. João Baptista, em diversos pontos exteriores da mesma torre (nos alçados Nordeste, junto à muralha estendendo-se até à porta principal e no alçado Sul) e ainda na base da Torre do Sanguinho, voltada a Oeste. Outra situação é a que se encontra no pano de muralha voltado a Norte, onde são visíveis marcações de círculos irregulares no reboco, permitindo deixar a pedra a descoberto, técnica cuja finalidade poderia não ser apenas decorativa. Em alguns dos paramentos murários, nos níveis mais altos do interior da torre de Olivença, podemos também ver círculos

[865] Cf. TORRES JÚNIOR, "Grafito" in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, s.d., p. 890.
[866] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain, *op. cit.*, p. 594.
[867] Alfredo Pinheiro Marques, na sua obra *Inscrições Medievais no Castelo de Olivença* propõe a leitura "[...] *VIII dias andados deste mes de julho Era de myl e trazentos e satenta*", p. 19, não apresentando uma proposta para a leitura integral da legenda, pelo o que permanecem algumas questões em aberto. Cf. MARQUES, Alfredo Pinheiro, *Inscrições Medievais no Castelo de Olivença*, Montemor-o-Velho, Coimbra, Olivença, Centro de Estudos do Mar, 2000.

irregulares vazados no reboco mostrando a pedra, solução assinalada ainda no exterior do mesmo edifício.

Este tipo de animação de revestimentos foi já tratado por José Aguiar e Paula Cristina Mira, no caso do Castelo de Moura, onde a autora sugere a utilização de um molde de madeira para a composição dos círculos, enquanto as pedras ficariam cobertas[868]. Constituindo, hoje em dia, vestígios raros, revestimentos semelhantes foram já identificados por José Aguiar em outros monumentos, como Castelo Mendo, na torre de menagem do Castelo de Mourão, na igreja de S. Francisco de Évora e na Sé Velha de Coimbra. As condições a que estiveram expostas as torres do Castelo de Amieira ditaram a destruição da maior parte destas representações. No entanto, a questão do revestimento dos panos murários de castelos e igrejas tem vindo a ser alvo do interesse de investigadores, renovando a imagem que temos destes edifícios e contribuindo para o seu conhecimento.

Estado de conservação:

Em 1950, a intervenção que a DGEMN lançou no Castelo de Amieira, não deixou de contemplar algumas obras também na capela de S. João Baptista. Na ocasião, o seu tecto estava muito deteriorado, apresentando graves lacunas em diversos pontos, sobretudo nos caixotões centrais e do lado Norte, o que deixava a descoberto a estrutura, em tijolo, da abóbada[869]. O Boletim da DGEMN descreve o estado precário em que se encontrava todo o edifício, com o seu "[…] *telhado semidesfeito, com a abóbada fendida e já privada, em grande parte, dos seus curiosos esgrafitos* […]. *O próprio altar, desequilibrado, desconjuntado, achava-se em risco de desabamento* […]"[870]. Como, apesar do seu estado, a capela continuava a ter culto, foram realizados diversos trabalhos que passaram pela reconstrução e consolidação da abóbada, restauro dos esgrafitos, em grande medida nessa altura reintegrados, consolidação do altar, reconstrução de rebocos (interiores e exteriores) e do pavimento[871]. A solução utilizada de "completar" os desenhos poderá ser questionável, porém, tendo em conta a extensão e irreversibilidade dos danos na camada cromática, inclusive com perdas

[868] MIRA, Paula Cristina Rodrigues, *op. cit.*, 1999, pp. 155-157.
[869] DGEMN, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Castelo de Amieira do Tejo, nº* 61, Setembro de 1950.
[870] Idem, *op. cit*., 1950, p. 23.
[871] Idem, *op. cit.*, 1950, p. 27.

significativas de reboco existentes, seria difícil recorrer a outro método. O restauro respeitou o desenho primitivo, recorrendo pontualmente a adaptações, como no exemplo do caixotão com o busto feminino, onde algumas ramagens terminando em figuras fantásticas foram transformadas em motivos vegetalistas. Já então não era possível afirmar se estávamos ou não perante um programa de esgrafitos, uma vez que no processo de obras o termo utilizado é sempre “pinturas a fresco”, ou “frescos”. O tecto, afectado por diversos problemas (escorrências, destacamentos e lacunas) foi alvo de uma campanha de conservação e restauro em 2005, a que se seguiu uma intervenção nas pinturas das torres do Sanguinho e do Pandeirinho. foram intervencionadas pouco tempo depois

35. Igreja da Misericórdia de Arez

Nota Histórica:

A Misericórdia de Arez foi fundada em 1592, instalando-se numa pequena capela dedicada ao Espírito Santo cuja reconstrução terá decorrido durante o final da centúria, inícios da seguinte[872]. De acordo com um alvará da Chancelaria de D. Filipe I datado de 28 de Novembro desse mesmo ano, a Misericórdia "*novamente instituida*" podia utilizar o mesmo compromisso da Misericórdia de Lisboa[873].

Da primitiva datará o pórtico principal, em granito, com as duas carrancas de perfil maneirista a ladearem o busto de um rei, provável representação do antagonismo entre o Bem e o Mal (Fig. 353). Ainda da mesma fase serão as decorações de esgrafito que se encontram junto à simalha da capela-mor e as pinturas murais fingindo azulejos enxaquetados, estando estas datadas de 1602.

Em 1610 o edifício continuaria em obras. Um alvará de D. Filipe II, de 27 de Março, autoriza os oficiais da Câmara de Arez para que arrendassem por 10.000 reis e durante um período de cinco anos as "*ervagens*" do concelho, verba que deveria ser canalizada para as obras do edifício da Misericórdia[874].

Em finais do século XVIII ou inícios do XIX o edifício sofreu uma nova intervenção de que datarão os retábulos fingidos pintados no arco triunfal. Ainda a propósito destas pinturas temos registo documental pelo menos de uma das intervenções a que foram sujeitas e que consistiram, essencialmente, no repinte do conjunto pré-existente. Na verdade, e de acordo com a Acta da Misericórdia de 16 de Setembro de 1928, a igreja estava bastante arruinada, tendo a Mesa então em funções conseguido aprovar orçamento para dar seguimento às obras necessárias. Assim sendo, foram chamados Francisco Marques Basso, pintor de Montalvão e Miguel da Silva, pedreiro morador em Arez "[…] *que sendo os dois associados para executarem os trabalhos com toda a precisão e esmero* […]"[875].

---

[872] LEITÃO, Ana Santos, PINHO, Joana Balsa, CAETANO, Joaquim e MONTEIRO, Patrícia, "Valorização do Património da Misericórdia de Arez" in MOREIRA, Paulo (dir.) *Voz das Misericórdias,* XXVII, Dezembro de 2011, p. 23.

[873] PAIVA, José Pedro (coord.), *op. cit.*, 2006, p. 86. Cf. AN.TT., *Chancelaria de D. Filipe I*, Privilégios, liv. 2, fl. 167v.

[874] Idem, *op. cit.*, p. 103. Cf. AN.TT., *Chancelaria de D. Filipe II*, Doações, liv. 23, fl. 207v.

[875] A.S.C.M.A., Livros de Actas, Sessão de 16 de Setembro de 1928. Agradeço à minha colega Ana Leitão a cedência desta nota documental.

Em 2011, a Comissão de Festas de Arez conseguiu reunir condições para promover a reabilitação do imóvel e dos seus valores artísticos, intervenção que se encontra ainda, ao presente, a decorrer.

Análise estilística:

De momento existem na Igreja da Misericórdia de Arez quatro campanhas muito distintas de revestimentos murais, comprovando o apreço que este tipo de técnicas atingiu, também, aqui, pelo menos, desde inícios do século XVII até aos séculos XIX e XX. Para além de ser um factor de valorização do espaço arquitectónico, a pintura mural desempenha um importante papel evocativo, ao recuperar a memória colectiva da comunidade que, dentro de um determinado contexto, a concebeu e que dela usufruiu. É, assim, fundamental o incremento de um sentido de responsabilidade e, mais do que isso, de identidade, perante valores artísticos remanescentes, promovendo o diálogo entre todos os intervenientes no património (comunidade, técnicos, dono da obra), com o objectivo comum da sua preservação.

No decurso das sondagens realizadas em alguns pontos da parede fundeira da capela-mor, foram postos a descoberto vestígios cromáticos avermelhados, parte daquilo que, mais tarde, se percebeu ser uma simulação de silhares de azulejo enxaquetado. As pinturas eram, também, visíveis na zona por detrás do retábulo-mor, embora só depois deste ter sido apeado se tenha conseguido avaliar a sua verdadeira dimensão. Durante os trabalhos de apeamento do retábulo surgiu a data desta campanha pictórica – *1602* – inscrita entre o padrão azulejar, o que torna este programa como o mais antigo, até ao momento, presente no interior do templo (Fig. 354)[876]. Associado às pinturas murais foi também descoberto um requintado programa de esgrafito, junto à simalha e contornando toda a capela-mor, apresentando motivos fantásticos zoomórficos e antropomórficos (Fig. 355).

A evolução da retabulística nacional serve-nos como comparação para uma datação das pinturas em causa que deverão ser enquadradas em duas campanhas

[876] Ainda em 2011 se dirigiu ao local uma equipa de alunas do Curso de Especialização Tecnológica em Conservação e Restauro do Instituto de Artes e Ofícios da FRESS, sob orientação do Dr. Joaquim Oliveira Caetano, para analisar as condições em que se encontravam as pinturas e avaliar da necessidade de uma eventual intervenção. Agradecemos à Dr.ª Ana Leitão a colaboração prestada na caracterização destas campanhas decorativas.

distintas. No altar da direita foi ainda identificado um terceiro estrato, mais antigo, mas que não oferece matéria suficiente de análise.

As *Memórias Paroquiais* identificam os dois altares laterais como pertencendo a Santo Amaro (lado do Evangelho) e ao Cristo Crucificado (lado da Epístola)[877], sem que seja possível determinar se o texto se refere a retábulos em talha, entretanto apeados (Fig. 356).

Da primeira campanha de pinturas fazem parte os retábulos com frontão contracurvado e colunas com capitéis coríntios, de finais do século XVIII. O espaço no interior dos retábulos está preenchido por um fundo azul claro e um desenho geométrico que serve de moldura à imagem de Cristo Crucificado e à de Santo Amaro. Como único elemento de diferenciação entre retábulos vemos o brasão com as Chagas de Cristo sob a cruz em madeira e, no altar do lado do Evangelho, a pomba do Espírito Santo. Já os retábulos de perfil neo-clássico, com frontões triangulares e emblemas marianos, pertencerão a uma campanha mais recente, talvez do século XIX, a avaliar pelas semelhanças com outros exemplares da mesma época (caso dos retábulos fingidos da igreja de Nossa Senhora da Orada, em Sousel, datados de 1830). O resto da composição perdeu-se, deixando antever a campanha do registo inferior. É frequente que o mesmo programa iconográfico seja mantido em campanhas pictóricas distintas, embora isso não possa ser comprovado no caso em análise, dada a perda irreversível da camada cromática.

Há ainda que referir as bancadas de altar, em argamassa de cal e areia, com fingimentos de marmoreados, também já de finais do século XVIII.

Estado de conservação:

As pinturas dos retábulos laterais foram executadas a seco, em finas camadas que se sobrepõe, sendo o reboco preparatório do suporte praticamente inexistente. O retábulo que se encontrava à direita do arco triunfal apresentava-se, praticamente, em colapso, sendo visível uma imensa lacuna que comprometia a coesão do remanescente.

O edifício sofreu, entretanto, profundas obras de reabilitação (2011), no decurso das quais as mesmas lacunas foram “estabilizadas” (pelo menos, a médio prazo) através do seu preenchimento com rebocos de cimento. As pinturas da

[877] AN.TT., *Dicionário Geográfico*, Arez, Nisa, vol. 4, memória 68, 1758, fl. 405.

capela-mor e respectivo programa de esgrafito encontram-se, ao momento, a ser intervencionadas por uma equipa técnica qualificada, sob direcção do Dr. Joaquim Inácio Caetano.

OLIVENÇA

36. Ermida de Nossa Senhora da Conceição

Nota Histórica:

Este pequeno templo, dedicado a Nossa Senhora da Conceição passou, mais tarde, a ter a invocação de Santa Quitéria, por se encontrar perto das muralhas e do antigo "Baluarte de Santa Quitéria" (Fig. 357)[878].

O edifício terá sido construído, muito provavelmente, logo no início do século XVII, a expensas de uma confraria que tutelava todos os aspectos relacionados com a sua manutenção. Na fachada, sobre o pórtico de entrada, pode ler-se a seguinte inscrição, atestando que foram os irmãos da confraria a custear tal obra: "*SEMDO MORDOMOS. ANTONIO ALVAREZ PREZADO. PERO ALVAREZ FERADOR. FRANCISCO LOPEZ FIREIRO. FRANCISCO GOMES. IOÃO ALVAREZ CARNICAS. MANUEL MENDEZ ABEGAM. PERO ALVAREZ MASIAS. DERÃO DE ESMOLA ESTE PORTADO. ANO DE 1620*".

A ermida era sufragânea da igreja da Madalena, tal como a ermida de Santa Catarina, extra-muros da vila. Em 1758 a ermida contava com três altares. O altar-mor onde se encontrava a imagem de Santa Quitéria, num altar de talha dourada, o altar de Nossa Senhora da Conceição (do lado do Evangelho), com a sua respectiva irmandade e o de Nossa Senhora das Brotas (lado da Epístola) [879].

O interior do edifício, de uma só nave, já pouco preserva da construção primitiva ou sequer, dos elementos decorativos descritos pelas *Memórias Paroquiais.* Mantém-se, ainda, como testemunho da campanha original, para além do púlpito, alguns trabalhos em ferro forjado. A capela-mor, em semi-círculo, terá sido modificada já em finais do século XVIII, bem como o seu retábulo em mármore, uma vez que não constam das descrições paroquiais de 1758.

Análise estilística:

As pinturas murais que ainda existem neste edifício preenchem o intradorso dos arcos de um antigo altar presente numa divisão anexa à nave, onde também

[878] ABRANTES, Ventura Ledesma, *op. cit.*, 1947/1948, p. 485.
[879] AN. TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Santa Maria Madalena de Olivença, vol. 26, Memória n.º 29a, 1758, fl. 262.

ainda se encontra o lavabo de pedra mármore. Este espaço, de exíguas dimensões, é utilizado ao presente como sala para arrumações. O arco exterior da capela apresenta uma decoração composta por painéis quadrangulares de ângulos cortados, em mármores fingidos, de cor rosa e branca, dispostos de forma alternada. Quanto ao arco interior, ligeiramente mais elevado, estava decorado com um programa de brutesco, das primeiras décadas do século XVIII, com motivos vegetalistas, flores e *putti* assentes em falsas mísulas (Fig. 358). Ao centro, como remate da composição, um medalhão de formato circular envolvido por cartelas.

Estado de conservação:

As pinturas apresentam um estado de conservação muito frágil. Parte da composição de marmoreados foi destruída aquando da introdução da parede que "entaipou" o antigo altar. Já as pinturas de brutesco apresentam, em grande parte, destacamentos consideráveis o que conduzirá, a breve trecho, à sua perda total.

37. Ermida de Nossa Senhora dos Santos (Táliga)

Nota Histórica:

Edifício implantado em meio rural, hoje em propriedade privada (Fig. 359). As *Memórias Paroquias* de Táliga dizem o seguinte: "[…] *Tem esta Aldeia em distancia de cumprido de légua huma Hirmida chamada de nossa Senhora dos Santos, a qual hé milagrosa* […] *nella não se acha mais que huma Capella maior, e nella collocada a dita Imagem e no Corpo da Igreja hum Altar Collateral com huma Imagem de Santa Eufemia sem admiração* […]"[880]. Já há data não havia memória da origem de tal edifício, admitindo-se que a sua fundação fosse bastante antiga. Táliga pertenceu ao padroado régio e ao bispado de Elvas. Muito provavelmente serviu a alguma freguesia rural, como tantos edifícios do mesmo género espalhados um pouco por todo o Alentejo e, também, pela Estremadura espanhola.

A capela-mor, de abóbada em tijolo com nervuras em forma de estrela remete para uma fundação quinhentista. Arco triunfal quebrado, em granito, com aproveitamentos de duas colunas em mármore branco provenientes de outro edifício não identificado (Fig. 360). A nave é uma construção posterior, já do século XVIII, outrora coberta por uma abóbada de berço que, entretanto, ruiu. Destaca-se ainda o nártex, de dimensões consideráveis, adossado à fachada posterior da ermida onde ainda é visível o recorte de um janelão para iluminação da nave.

Em torno da ermida são visíveis restos de antigas construções que lhe estiveram anexas, infra-estruturas de apoio à manutenção deste espaço de culto. A mesma fonte documental refere que nessas "casas" residiam "*alguns irmãos*", mas que o edifício não estaria em boas condições, uma vez que as rendas de que beneficiava não seriam suficientes para manter o zelo necessário[881].

Análise estilística:

Os panos da abóbada da capela-mor estão decorados por pintura de brutesco com cartelas, enrolamentos acânticos, concheados e festões de flores estilizadas, característicos de meados do século XVII. O programa é, essencialmente, decorativo. Como único elemento figurativo assinala-se a presença de um Sol num medalhão junto ao arco triunfal (Fig. 361). A sua existência levanta a hipótese de se

[880] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Tálega, Olivença, vol. 36, n.º 12, 1756, fl. 50.
[881] Idem, *op. cit.*, fl. 51.

encontrar aqui, também, uma Lua, estando ambos os símbolos associados à iconografia mariana e, portanto, conformes com a invocação da ermida. O estado de conservação deste conjunto não permitiu, no entanto, apurar a viabilidade desta hipótese. O pano de abóbada junto ao altar-mor, em estuque, foi repintado com uma imitação de marmoreados de execução muito pobre que cobriu o programa brutescado pré-existente.

As nervuras também apresentam pinturas semelhantes ao resto da abóbada, muito embora aqui sejam visíveis duas campanhas distintas: uma composta por pequenas flores semelhantes a câmpanulas; outra, porventura anterior, presente em faces mais protegidas, onde se identificou um rosário acompanhando toda a nervura. Num dos altares laterais, na nave, ainda se vêem vestígios de antigas decorações murais, porventura retábulos fingidos ou marmoreados, já setecentistas.

Estado de conservação:

O edifício está em estado de absoluta ruína. A campanha de brutescos da abóbada da capela-mor está muito degradada, mas ainda é visível. Nas capelas laterais ainda existem vestígios de cromatismos de retábulos fingidos do período barroco, embora com grandes lacunas nos rebocos.

38. Igreja de Santa Maria Madalena

Nota Histórica:

A igreja da Madalena foi construída por iniciativa de D. Manuel, sendo contemporânea da Sé de Elvas cuja construção arrancou em 1517 e já em 1537 abria ao culto (Fig. 362)[882]. Para que se reunissem as verbas necessárias para a nova edificação em Olivença, o rei instituiu um imposto sobre as carnes, peixe e vinho da vila que rendia, ao ano, entre 50.000 e 70.000 reis[883].

As afinidades estilísticas e arquitectónicas entre os dois templos são, aliás, flagrantes, não só ao nível da própria estrutura exterior do edifício, como do seu interior. Ambas apresentam uma fachada composta por uma torre central onde se rasga o portal principal. No caso da igreja da Madalena o programa decorativo do portal atingiu um nível de requinte e de erudição que o da Sé de Elvas não apresenta, supondo-se uma autoria do arquitecto Francisco de Loreto no portal oliventino, antes da sua partida para Ceuta[884]. Esta peça foi aliás, muito elogiada ainda na segunda metade do século XVIII nas próprias Memórias Paroquiais, pela sua valiosidade e a admiração de que era alvo.

A igreja da Madalena está dividida em três naves, sendo a do meio ligeiramente mais alta que as colaterais. Apresenta, também, a mesma diferenciação ao nível das coberturas que já tínhamos assinalado no caso da Sé de Elvas: a nave central é coberta por abóbadas em estrela e as laterais por abóbadas de cruzaria. A solução encontrada quer para as colunas da nave, formadas por pilastras adossadas e torsas, quer para o arco triunfal (polilobado), torna a igreja da Madalena um caso ímpar no contexto da arquitectura portuguesa de Quinhentos.

Os altares que se encontram no interior deste edifício são já, na sua maioria, do século XVIII, descritos nas Memórias Paroquiais como peças de "*emtelhado sobredourado*". À data estava o Santíssimo Sacramento no altar mor e, nos altares colaterais, Santa Maria Madalena e Santa Marta. Na nave do lado do Evangelho estavam os altares de Santa Luzia, S. Pedro e S. Vicente Ferrer. No lado oposto, a mesma fonte começa por descrever a capela de S. João de Deus "[…] *de emtalhado sobredourado* […] *que não há na Igreja outra de melhor adorno* […]",

[882] CABEÇAS, Mário, *op. cit.*, 2004, p. 239.
[883] AN. TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Santa Maria Madalena de Olivença, vol. 26, n.º 29a, 1758, fl. 264.
[884] FLOR, Pedro, *op. cit.*, 2008, pp. 137 e 148.

com azulejo fino, cuja manutenção competia ao regimento militar de Olivença, pela devoção que tinham ao santo[885]. Ainda nesta nave existiu a capela das Almas, com irmandade própria, onde se encontra a pintura com o *Julgamento das Almas.*

Análise estilística:

As pinturas que se encontram na parede fundeira da capela logo à direita do pórtico da entrada são, ao presente, o único testemunho de pintura mural (à vista) na igreja da Madalena. Destaca-se ao centro um S. Miguel, imponente na sua armadura, segurando um estandarte que já mal se distingue. O mau estado em que a pintura se encontra não permite perceber se traz consigo a balança com a qual vai pesas as almas, ou se é um escudo o que lhe protege o braço esquerdo. A seus pés estão as almas no Purgatório, aguardando a sua vez de serem resgatadas, ou lançadas definitivamente para a condenação do Inferno. Como sua intercessora encontra-se Nossa Senhora do Rosário com o Menino ao colo, do lado esquerdo da composição, que lança o escapulário para salvar mais uma alminha. Do lado direito existiria uma outra imagem cuja leitura já se perdeu. É provável que estas pinturas sejam já do século XVIII, considerando aspectos estilísticos como, por exemplo, a forma com que está ataviado o S. Miguel. O facto de ter sido aqui utilizada uma técnica a seco (em vez do fresco) aponta, também, para uma execução mais tardia. Uma datação mais restrita deste conjunto dependerá do aparecimento de outros elementos iconográficos neste programa ou da realização de exames de análise à matéria da própria pintura.

Estado de conservação:

A pintura foi executada a seco e apresenta um nível muito avançado de deterioração, com escorrências e marcas de abrasões motivadas, provavelmente, pelo levantamento da cal e zonas onde a camada cromática já desapareceu por completo. É urgente proceder-se à sua fixação, evitando a continuação da degradação deste programa.

[885] AN. TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Santa Maria Madalena de Olivença, vol. 26, n.º 29a, fl. 263.

39. Igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição

Nota Histórica:

O convento de Nossa Senhora da Conceição, da Ordem de Santa Clara, foi fundado por Leonor Velha que para a sua edificação legou diversos bens descritos em testamento de Agosto de 1556 (Fig. 363)[886].

No cumprimento da vontade de Leonor Velha terão pesado as influências exercidas pelos vereadores do concelho de Olivença junto do bispo de Elvas D. António de Matos de Noronha (1591-1610). O edifício contou quase de início, também, com financiamentos da coroa e esmolas da própria população, tendo D. Filipe II contribuído com 15.000 cruzados, logo a 14 de Julho de 1601, com rendas do Almoxarifado[887]. No ano seguinte as obras de construção tinham já arrancado.

As primeiras religiosas que aqui habitaram vieram do convento da Esperança, em Vila Viçosa, recolhendo-se no edifício a 6 de Julho de 1631, após uma procissão presidida pelo bispo D. Sebastião de Matos de Noronha. A regra de Santa Clara, reformada pelo Papa Urbano IV, seria entregue à comunidade religiosa no dia 7 de Julho do mesmo ano.

Mais tarde, a 3 de Setembro de 1703, D. João V ordena que o edifício fosse convertido em Hospital para as guarnições militares fronteiriças. As freiras tinham, entretanto, deixado o edifício, após terem sofrido as consequências dos conflitos das guerras da Restauração. O rei resolve que, entando o convento bastante arruinado e não sendo viável a sua recuperação para as religiosas, a melhor solução seria convertê-lo para as novas funções hospitalares[888].

Análise estilística

A igreja mantém ainda grande parte do programa decorativo da capela-mor, onde se destacam episódios da vida de S. João de Deus e figuras importantes da mesma Ordem, datável de inícios do século XVIII.

[886] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1991, pp. 162-163.
[887] Idem, *ibidem.*
[888] VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *op. cit.*, 1991, p. 168.

Estado de conservação

O edifício sofreu uma intervenção significativa em 1997 que o resgatou do estado de ruína em que se encontrava, adaptando-o às novas funções de auditório[889]. A intervenção foi extensível aos revestimentos pictóricos do interior que foram, então, restaurados. Ainda assim, a composição apresenta áreas onde a perda de policromia é, praticamente, total (caso do alçado do Evangelho na capela-mor) o que inviabilizou qualquer tentativa de reintegração iconográfica. Para além disso, assinala-se a presença de repintes em zonas de cariz mais "decorativo", bem como de reintegrações realizadas com argamassas de cimento, numa das bases das colunas do retábulo-mor (Fig. 364).

[889] Cf. LIMPO PÍRIZ, Luís Alfonso, *op. cit.*, 1999.

40. Igreja do convento de S. Francisco

Nota Histórica

O edifício dicou a dever a sua fundação à acção da Casa de Bragança, entre 1446 e 1500, em concreto ao duque D. Fernando I, que doou alguns terrenos aos frades de S. Francisco, nos arrabaldes de Olivença (Fig. 365)[890].

Logo no início da centúria de Quinhentos o edifício já se apresentava capaz de ser habitado, dando assim entrada os primeiros religiosos, com celebrações promovidas pelos mesmos duques. Por este facto, tanto os padroeiros, como os religiosos foram alvo da pena de excomunhão pelo Papa Bonifácio VIII, que não autorizara tal inauguração, castigo que só seria levantado pelo papa Júlio II, em 1504, após a intervenção da condessa de Olivença, D. Isabel de Meneses, junto da Cúria Romana.

A construção do convento e respectivas dependências prosseguiu dirante o século XVI até que, em 1583, os religiosos pedem a D. Filipe I que autorizasse a mudança do edifício para outro local, uma vez que achavam aquele local demasiado húmido e prejudicial para a saúde[891]. Muito embora o monarca se tenha mostrado favorável à deslocação, determinou que a câmara oliventina se deveria pronunciar sobre o assunto. A mudança encontrou, no entanto, grandes objecções por parte do povo da vila, acabando por ficar sem efeito. O edifício viria a ser vendido, obtidas as licenças do rei e do seu padroeiro, D. Nuno Álvares Pereira, descendente dos duques de Cadaval, tal como se lê nas *Memórias Paroquiais* de Olivença: "[…] *o Convento dos Franciscanos foy começado a fundar oito annos depois que Felipe Segundo tomou posse de Portugal por licença do Padroeiro Nuno Alvares Pereyra* […] *que deo licença que se vendece o outro para se edificar este, que se concluio na hera de mil quinhentos noventa e quatro* […]"[892].

O edifício sofreu diversas alterações durante os séculos XVII e XVIII, período do qual datam a maioria dos altares que se encontram nas capelas laterais, ao longo da nave da igreja, assim como os dois púlpitos de mármore, os revestimentos azulejares e ainda as pinturas murais numa dependência por detrás do púlpito do lado do Evangelho.

---

[890] ABRANTES, Ventura Ledesma, *op. cit.*, 1947/1948, p. 416.
[891] Idem, *ibidem*.
[892] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Santa Maria de Olivença, vol. 26, n.º 29, 1758, fl. 253.

Análise estilística

Actualmente a igreja do convento de S. Francisco apresenta apenas um núcleo pictórico, para além de outros revestimentos já posteriores e de teor mais decorativo, como os marmoreados da sanca, na capela-mor, ou as pinturas sobre elementos de mármore, na Capela da Ordem Terceira. As pinturas que se encontram numa pequena divisão por detrás do púlpito do lado do Evangelho (cuja função original se desconhece) integram-se na categoria do brutesco compacto, de inícios do século XVIII, dentro da lógica do *horror vacui*.

A pintura desenvolve-se de forma simétrica, através de enrolamentos acânticos de grande dimensão, entrelaçados, entre os quais se identificam aves, festões de flores, jarrões e *putti*. Ao centro da composição destaca-se um painel quadrangular emoldurado por cartelas e onde se vê um elemento iconográfico alusivo à *Vanitas*, recordando ao observador a brevidade da vida. A paleta cromática é bastante forte, predominando os tons vermelho, azul e ocre contra um fundo branco.

Estado de conservação

As pinturas estão muito danificadas em toda a sua extenção, sendo visíveis grandes áreas brancas sugerindo a formação de sais à superfície da camada cromática originários de infiltrações vindas do piso superior. O orifício quadrangular aberto no centro da composição poderá ser uma das origens da entrada de águas neste espaço, havendo ainda sinais de escorrências ao longo da pintura.

41. Igreja de San Jorge

Nota Histórica:

A igreja paroquial de San Jorge ainda não existiria no século XIV, tal como aconteceu com os principais edifícios da maior parte das aldeias em torno de Olivença, nomeadamente San Benito de la Contienda (Fig. 366)[893]. A aldeia de San Jorge foi bastante afectada durante a guerra do período pós-Restauração e, pouco depois, com a guerra da Sucessão Espanhola, o que muito contribuíu para o seu despovoamento. O actual edifício já será do século XVIII, de fachada muito simples, sobre a qual foi colocado um campanário com três sinos.

Análise estilística:

Composição de brutesco de inícios do século XVIII composta por flores e ramagens de colorido intenso destacando-se de um fundo branco, de nítido sentido vernacular. Os motivos de brutesco emolduram um painel central com a *Adoração do Santíssimo Sacramento* por querubins e anjinhos, dois deles segurando turíbulos. Todo o conjunto é delimitado por uma moldura de fingimentos de mármore.

Estado de conservação:

Todo o conjunto apresenta manchas de humidades provenientes de infiltrações na estrutura da cobertura, sobretudo ao nível central, o que contribuiu para a alteração das policromias. É possível que já tenha sido aqui realizado um repinte, considerando o estado que apresentam algumas figuras.

[893] RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Pedro, *op. cit.*, 2010, p. 16.

42. Igreja de San Benito de la Contienda

Nota Histórica:

A igreja de San Benito de la Contienda é um edifício talvez, ainda, de finais do século XV ou inícios do XVI (Fig. 367). Nas suas imediações existiu um mosteiro beneditino, cuja data de construção se desconhece, mas que em finais do século XIV já se encontrava ao abandono.

É possível que o edifício tenha sido beneficiado pelos duques de Bragança, detentores de património em Olivença[894]. A actual igreja paroquial foi recebendo modificações ao longo dos séculos, sendo uma das mais significativas a da fachada, com uma galilé e um coro-alto, campanha datada de 1776, tal como se encontra registado sobre o janelão central.

O pórtico principal apresenta um arco trilobado, característico do Manuelino, dando acesso para o interior, de nave única, e abóbada abatida, modificação da cobertura original que seria, ao que se julga, de duas águas, em madeira. O arco triunfal, quebrado, datará talvez, ainda, da construção primitiva. Nas *Memórias Paroquiais* da Contenda o edifício é descrito como tendo quatro altares, estando no principal as imagens de S. Bento, S. João Baptista e Santo António. Para além disso são também descritos os altares de Nossa Senhora da Conceição, do Santo Nome de Jesus (com a imagem de Cristo Crucificado) e ainda o altar das Almas.

Estes retábulos viriam a ser destruídos em 1936, no decurso da Guerra Civil espanhola, nomeadamente o do altar-mor, barroco, onde já então só se encontrava a imagem de Nossa Senhora da Conceição e outra do santo patrono[895]. O retábulo actual é contemporâneo e acabou por cobrir qualquer registo pictórico que ainda aqui estivesse presente.

Na capela-mor encontavam-se, também, três "marcos", ou escudos, da parte do Evangelho e da Epístola, alusivos a Castela e de Portugal, uma vez que, de acordo com tradições locais, fronteira entre os dois reinos passaria, precisamente, pelo meio da igreja[896]. Por aqui, concluiu o pároco redactor das *Memórias,* ser esse o motivo da invocação de *San Benito de la Contienda* "[…] *pella grande que tem havido entre as duas potencias de Portugal e Castella, pois as terras que distão*

[894] RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Un Escudo en la Frontera,* Historia de San Benito de la Contienda, 2010, p. 118.
[895] Idem, *op. cit.*, 2010, p. 120.
[896] ABRANTES, Ventura Ledesma, *op. cit.*, 1947/1948, p. 284.

destes marcos da parte da Epistola, the onde confinão os Reynos, o dizimo que vai […] *metade he pera Portugal e outra pera Castela* […]"[897]*.*

Análise estilística

As pinturas murais da capela-mor constituem a campanha artística de maior extensão no interior da igreja, datáveis dos inícios do século XVII. Cada alçado apresenta uma cena, emoldurada por uma moldura fingida de talha. Do lado esquerdo a porta da sacristia rasgada no paramento murário ditou a destruição parcial da pintura. Um grupo de soldados e de figuras com turbante está reunida à esquerda, enquanto, do lado direito, temos um santo envergando o hábito franciscano, com o cordão à cintura com os três nós (em sinal da obediência, castidade e pobreza) abençoando, ao mesmo tempo que segura um crucifixo na mão esquerda. Na parede do lado da Epístola uma religiosa reza ajoelhada diante de um altar sendo visível, um pouco mais afastado, um monge beneditino dirigindo o olhar para o céu. A cena poderá representar o momento em que Santa Escolástica, sentindo a proximidade da Morte, chama por seu irmão, S. Bento[898]. À mesma campanha decorativa pertencem, também, as pinturas da abóbada com quatro episódios da vida de S. Bento, ou do seu discípulo mais próximo, S. Mauro[899].

A composição ficou truncada pela abertura da janela durante uma campanha realizada, talvez, no século XVIII com o objectivo de obter maior luminosidade para o interior do templo. De facto, originalmente, o edifício deveria ser bastante escuro, contanto apenas com a iluminação proveniente da pequena abertura com grade ao lado do pórtico principal. Na mesma campanha terá sido aberta a janela que se encontra na nave e, mais tarde, o janelão do coro. O vão da janela da capela-mor apresenta uma decoração de apainelados de mármore fingido, aliás, de muito boa execução, que remete a data desta intervenção de inícios do século XVIII (Fig. 368).

A ladear o arco triunfal encontram-se mais duas pinturas que pertenceram, outrora, a antigos altares. A pintura da esquerda serviu de enquadramento à imagem de Nossa Senhora da Conceição, sendo ainda visível uma glória de anjos, dois deles parecendo coroar a Virgem, enquanto outro exibe um espelho (um dos

[897] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, Contenda, Olivença, vol. 11, n.º 376, 1758, fls. 2555-2556.
[898] RÉAU, Louis, *op. cit.*, 1958, p. 197.
[899] RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Pedro, *op. cit.*, p. 120.

seus atributos iconográficos). Do lado direito do arco triunfal vemos a representação de um *Calvário*, com a Virgem e S. João Baptista, com a imagem de Cristo Crucificado ainda *in situ.*

Estado de conservação:

As pinturas da capela-mor apresentam marcas de abrasões, praticamente, em toda a sua extensão, com grandes áreas dos alçados ainda cobertas por cal. Em diversos pontos são identificáveis, também, falhas no cromatismo. Um pouco por toda a pintura e, em particular, na abóbada são ainda visíveis fissuras, algumas delas bastante pronunciadas, posteriormente preenchidas por uma argamassa e pintadas de branco. Em termos de apresentação esta solução não será a mais indicada, uma vez que as fissuras assumem um destaque muito maior no meio da composição.

PORTALEGRE

43. Ermida de S. Mamede

Nota Histórica

Edifício localizado na freguesia do Reguengo, outrora coutada pertencente à coroa, local afastado da cidade, abundante em água e vegetação. Do pouco que se tem escrito sobre este edifício destacamos a tradição que atribui a sua fundação aos monges beneditinos, ainda durante os séculos VI ou VII[900]. Desconhecemos a origem de tal tradição, muito embora o edifício fosse habitado por alguns religiosos, talvez já ligados à Ordem do Carmelo, ainda no século XIX[901]. Na realidade, pouco mais se sabe sobre esta ermida, nem sequer quando passou para a posse desta ordem.

Através da sua construção, bastante ampla, com grande compartimentação do espaço interior, depreendemos que tenha sido um local de alguma relevância decorrente, também, da sua utilização permanente. As Memórias Paroquiais, redigidas em 1758, referem o edifício já com a designação que ainda mantém – de S. Mamede - sublinhando que a própria serra adoptou a mesma invocação[902]. À data a freguesia não tinha nenhuma povoação, uma vez que os fregueses viviam em casais ou fazendas. A ermida de S. Mamede era, então, filial da igreja de S. Gregório, paroquial do Reguengo, e tinha festa a 17 de Agosto, com grande afluência de gente.

A marcar uma intervenção no edifício encontra-se uma data, sobre o óculo da fachada, muito danificada, mas onde ainda parece poder-se ler "*1807*".

Análise estilística:

A abóbada da capela-mor apresenta um programa de brutesco compacto, com a gramática decorativa característica de inícios do século XVIII, com anjinhos,

---

[900] Ruy Ventura procurou recolher os principais dados relacionados com este edifício e notou que, no que diz respeito às fontes bibliográficas, permanecem muitas incertezas. Galiano Tavares, em 1934, foi o primeiro a referir a origem beneditina do edifício, seguido, em 1997 por Maria Tavares Transmontano. Cf. VENTURA, Ruy, *Mosteiro de S. Mamede (Reguengo)* in Arquivo do Norte Alentejano, http://nortealentejano.blogspot.pt (consultado a 20 de Fevereiro de 2010).

[901] Idem, *ibidem.*

[902] AN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal,* Reguengo, Portalegre, vol. 31, nº 53, 1758, fls. 303 a 306.

enrolamentos de acanto e flores. Ao centro da composição temos um medalhão circular com *S. Simão Stock e a visão do escapulário.* Reforçando a iconografia aqui presente podemos ver o brasão da Ordem dos Carmelitas no eixo do arco triunfal.

Tanto o arco triunfal como os dos altares colaterais estão decorados por uma fina pintura fingindo embutidos de mármore branco e amarelo contra um fundo negro. As do arco triunfal foram posteriormente cobertas por painéis de marmoreados fingidos rosa, revestimento que, entretanto, começou a cair deixando ver a camada subjacente. Desta última campanha datarão, também, as pinturas que revestem os alçados da capela-mor.

De referir ainda o revestimento polícromo do altar-mor, em alvenaria de cal e areia sobre uma estrutura de tijolo, já da segunda metade do século XVIII, embora repintado. O altar colateral do Evangelho pertence à mesma campanha. A sua degradação acelerada permitiu detectar, uma vez mais, fingimentos de embutidos na camada subjacente.

Na antiga sacristia, anexa à capela-mor, também se assinalam pinturas em torno do que parece ter sido, outrora, um nicho, com decorações vegetalistas e geométricas de cor negra meio cobertas pelas caiações.

Estado de conservação:

Todo o edifício apresenta um estado de ruína absoluto, apesar de ainda na década de 1990 se encontrar aberto ao culto e, em 2002, de acordo com o registo fotográfico do IHRU, mantinha-se com a sua porta.

As pinturas que cobrem a abóbada da capela-mor apresentam grandes manchas de humidades, sendo visíveis escorrências que provocaram “lavagens” na camada cromática. Também são identificáveis sinais de alteração dos pigmentos em vários pontos da composição (rostos de anjinhos, ramagens).

44. Fonte de S. Pedro

Nota Histórica:

Este curioso programa mural não é referido em nenhuma das fontes bibliográficas ou documentais consultadas, sendo bastante provável que tenha ficado a dever o seu nome à proximidade que outrora manteve com a ermida de S. Pedro, hoje desaparecida.

É possível que pertencesse à cerca de alguma quinta presente nas imediações, extramuros da cidade de Portalegre. Neste sentido recordemos outros exemplos de construções ligadas à presença da água, como o caso já citado da "casa de fresco", em Táliga (Olivença). O grande desnível em relação à cota inferior, onde se encontra o Parque de Estacionamento de "S. Pedro", levanta, no entanto, algumas questões quanto à disposição original dessa propriedade, da qual não encontrámos registo.

Outra hipótese que há que deixar em aberto é o facto desta fonte possa ter tido, originalmente, uma utilidade pública, considerando a sua implantação à saída da cidade, junto às antigas Portas de Évora. Devemos também recordar que Portalegre preserva ainda, hoje em dia, um conjunto apreciável de fontes de carácter público, espalhadas pela cidade, datáveis de finais do século XVIII e do XIX.

Análise estilística:

Pinturas de carácter popular inseridas entre duas pilastras salientes decoradas por mascarões e flores. No friso superior pode ler-se a seguinte inscrição: "*EM A ERA DE MIL E 730 SE FES ESTA OBRA E*[*M*] *DIA DE SANTA CATHERINA EM NOVA AGVA*". O frontão é recente, assim como a imagem em pedra de onde sai o bocal da fonte directamente para o lago que se encontra ao nível do chão.

Na parede onde se encontra a fonte estão presentes três santos - S. Vicente Férrer, S. Mamede e Santo António – composição a "*claro escuro*" de elevado interesse estilístico pela sua raridade. A leitura iconográfica deste programa foi já realizado em capítulo próprio.

Estado de conservação:

Este conjunto decorativo encontra-se ameaçado, devido à sua exposição aos elementos climatéricos. Os contornos das figuras e legendas são realizadas através de incisões. Em zonas onde está presente a cor preta foram detectadas escorrências (Fig. 369) o que sugere que, a dada altura, foi realizada uma intervenção neste programa decorativo e os contrastes entre os dois níveis da composição foram reavivados. As pinturas a cor ocre são, também, fruto de um ulterior repinte.

É possível que a composição tenha começado por ser um esgrafito onde tivesse sido utilizado um pigmento mais escuro na camada inferior, tonalidade que foi reforçada em posteriores aplicações de policromias. Actualmente são visíveis lacunas de dimensões consideráveis e aplicações de argamassas de cimento em diversos pontos da pintura (Fig. 370).

45. Igreja e convento de S. Bernardo

Nota Histórica:

Localizado na Av. George Robinson, o convento de S. Bernardo pertenceu ao ramo feminino da Ordem de Cister e ficou a dever a sua fundação ao mecenato do Bispo da Guarda D. Jorge de Melo, em 1518[903].

A construção terá sido iniciada em 1526, logo após o alvará de D. João III a conceder o local da Fontedeira para a nova edificação. Os principais trabalhos de construção desenrolaram-se ao longo de todo o século XVI, o que se traduziu num edifício que, do ponto de vista arquitectónico, ainda se pode integrar na grande corrente tardo-gótica de forte implantação regional, embora já com elementos renascentistas, sobretudo ao nível da escultura. Sobre o portal da igreja encontra-se uma data – 1538 - assinalando, muito provavelmente, o fim das obras nesta parte do edifício. Pela mesma altura o refeitório e a sala do capítulo estariam, também, já terminados; na portaria é visível outra data – 1547 - correspondendo à conclusão do braço ocidental do claustro. Mais tarde - 1587-1608 – prodeceu-se à edificação do novo dormitório, localizado a Norte e perpendicular aos claustros. A igreja seria consagrada apenas a 16 de Março de 1572, durante o bispado de D. André de Noronha.

Entretanto tinha já falecido o Bispo fundador (1548), sepultado na igreja, em túmulo com jacente, celebrada peça escultórica em mármore de Estremoz de invulgar qualidade artística e erudição. Quer o túmulo de D. Jorge, como o púlpito e o pórtico da igreja têm vindo a ser datados da campanha de 1538-1540 e atribuídos ao célebre escultor levantino Nicolau de Chanterenne[904].

Datam dos séculos XVII e XVIII grandes campanhas decorativas, como as dos painéis de azulejos que revestem as capelas laterais (atribuídos a Gabriel del Barco), bem como o alpendre, nártex, transepto e nave da igreja (atribuídos a Policarpo de Oliveira Bernardes, 1739). Outras campanhas encontram-se bem documentadas, caso do retábulo-mor, concebido em 1677 por Domingos Lopes (1677) e dourado pelos pintores Pedro Coelho Taborda e Domingos Nogueira

[903] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 139.
[904] BUCHO, Domingos de Almeida, *Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre*: estudo histórico-arquitectónico propostas de recuperação e valorização do património edificado, Tese de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Univ. de Évora, 1994.

(1683)[905]. Durante um breve período em que o mosteiro esteve em obras (1776 e 1777) as religiosas viram-se forçadas a transitar para o Mosteiro de Odivelas.

A casa religiosa seria extinta apenas em 1878, quando viria a falecer a última religiosa, instalando-se neste local o Seminário Diocesano, já no ano imediato. Entre 1880 e 1887 o edifício serviria de instalações para um Liceu.

Só a partir de 1911 para aqui passaria o Regimento de Caçadores n.º 1 tendo o edifício, a partir de então, uma utilização militar. Esta situação suscitaria críticas por parte de individualidades (caso de Cayola Zagallo, por exemplo) que pretendiam dar ao edifício um destino ligado ao Turismo.

O próprio Museu Municipal ainda se instalou na antiga igreja monástica, entre 1932 e 1961, data em que passou para o edifício onde se encontra actualmente. Já na década de 80 o edifício passaria a albergar a Escola Prática da Guarda Nacional Republicana[906]. A igreja e os claustros adjacentes foram classificados como Monumento Nacional, em 1910. O edifício está, actualmente, afecto ao Ministério da Defesa.

Análise estilística:

As pinturas ainda visíveis concentram-se ao nível da igreja conventual. Num antigo altar do coro-baixo sob a cal foi descoberta uma pintura onde se conseguem ver dois anjinhos, um deles segurando um cálice e o outro de mãos postas, em sinal de oração tendo, junto a si, um báculo. A identificação iconográfica global da composição é, ao momento, muito difícil, não sendo, no entando, de afastar a hipótese destes dois anjos estarem a ladear uma figura central, ainda coberta por cal (Figs. 371 e 371a).

A restante decoração mural neste espaço encontra-se numa das colunas que ladeiam um nicho de talha dourada (hoje vazio) e é composta por *rocailles* polícromas, já da segunda metade do século XVIII (Fig. 372) O mesmo tipo de decoração ainda é assinalável no vão da janela que ilumina a zona onde se encontra o túmulo de D. Jorge de Melo.

[905] FERREIRA, Sílvia, *op. cit.*, vol. II, 2009, p. 588.
[906] BUCHO, Domingos, *Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre*, in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041214080003 (consultado a 22 de Fevereiro de 2012).

Para além do que fica descrito, é importante destacar, também, as pinturas e douramentos existentes no próprio túmulo do bispo, assim como na lápide com a *Nossa Senhora da Piedade* inserido no alçado dianteiro.

Estado de conservação:

As pinturas do coro-baixo apresentam muitas marcas de abrasões decorrentes do levantamento da cal que as cobria. É de aconselhar a preservação deste conjunto tal como se encontra uma vez que não é possível, para já, avaliar qual a verdadeira extensão da pintura. No caso de se optar pelo levantamento integral da cal, recomenda-se a intervenção de pessoal técnico habilitado para esse efeito.

46. Igreja e convento de Santa Clara

Nota Histórica:

O convento de Santa Clara, actual Biblioteca Municipal de Portalegre, está localizado na Rua de Elvas. A fundação do edifício ficou a dever-se à acção da Rainha D. Leonor Teles, no ano de 1376, utilizando para esse efeito os terrenos nos quais D. Fernando mandara erguer o seu palácio. Cerca de treze anos mais tarde (1389) a igreja primitiva estaria concluída e pronta para a celebração dos primeiros ofícios litúrgicos.

Durante o século XVI o edifício sofreu obras de renovação, sobretudo ao nível dos corpos sudeste e sudoeste, segundo piso do corpo nordeste e na entrada que, primitivamente, fazia o acesso a outras divisões datáveis desta campanha de obras como o vestíbulo, a portaria e os parlatórios (Fig. 373).

Para além disso são, também, datáveis das intervenções quinhentistas a fonte de mergulho, actualmente ainda visível à entrada do edifício, com arcos geminados e mainelados, assim como as grades do coro baixo, com portinhola[907]. Já no século XVII a sacristia receberia o seu revestimento azulejar.

A partir de então, as intervenções de que há registo pertencem à segunda metade do século XVIII, sendo das primeiras a assinalar (c.ª de 1749) as obras de renovação levadas a cabo pela Madre Soror Inês de Santa Clara na capela que se encontra na confluência da galeria noroeste e nordeste do piso térreo do claustro (Fig. 374).

Em 1783 a Madre Soror Antónia Joaquina dos Arcanjos ordenou a renovação da entrada do edifício e, em 1797, foi a vez da igreja receber obras significativas, da responsabilidade da Madre Soror Rosa Joana de São Francisco de Assis. De assinalar, também, ainda na segunda metade do século XVIII, a construção da fonte do claustro. Após a morte da última religiosa, já em finais do século XIX, a casa conventual seria transformada em recolhimento para senhoras pobres.

No início da década de 60 do século XX aqui seria instalada a Casa de Protecção e Amparo de Nossa Senhora das Dores (para protecção de raparigas em perigo moral), conhecida a partir de 1963 e até 1966 como “Recolhimento de Santa

[907] RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *op. cit.*, 1988, p. 24.

Clara". Em 1968 o edifício é designado como Asilo de Santa Clara sendo, mais tarde, utilizado pelo Internato de Santo António.

A partir de 1974 aqui se estabeleceriam os serviços municipais e várias associações culturais e recreativas, sendo de destacar *O Semeado.* No entanto, em Setembro de 1995 um incêndio vem danificar bastante a igreja que, entretanto, servia de instalações ao grupo de Teatro d'O Semeador.

Por fim, em Maio de 1999, abre ao público a Biblioteca Municipal de Portalegre, que ocupou todas as instalações do antigo convento. O edifício foi classificado como Monumento Nacional a 20 de Junho de 1935[908].

Análise estilística

As transformações (deliberadas ou acidentais) que este edifício conheceu ao longo da sua história ditaram o desaparecimento da maior parte dos seus revestimentos pictóricos. A igreja, actualmente utilizada como sala de espectáculos teatrais, já antes do incêndio de 1995 apresentava sinais de uma intervenção significativa datável da segunda metade do século XVIII, da fase da campanha ordenada por Madre Soror Rosa Joana de São Francisco de Assis. Nela são de incluir os marmoreador fingidos e os trabalhos em estuque que revestiam os alçados e que foram, posteriormente, recuperados.

As únicas pinturas murais ainda a assinalar encontram-se na capelinha situada em ângulo entre os braços nordeste e noroeste do claustro, cujos arcos quebrados duplos remetem para a construção primitiva, ainda do século XIV. Desconhecemos a invocação desta capela, ou a data quando foi construída sendo nítida, no entanto, logo que passamos a grade de ferro, a intervenção de que foi alvo na segunda metade do século XVIII, por iniciativa de Madre Soror Inês de Santa Clara[909]. Nesta fase a capela recebeu uma bancada de altar em alvenaria de cal e areia, com policromias e decorada por *rocailles* em estuque, sobre a qual se encontra um nicho. A abóbada receberia, também, um revestimento semelhante, que cobriu parcialmente as pinturas aí existentes (Fig. 375). No exterior da capela é visível também a presença de um reboco que cobriu a campanha pictórica original, que se apresenta picada, distinguindo-se apenas parte da figura de um anjo (Fig. 376).

[908] KEIL, Luis, *op. cit.*, 1943, p. 129.
[909] Cf. BUCHO, Domingos de Almeida, *Convento de Santa Clara / Biblioteca Municipal de Portalegre*, N.º IPA PT041214090007 in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA) (consultado a 22 de Fevereiro de 2012).

A composição que inicialmente revestiu a abóbada da capela apresenta, ao centro, a *Santíssima Trindade*, rodeada por uma glória de anjos e querubins. Num dos cantos da abóbada, acima da cornija, existem evidências da presença de um figura de meio corpo, mas não é possível avaliar, dado o estado de conservação da pintura, se ela pertence à mesma campanha que anteriormente referimos ou se, por outro lado, faria parte de outra intervenção, talvez anterior.

Estado de conservação:

As pinturas desta capela encontram-se muito danificadas, em primeiro lugar pela sobreposição da campanha setecentista que obrigou à picagem das pinturas exteriores, bem como à cobertura parcial das pinturas da abóbada para a aplicação das decorações em estuque. Por outro lado é visível, também, que as pinturas do tecto, para além de estarem muito enegrecidas, foram alvo de um repinte grosseiro, em data a determinar, o que as desvirtuou completamente do ponto de vista artístico. A extensão real desta campanha está ainda por apurar, sendo de admitir a possibilidade de existirem pinturas nos alçados laterais da capela, bem como na parede fundeira.

47. Igreja e convento de S. Francisco

Nota Histórica:

De todas as casas religiosas da cidade de Portalegre poucas têm levantado tantas questões como o convento de S. Francisco, da Ordem dos Frades Menores, circunstância que em muito se fica a dever à escassez de referências nas fontes documentais disponíveis, contribuindo para que o estado da questão sobre este edifício seja, a muitos níveis, bastante diminuto.

Localizado fora da antiga cerca defensiva do castelo, o convento de S. Francisco foi um dos principais motores de expansão da cidade para Sudoeste, para os arrabaldes, onde a pequena comunidade de frades se terá instalado em inícios do século XIII. De facto, a fundação do edifício datará do reinado de D. Sancho II, em 1275, de acordo com uma lápide actualmente existente no Museu Municipal[910]. Este dado importante faz com que o convento de S. Francisco seja das construções mais antigas não só em Portalegre, mas do próprio país[911]. Da igreja gótica restam ainda os absidílios que ladeiam a capela-mor, um deles, utilizado como capela sepulcral de Gaspar Fragoso, com dois arcosólios geminados. Do exterior do edifício são ainda visíveis vestígios de uma arcaria no registo superior dos alçados, correspondendo, talvez, a um antigo trifório.

Um dos momentos marcantes na história deste edifício ocorreu em 1542 quando o rei D. João III obtém uma Bula do Papa Paulo III que autorizava a reforma dos frades claustrais para observantes. O monarca tinha constatado, não sem algum escândalo, que os religiosos viviam como "seculares", demasiado afastados dos princípios da Ordem[912]. Os frades claustrais foram, então, expulsos, do edifício ficando os seus bens e rendas na posse das religiosas de Santa Clara da mesma cidade[913].

Diogo Pereira Sotto Maior, importante fonte histórica para a cidade, praticamente não faz referência a esta casa religiosa no seu *Tratado*, concluído entre 1616 e 1619. Aponta apenas a existência de dois conventos de religiosos de S. Francisco (um de observantes e o outro de descalços), bem como um convento

[910] RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *op. cit.*, 1988, p. 19.
[911] ALBERTO, Jorge Maroco "O Convento de S. Francisco de Portalegre" in *A requalificação da igreja do Convento de São Francisco,* Publicações da Fundação Robinson, n.º 10, 2009, p. 7.
[912] Idem, *op. cit.*, 2009, p. 14.
[913] RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *ibidem.*

dedicado a Santa Clara "*estampa e espelho de todas as casas de religiosas do seráfico padre Sam Francisco*"[914]. No capítulo que dedica ao convento de S. Bernardo, o autor refere existirem à data, na cerca de S. Francisco "*umas casas que agora servem dos azeméis dos religiosos e de palheiros*" que antes tinha servido de residência a um letrado, Frei Baltasar, frade também em S. Francisco, que auxiliara D. Jorge de Melo nas suas funções enquanto bispo da Guarda[915].

A igreja sofreu uma profunda transformação na segunda metade do século XVIII que viria a alterar de forma dramática o seu interior (Fig. 377). A edificação de uma abóbada de berço sobre a nave obrigou a alterações estruturais importantes como a introdução, em ambos os alçados, de uma arcaria para reforço da sustentação do peso da nova cobertura. Esta arcaria desenvolve-se em frente às antigas capelas laterais e apresenta uma decoração muito sóbria, com *rocailles* em gesso pintado, factor que remete a datação da obra para os reinados de D. José I ou D. Maria I. Como resultado, o espaço da nave está hoje bastante mais estreito do que seria originalmente.

A capela-mor foi outro espaço totalmente alterado no século XVIII, sacrificando a construção original[916]. Tal como as capelas colaterais, a capela-mor exibiria, inicialmente, uma abóbada de nervuras, apresentando a mesma decoração de fingimentos de silharia aparelhada que ainda se encontram em outros pontos do edifício, após feliz intervenção de conservação e restauro. O imponente altar-mor, em mármore branco e negro, com pintura e douramentos, segue a tradição do escultor José Francisco de Abreu, bem presente na região de Elvas e, também, Campo Maior. Os silhares de azulejos apresentam uma iconografia relacionada com a Ordem de S. Francisco e serão do período da "grande produção" azulejar de 1730-1740.

Análise estilística:

Um dos elementos que maior sucesso conheceu no Alentejo enquanto objecto simulado foi o "retábulo fingido" por substituir, de forma prática e pouco dispendiosa, os verdadeiros altares de talha dourada ou de mármore. Apesar disso, a cidade de

[914] SOTTO MAIOR Diogo Pereira, *op. cit.*, (1616) 1984, p. 116
[915] Idem, *op. cit.*, (1616) 1984, p. 110.
[916] SENOS, Nuno, "A igreja do convento de S. Francisco: história de um edifício" in *A requalificação da igreja do Convento de São Francisco,* Publicações da Fundação Robinson, n.º 10, 2009, p. 52.

Portalegre não conta, actualmente, com grande número de composições que se insiram nesta tipologia, pelo o que os exemplares do convento de S. Francisco, dada a sua raridade, acabam por se revestir de alguma importância.

A antiga igreja conventual, actualmente espaço musealizado, apresenta ainda vestígios murais espalhados pela nave e datáveis de, pelo menos, três campanhas distintas. As pinturas poderão pertencer ao ciclo de campanhas de obras que teve lugar na igreja entre 1711 e 1719.

A mais antiga é a pintura que reveste a parede fundeira da primeira capela do lado da Epístola, identificada como sendo dedicada a Nossa Senhora da Conceição. Do ponto de vista estilístico, este retábulo fingido encontra-se na transição dos altares maneiristas (na linha do altar, em massa, da capela de Gaspar Fragoso) para os altares do primeiro Barroco português. Destaca-se pela sua estrutura bidimensional, com simulações de talha dourada, almofadões de mármore e pontas de diamante, bem como cartelas integrando simulações de baixos-relevos representando elementos iconográficos alusivos à Virgem (*Cântico dos Cânticos*). Ao centro destaca-se um nicho, em *trompe l'oeil*, destinado a exibir a imagem do orago desta capela a qual, seria colocada em frente, sobre uma mesa de altar que foi, entretanto, apeada.

Sobre o retábulo vemos uma composição, de provável inspiração em gravuras flamengas, representando *A Anunciação* e que ocupa todo o espaço do tímpano até ao arranque da abóbada. De cada lado do retábulo estão duas sanefas recolhidas, de grande efeito teatral, permitindo ao observador visualizar não só estrutura do retábulo, mas também a imagem (de vulto) que lhe estaria sobreposta.

A pintura restringe-se unicamente à parede fundeira da capela, não tendo continuidade quer nos alçados, quer na abóbada, revestidos com fingimentos de silharia aparelhada, aqui reproduzidos através da técnica do esgrafito. Esta campanha, extensível, aliás, a toda a igreja (com excepção da capela-mor), datará ainda da primeira metade do século XVI.

Em frente, do lado do Evangelho, encontra-se o que terá sido um altar com a evocação de S. Francisco, apresentando outro retábulo fingido com todas as características do primeiro Barroco português (ou Barroco Nacional). Estruturalmente é composto por pares de colunas fingidas, decoradas com marmoreados, a partir das quais se desenvolvem arquivoltas concêntricas. Ao

centro temos um nicho inserido na parede para a colocação de uma imagem. As sanefas que se encontram suspensas do baldaquino permitiriam, precisamente, contemplar o interior do nicho com a sua imagem. A estrutura retabular sugere uma tímida noção da perspectiva, embora sem grandes resultados do ponto de vista da sua concepção. A pintura encontra-se truncada ao nível inferior, sendo visível, já em fotografias dos arquivos dos Monumentos Nacionais, da década de 40, que a pintura desaparecera por completo nesses locais, tendo sido aplicado um reboco de cimento para preenchimento das lacunas.

Cada um destes retábulos fingidos pertenceu, seguramente, a uma confraria ou irmandade, dentro da igreja, responsável pela manutenção da sua própria capela, muito embora não tenham chegado até nós os registos de tais encomendas, nem os nomes dos artistas que as pudessem ter executado.

A terceira campanha de pinturas será já da segunda metade do século XVIII, altura em que a nave sofreu alterações importantes ao nível da cobertura com a introdução de uma nova arcaria adossada aos muros, o que implicaria o estreitamento do espaço. Para além das decorações em estuques e marmoreados fingidos que revestem, a espaços, os alçados da igreja, existem, também, vestígios de pinturas murais nos vãos dos arcos. Hoje em dia essas pinturas não têm qualquer leitura, apresentando pouco mais que uma tonalidade avermelhada, no entanto, ao nível superior detectam-se elementos arquitectónicos que sugerem poder tratar-se, novamente, de retábulos fingidos, embora completamente destruídos.

Para além destas três campanhas pictóricas há ainda a assinalar as pinturas de fingimento de embutidos de mármore, no arco do retábulo do braço direito do transepto, bem como a pintura de brutesco que reveste o pequeno nicho da parede fronteira, assinalando o local onde existiria outro retábulo, hoje desaparecido.

Estado de conservação:

Os restábulos fingidos foram alvo de uma intervenção de conservação e restauro da responsabilidade da empresa *In Situ*, no ano de 2006-2007. Presentemente detecta-se a presença de sais no retábulo do lado do Evangelho.

48. Igreja de Nossa Senhora da Penha

Nota Histórica

Devem-se a Frei Agostinho de Santa Maria as principais referências sobre este edifício. A fundação da igreja primitiva dataria de 1620, sendo bispo de Portalegre, D. Diogo Correia muito embora, como admite o próprio cronista, "[…] *isto consta mais pelas tradiçoens do que por escrituras* […]"[917]. A construção do edifício ficou a dever-se à piedade de um ermitão que ali construíra uma pequena capela, no alto da penha (ou rocha), colocando-lhe uma imagem da Virgem (Fig. 378).

Sendo a dita imagem alvo de muita devoção, as populações da cidade quiserem construir-lhe um templo maior que é a actual "[…] *de muyto boa architectura, de abobada, com seu coro* […]"[918]. A nova igreja tem a entrada voltada a Nascente, enquanto que, no edifício primitivo, esta ficava virada para Sul. Do exterior, ainda é possível perceber a zona em que a capela-mor, de planta circular, se articulava com o corpo primitivo da nave.

Para o crescimento da nova casa muito terá contribuído o Corregedor João Zuzarte da Fonseca, que terá incitado a população da cidade a contribuir com esmolas para a nova edificação, tendo ele próprio participado na construção: "[…] *hia a huma fonte com huma quarta a buscar a agua para se amassar a cal* […]"[919]. A obra da segunda igreja já estaria concluída em 1635.

A invocação original da igreja seria da Penha de França, no entanto, como essa invocação era exclusiva dos religiosos de Lisboa (privilégio atribuído pelo Papa Clemente VIII), a igreja portalegrense teve que permanecer, apenas como, *da Penha*. Os religiosos agostinhos descalços que se encontravam no convento de Santa Maria, ocuparam temporariamente o edifício, até que o bispo D. Ricardo Russel ordenou que voltassem à sua casa na cidade[920].

Análise estilística:

De todas as pinturas murais presentes na cidade de Portalegre e freguesias anexas, as da igreja de Nossa Senhora da Penha configuram, actualmente, o

[917] SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *op. cit.*, 1711, p. 385.
[918] Idem, *ibidem.*
[919] Idem, *ibidem.*
[920] RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *op. cit.*, 1988, p. 75.

conjunto mais extenso e, ainda, o mais consistente do ponto de vista iconológico, enquanto programa dirigido.

A capela-mor da igreja é semi-circular, estando integrada na nave de planta rectangular, onde foram introduzidos dois altares já da segunda metade do século XVIII (Fig. 379).

As pinturas revestem totalmente a cúpula sobre a capela-mor com um programa pictórico de grande dinamismo e forte colorido, composto por anjos que cantam e tocam em louvor da Virgem. O ponto fulcral da composição é, precisamente, o momento da Sua Coroação, pela Santíssima Trindade. As pautas que o coro da anjos segue, estão voltadas para o observador e são perfeitamente legíveis, convidando-no a participar, também, na celebração (*O gloriosa domina. Ave Regina Celorum. Ave Domina Angelorum. Ave Maris Stela*). Por cima da turba de anjos músicos que celebram de forma festiva a Coroação da Virgem, a pintura desenvolve-se num segundo registo, em círculo, onde anjos ajoelhados sobre nuvens guardam maior recato, ao assistir a tão simbólico episódio. Como complemento de toda a composição existe um terceiro anel de pinturas formado apenas por querubins que rodeiam a inscrição *GLORIA PATRI. ET FILIO ET SPIRITVI SANTVS.*

As pinturas datarão ainda da primeira metade do século XVII, na sequência da grande campanha de obras que terminou em 1630, não sendo possível precisar a data exacta em que foram concebidas nem, tão pouco, adiantar os nomes dos artistas envolvidos na sua execução. As figuras alteadas dos anjos e os seus gestos remetem-nos para um figurino maneirista conforme, aliás, às pinturas que se encontram no retábulo da capela. A articulação entre esta peça e as pinturas é bem evidente, assinalada pela presença de um anjo, sobre o frontão do retábulo, fazendo a ligação dos dois elementos[921].

Através de referências a outras campanhas de obras, então em curso, podemos restringir um pouco mais o período em que a pintura do tecto da capela-mor teve lugar. Nos livros de receitas e despesas da Fábrica da Sé de Portalegre para o período compreendido entre 1656 e 1662 existe uma breve alusão à

[921] Nesta matéria não podemos estar de acordo com a opinião de Jorge Rodrigues e Paulo Pereira que dataram este conjunto pictórico "*dos finais do século XVIII*", apontando "retoques" realizados sobre a pintura que, no entanto, não conseguimos identificar. Cf. RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *op. cit.*, 1988, p. 76.

despesa de 600 reis para "[…] *o pulpito que se fes na Senhora da pena de madeira tresentos reis e cem reis de preguos e dusentos reis do trabalho a Manuel Dias* […]"[922]. Ainda nos mesmos livros, este artista é designado como "*Imaginario*", sendo da sua responsabilidade algumas obras na Sé de Portalegre, como a criação de um postigo para a prata da sacristia com duas chaves, ou ainda o assentamento das ferragens no almário de prata[923]. Esta nota sugere que a igreja estaria, então, a ser alvo de uma intervenção, no decurso da qual, se poderiam incluir as próprias pinturas, não muito discordantes, do ponto de vista estilístico, daquelas datas. O púlpito seria substituído pelo actual, em mármore branco, da região de Estremoz.

Estado de conservação:

As pinturas apresentam-se em bom estado de conservação, não havendo registo de que tenham sofrido qualquer intervenção. Em vários pontos são visíveis manchas extensas de sais cobrindo a pintura, o que é sugestivo da presença de humidades. Foram ainda observados sinais de "arrependimentos" por parte do(s) pintor(es) em alguns detalhes da composição.

[922] A.C.S.P., Livro de receita e despesa da Fábrica da Sé, Anos 1656 a 1662, fl. 21
[923] Idem, *op. cit.*, Anos 1660 a 1661, fl. 79.

49. Igreja e convento de Santo António

Nota Histórica:

A fundação deste edifício ficou a dever-se à acção do bispo D. André de Noronha, em 1572, embora já nada exista da primeira fase da sua construção, para além, talvez, da arcaria da fachada e do claustro (Fig. 380)[924]. A construção terá prosseguido pelos início do século XVII, obedecendo, ao modelo dos conventos capuchos, implantados em locais ermos no meio da vegetação. Em torno do claustro, por exemplo, são ainda visíveis os nichos que albergavam imagens dos santos da Ordem, em barro pintado, dos quais restam algumas imagens, já do século XVIII. Nesta área o destaque vai, aliás, para o excelente conjunto escultórico que se encontra na capelinha sobre a arcaria da fachada da igreja dedicado à vida e morte de Santo António.

A igreja foi completamente descaracterizada e convertida numa salão de recreio, pelo que nada resta que permita avaliar dos seus valores artísticos. O edifício pertence, actualmente, aos serviços de Psiquiatria Infantil do Hospital de Portalegre.

Análise estilística:

O convento possui ainda hoje uma divisão no claustro (Fig. 381) com composições murais de brutesco e um friso de esgrafitos, revestimentos que poderão ser datáveis já de finais do século XVII ou XVIII. A igreja foi transformada numa salão da ala de Psiquatria infantil do Hospital de Portalegre, pelo o que nada mantém da traça original.

A merecer um destaque especial estão as imagens inseridas em nichos no claustro (tal como é habitual nos conventos capuchos) (Fig. 382) e, para além disso, o grupo escultórico em terracota policromada que se encontra na capelinha à entrada do convento. Keil não lhes fez justiça ao defini-las como "*esculturas mediocres do século XVIII*" (Figs. 383 e 383a)[925]. Na abóbada desta capelinha também existiu, outrora, pintura, sendo ainda possível distinguir-se Santo António no meio de uma glória de querubins.

[924] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 139.
[925] Idem, *ibidem.*

Estado de conservação:

As pinturas de brutesco que se encontram numa das dependências do claustro encontram-se em muito mau estado de conservação, sendo de notar que, em algumas zonas, a pintura já desapareceu por completo. Os vestígios de pintura junto aos nichos onde se encontravam imagens, em torno do claustro, estão maioritariamente sob cal, não sendo possível determinar o seu grau de coesão.

Quanto às pinturas da abóbada da capelinha onde está o conjunto em terracota, julgamos que devam ter sofrido um repinte em data por precisar, tendo em conta o estilo grosseiro dos querubins e do próprio santo, ao centro. Em outro momento ocorreu um repinte total da abóbada com tinta de cor azul clara.

50. Igreja do Senhor do Bonfim

Nota Histórica:

A construção do edifício ficou a dever-se ao bispo D. Álvaro Pires de Castro Noronha, no sítio designado por Bonfim, à saída da cidade, junto à estrada que dá acesso a Castelo de Vide e Marvão, sendo a primeira pedra lançada em 1724[926].

O Padre Heitor Patrão dedicou já uma monografia a esta igreja, assinalando-lhe as principais fases construtivas e intervenções de "restauro" já no século XIX. A igreja do Senhor do Bonfim estava sob a jurisdição da igreja de S. João de Latrão, pertencente ao Papa, após vários pedidos feitos pela confraria a Roma, no sentido de obterem indulgência e graças. A 31 de Maio de 1728, os mordomos da Mesa do Senhor do Bonfim doaram "[…] *a Igreja do mesmo Senhor, e tudo o que a ella pertence, como he hum tapado; cazas de hospedajem e todo o mais terreno à Igreja de S. Laterão da Curia Romana pello dezejo que tem de que a ella esteja unida* […]", para o que contaram com o consentimento do bispo D. Álvaro Pires de Castro e Noronha[927]. As diligências foram recompensadas e, a 29 de Janeiro de 1737, a igreja do Bonfim obteve um Breve Papal concedendo aos confrades a indulgência plenária, confirmada, mais tarde, por Decreto de 12 de Outubro de 1756, pelo Papa Pio VI[928]. A 31 de Julho 1738 os dois retábulos colaterais da igreja do Senhor do Bonfim já estariam concluídos e deveriam ser alvo de admiração, uma vez que foram utilizados, inclusivamente, como modelo para outra obra na mesma cidade. No contrato de talha para o retábulo da capela de Santo Estêvão na igreja do Espírito Santo de Portalegre, que esteve a cargo do entalhador Manuel de Matos, é definido que a mesma obra deveria ser feita na "[…] *forma que se hajão feitos os retabollos das capellas colaterais da Igreja do Senhor do Bomfim porque qualquer delles servirá de planta* […]"[929].

[926] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 146.
[927] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre*, CNPTG02/001/Cx. 2, Liv. 5, 31 de Maio de 1728, fls. 44-44v.
[928] PATRÃO, José Dias Heitor, *Igreja do Senhor do Bonfim*, (col. "Largo da Sé"n.º 9), Portalegre, Instituto Politécnico de Portalegre, 2012, p, 55.
[929] A.D.P., *Cartórios Notariais de Portalegre*, Contrato entre o entalhador Manuel de Matos e Estevão Manuel de Pina Moscozo, para o retábulo da capela de Santo Estêvão na Igreja do Espírito Santo de Portalegre, CNPTG02/001/Cx. 4, Liv. 11, 31 de Julho de 1738, fls. 67-68.

Análise estilística:

Esta igreja apresenta-se como um pequeno micro-cosmos daquilo que é um interior característico do Barroco joanino, onde as campanhas de talha dourada, de pintura de cavalete integrada (e, aliás, muito repintada) e de azulejo assumem a totalidade dos alçados, não deixando à pintura mural outra alternativa senão "recuar" até à cobertura ou então ocupar áreas muito limitadas do edifício (Fig. 384).

É assim que encontramos um programa de brutesco, talvez já da segunda metade do século XVIII, contra um fundo branco, pintura que ocupa a zona sob o coro-alto, composto por ramagens coloridas e flores que se entrelaçam num efeito eminentemente decorativo, enquadradas numa moldura. Como único elemento de destaque na composição vê-se uma inscrição latina num painel circular enquadrado por cartelas: *EGO SVUM ALPHA ET OMÆGA, PRINCIPIV ET FINIS OMNIS CONSVMATIONIS VIDI FINEM.*

O programa pictórico que ocupa toda a abóbada da nave é, também, o mais recente, provavelmente já de finais do século XIX, com qualidades técnicas e artísticas muito limitadas e que, em boa verdade, acaba por ser o único elemento de menor apreço no contexto decorativo desta igreja. A pintura parece recuperar a memória dos tectos pintados com quadros recolocados centrais, mas sem atingir o mesmo entendimento daquilo que essa tipologia trouxe à própria definição espacial do edificado, uma vez que não há qualquer ilusão perspéctica, estando toda a pintura contra um fundo branco. Deste modo vemos um grande painel fingido, de formato rectangular e ângulos cortados, com a representação da *Ascensão de Cristo*, entre querubins e anjinhos. O painel é enquadrado por uma barra de enrolamentos acânticos, estilizados, de tom acizentado, que também podem ser encontrados acima da cornija, apenas sendo pontuados, nos ângulos por jarrões com flores (Fig. 385).

Esta pintura veio cobrir integralmente outra mais antiga, da qual não foi encontrado registo nas fontes documentais, mas que se consegue perceber em diversos pontos da cobertura, sob a camada de tinta branca, sobretudo acima do coro-alto e junto ao arco triunfal. Pelo o que nos é dado a perceber, parece tratar-se de uma arquitectura fingida, o que estaria conforme aos programas típicos do período Barroco e de acordo com outras campanhas no interior da igreja, mas não podemos desenvolver este tema por falta de leitura do conjunto. Seria interessante

verificar qual a verdadeira extensão desta campanha pictórica, assim como apurar a viabilidade da sua recuperação.

O quarto (e último) núcleo de pinturas é composto pelos revestimentos polícromos sobre pedra, fingindo trabalhos em mármore, tanto na zona do arco triunfal, como no peqeno altar que se encontra na sacristia (Fig. 386). Muito embora se trate de uma pintura com características, exclusivamente decorativas, o pintor não ignorou a única entrada de luz nesta divisão, vinda da janela do lado direito, para a definição das áreas de luz e sombra nos elementos onde procurou dar a sugestão de relevo.

Estado de conservação:

As pinturas não foram alvo de nenhuma intervenção técnica de que se tenha conhecimento. Das quatro campanhas que conseguimos identificar, a que melhor se apresenta do ponto de vista da conservação é a pintura de brutesco, sobre a entrada principal da igreja. A pintura da abóbada tem, hoje em dia, menor corporiedade, o que permite com que seja possível identificar uma campanha anterior, cuja verdadeira integridade ainda está por apurar. Já as pinturas do altar da sacristia, executadas sobre pedra, apresentam sinais de terem sido cobertas por uma outra camada, de tom avermelhado e que, entretanto, terá sido retirada.

SOUSEL

51. Igreja de Santo Amaro

Nota Histórica:

Pequena igreja paroquial, localizada logo à entrada da povoação de Santo Amaro (concelho de Sousel), cujo padroado pertenceu, outrora, à Ordem de Avis (Fig. 387). O edifício apresenta as características se semelhantes construções datáveis do século XVI[930], com o tradicional escalonamento de alturas entre a nave (originalmente coberta por travejamento de madeira e, ao presente, por abóbada de berço) e a capela-mor, mais baixa, em forma de estrela (Fig. 388).

À data da redacção das *Memórias Paroquiais*, Santo Amaro era uma freguesia rural já então com alguma extensão (setenta e oito fogos), pertencente a Veiros, de cuja matriz era filial, estando ambas localidades integradas na diocese de Elvas. A igreja teria origem num acontecimento milagroso, em que um lavrador encontrara naquele local, entre "*matos fortes e emtrincados*", uma imagem de Santo Amaro que passou ser exposta na capela-mor, alvo de veneração e romarias por parte das populações vizinhas, de Veiros, Fronteira e Estremoz, chegando mesmo a acorrer vindos da cidade de Évora[931]. Estas romarias já em 1758 não eram tão abundantes, ocorrendo apenas uma vez por ano, a 14 de Janeiro, por altura das festividades do próprio santo.

Na segunda metade do século XVIII terá sofrido uma intervenção importante, com a introdução do retábulo da capela-mor, de alvenaria de cal e areia, tal como os laterais, que se encontram dispostos em ângulo, junto ao arco triunfal. Já em finais do século XIX (1882) terão sido intervencionados, tal como consta da data presente no mesmo local. Nas respostas aos questionários das *Memórias Paroquiais*, o Padre José Martins descreve o interior da igreja, sem se referir, no entanto, às pinturas da capela-mor: "[…] *tem quatro altares colatrais e vem a ser hum de Nossa Senhora do Rozario, outro do Santo Christo e Almas ao lado esquerdo ao direito hum do Santo Menino, e outro de Santo Antonio, e não tem*

[930] Luís Keil data a construção do edifício ainda do século XV, embora sem apresentar elementos que o justifiquem. Cf. KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 160.
[931] AN.TT, *Dicionário Geográfico de portugal*, Santo Amaro, Veiros, vol. 3, n.º 62, 1758, fls. 487 e 488.

irmandade algua […]"[932]. Muito embora não tivesse sido atingida pelo terramoto de 1755, a igreja teria sinais de ruína em 1758, sobretudo ao nível das coberturas.

No exterior, o nártex é uma construção recente, tal como o será o pequeno campanário, ambos produto das campanhas de obras que o edifício conheceu já no século XX[933]

Análise estilística:

As pinturas murais revestem integralmente a abóbada estrelada da capela-mor, incluindo as suas nervuras e pedras de fecho, decoradas com fingimentos de marmoreados. Preenchendo os panos de abóbada mais estreitos vemos um conjunto oito anjos músicos que ora tocam instrumentos instrumentos musicais, ora cantam, seguindo partituras que voltam na direcção do observador, incitando-o a fazer parte da celebração (Fig. 389). Cada anjo é representado de corpo inteiro, apoiado em nuvens, sendo em alguns pontos notória a dificuldade que o pintor sentiu em conjugar as imagens com o espaço disponível entre cada nervura. O envolvimento de nuvens ajudam, de algum modo, à resolução desse problema, enquanto ao mesmo tempo, simplificam a composição e transmitem a ilusão de um espaço irreal (Fig. 390).

Os quatro panos de abóbada mais extensos estão preenchidos com um programa mais decorativo de brutesco contra um fundo branco, com motivos vegetalistas envolvendo um medalhão central integrado numa cartela. Cada medalhão apresenta uma composição paisagística, sendo que a colocação do retábulo-mor, já da segunda metade do século XVIII, truncou parte da composição nesse local. Luís Keil, ao descrever este programa pictórico, identificou, nos intervalos das nervuras, para além dos "*anjos cantores e músicos*", a presença dos quatro Evangelistas, mas nada existe neste local que possa ser confundido com a sua iconografia, tão específica. Ocorre-nos que talvez Keil não tenha, de facto, visitado este espaço, mas antes baseado a sua descrição em testemunhos de terceiros, o que, aliás, parece ter sido o caso, também, em outros monumentos do Distrito.

---

[932] Idem, *op. cit.*, fl. 488.
[933] FIGUEIREDO, Paula, *Igreja Paroquial de Santo Amaro* in http://www.monumentos,pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041215030030, 2010 (consultado a 10 de Janeiro de 2011).

O programa iconográfico e pictórico desta ermida já é posterior à construção da capela-mor. Deverá datar de finais do século XVII (talvez das décadas de 1670-1680), atendendo às suas características estilísticas, nomeadamente aos elementos de brutesco largo associados a pequenos painéis integrados em cartelas.

Estado de conservação:

Muito embora a pintura se apresente num estado de grande integridade, é visível que terá sofrido um repinte significativo em época não determinada[934], o que, de alguma forma, a alterou do ponto de vista plástico. Do mesmo modo, é actualmente imossível saber se se tratariam (ou não) de pinturas executadas na técnica a fresco, como indicou o autor do *Inventário Artístico.*

[934] As pinturas já se encontravam "restauradas" em 1943, quando Keil as viu e assinalou esse facto.

52. Igreja do convento de Santo António

Nota Histórica:

Edifício que pertenceu à Ordem de S. Paulo, remontando a sua fundação ao ano de 1605[935]. O convento teve origem numa pequena ermida que foi concedida aos religiosos da dita Ordem para aqui transitarem vindos do Convento de Fonte Arcada que então se encontrava no termo de Avis, em local "*doentio e de máo clima*"[936]. As *Memórias Paroquiais* descrevem o edifício como não tendo padroeiro, contando somente com as esmolas do povo para a sua construção que chegou a albergar uma comunidade de cerca dezaseis religiosos[937]. A igreja tinha a invocação de Santo António e era filial da igreja matriz de Nossa Senhora da Graça. À data em que foram redigidas as *Memórias* a igreja contava com três irmandades e sete altares, entre eles o altar-mor onde se encontravam as imagens de Santo António e de S. Paulo. Do lado da Epístola a mesma fonte enumera os altares do Senhor Crucificado, o do Senhor com a cruz às costas e o de Santa Ana. No do Evagelho estariam os altares de Nossa Senhora da Conceição, da Soledade e do Carmo.

Análise estilística:

A antiga igreja do convento de Santo António, em Sousel, apresenta ainda alguns conjuntos de pinturas de épocas distintas (Fig. 391). Da mais antiga guarda-se apenas o registo fotográfico e, agora, a memória descritiva. Trata-se das pinturas que decoravam a parede fundeira da capela-mor e respectiva tribuna, compondo um retábulo fingido e pintura de brutesco.

A avaliar pela tipologia do retábulo, com as suas colunas torsas e arquivoltas concêntricas, podemos avançar com uma datação própria do início do século XVIII, antes ainda da expansão dos retábulos mais "arquitectónicos", típicos do Barroco joanino. Ao centro das arquivoltas vemos o brasão da Ordem de S. Paulo.

As pinturas da tribuna integram-se, também, nesta cronologia, com *putti* brincando entre ramagens e flores, de colorido intenso contra um fundo branco, ou ladeando painéis com anjos músicos, ou ainda surgindo num misto de figuras

[935] KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, p. 156.
[936] AN.TT*, Dicionário Geográfico de Portugal*, Sousel, vol. 35, n.º 236, 1758, fl. 1679.
[937] Idem, *op. cit.*, fl. 1678.

humanas e vegetalistas. A acompanhar a composição encontra-se uma inscrição, em memória daqueles que ajudaram à concretização da obra mas que, infelizmente, se encontra truncada: *O MART… BRAS. HE CVRADOR. TEMLHE AMOR….PIROS QVE DAS … O QVANTOS* [?] *FAZ … ESPINHA SEM DOR … DALHE LOVVOR AS … SÃO.*

A campanha pictórica seguinte é a que reveste ainda a abóbada da capela-mor, simalha e arco triunfal, muito embora a maior parte desta empreitada permaneça ainda sob cal. Do mesmo período serão ainda as pinturas do arco do altar do lado direito, dedicado a Nossa Senhora do Carmo, com pinturas de brutescos. A última campanha consiste no revestimento com mármores fingidos do altar neo-clássico em argamassa de cal e areia já no lado esquerdo da nave (Fig. 392).

Estado de conservação:

As pinturas que revestem a parede fundeira da capela-mor foram apenas limpas e, posteriormente, tornaram a ser cobertas pela estrutura da máquina retabular em madeira.

53. Igreja de Nossa Senhora da Graça

Nota Histórica:

A igreja matriz de Sousel pertenceu ao padroado da Ordem de Avis, devendo a sua fundação remontar ao século XVI, considerando o elevado número de sepulturas datáveis deste período presentes no local[938]. Ao presente é um edifício de três naves, divididas por colunas de mármore e cobertas por abóbadas de berço, sendo a central ligeiramente mais elevada do que as laterais.

A 5 de Novembro de 1736, Frei Lopes Caldeira, na qualidade de Irmão da confraria do Senhor e procurador do conde de Unhão, contrata o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira para a pintura e douramento do retábulo e da zona da tribuna, sendo esta "[…] *pintada de brutesco com alguns matizes de ouro* […]"[939], obra que ainda hoje é visível.

Em 1818 as pinturas terão sofrido um repinte, a avaliar pela data que se encontra na zona por detrás do trono.

Análise estilística:

Pinturas de brutesco com painéis integrados revestindo integralmente a zona da tribuna do altar-mor. Por toda a composição podemos ver enrolamentos vegetalistas e cartelas formando uma estrutura quase "arquitectónica" que emoldura um painel de grandes dimensões, no centro da abóbada, com o *Cordeiro Místico.* Os painéis que se encontram nas paredes laterais apresentam episódios cuja identificação não foi possível realizar.

Por detrás do trono encontramos a data 1818 e o monograma *MP*, eventual marca de um autor ainda não identificado responsável, ao que tudo indica, de um repinte executado naquela ocasião sobre as pinturas anteriormente executadas por Francisco Pinto Pereira.

Para além desta campanha, que se encontra documentada existem, pelo menos, mais duas. Uma delas é a campanha de revestimentos murais sobre pedra, que se traduz nos motivos geometrizantes ainda perceptíveis nas colunas da nave

[938] Luís Keil considerou, aliás, que este edifício constitui um dos locais mais importantes para a heráldica tumular desta região do Alentejo. KEIL, Luís, *op. cit.*, 1943, pp. 153 e 155.
[939] A.D.P., *Contratos Notariais de Sousel*, Contrato de pintura e douramento do retábulo da capela-mor da Igreja Matriz de Sousel com o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira, CNSSL03/001, Cx. 7, Liv. 10, 5 de Novembro de 1736, fl. 29v.

ou na base do púlpito. O gosto pela pintura da pedra, podemos afirmá-lo, foi sempre uma constante nesta região, embora a sua execução traga consigo problemas do ponto de vista da estabilização das próprias pinturas em contacto directo com o suporte pétreo. Por outro lado, muitos destes registos perderam-se durante as intervenções da DGEMN e do seu gosto pela *pedra à vista*.

A última campanha é a das pinturinhas de sentido romântico e profano, espalhadas pelas capelas da nave e, também, pela sacristia. Consistem, essencialmente, em painéis de cores mais diluídas ou pastéis, preenchidos por marmoreados, por motivos geométricos padronizados, ou por flores, composições muito comuns em finais do século XVIII-XIX, sobretudo em edifícios de arquitectura civil.

Estado de Conservação:

As pinturas da zona da tribuna estão enegrecidas e apresentam, em alguns pontos, vestígios de sais. Os motivos geométricos que revestiam as colunas estão, na sua maioria, quase totalmente desvanecidos.

Quanto às pinturas da nave e sacristia apresentam-se, no geral, em estado razoável, apesar de algumas zonas onde a tinta já desapareceu, ou ainda de outras onde são visíveis fissuras.

Conclusão

A pintura mural existente no actual Distrito de Portalegre, como vimos, apresenta grandes assimetrias qualitativas quer do ponto de vista artístico, quer do da sua conservação, quer ainda do maior ou menor alinhamento com as grandes correntes estilísticas que marcaram a sua presença noutras regiões do país.

Apesar de tudo, a sua sobrevivência, enquanto património integrado está ameaçada, em larga medida pelo desconhecimento que ainda existe quanto à sua existência.

E no entanto é precisamente nesta região que podemos encontrar exemplares únicos, de grande raridade a nível nacional, como é o caso dos frescos do Castelo de Amieira do Tejo, ou ainda das pinturas de "*claro escuro*" de Arronches. De facto, a coexistência de programas pictóricos com outros revestimentos (caso do esgrafito) deu origem, por vezes, a soluções inovadoras, criando novas leituras iconográficas e iconológicas do mesmo espaço. Na mesma medida podemos avaliar o sentimento das comunidades pelas pré-existências, muitas vezes preservadas por questões de simbolismo, enquanto peças de propaganda religiosa ou de memória do imaginário colectivo. Muito embora a pintura mais antiga, de finais do século XV e inícios do século XVI, seja ainda considerado por muitos investigadores como o "período áureo" da pintura mural portuguesa, pudémos constatar como, após as convulsões sociais e políticas resultantes da Restauração da Independência Portuguesa (1640), se seguiram outros momentos em que a pintura mural assumiu um importante papel em contexto regional.

Sendo um território profundamente marcado pela presença das Ordens Militares, pelo menos durante todo o período da Idade Média, podemos imaginar que as convulsões daí decorrentes não favoreceriam o ambiente artístico, porém não chegam como argumento para justificar a total ausência de exemplares anteriores ao século XVI e, até mesmo, a raridade dos que são datáveis deste período. E, no entanto, o século XVI conheceu momentos que são a prova de um contexto cultural importante extensível um pouco a todo o território: recorde-se o papel de D. João III na criação do bispado de Portalegre; a acção mecenática de teor humanista do irmão do rei, o Infante D. Luís e do seu papel nos territórios

pertencentes ao priorado do Crato; todo o ambiente artístico em torno da figura de Luis de Morales e da sua presença em Elvas e em Portalegre; os seus seguidores mais importantes, como Francisco Flores; ou ainda os artistas castelhanos que trabalharam nesta região, no mesmo período.

O território, hoje em dia bastante extenso, viria a reflectir em momentos diferentes, os efeitos das incursões de milícias armadas: primeiro das Ordens Militares, em tudo o que isso se traduziu de ordenamento do espaço; mais tarde, já no século XVII, com as incursões dos exércitos castelhanos, altura em que muito se terá perdido do ponto de vista artístico. Logicamente, após a assinatura da paz com Espanha (1668), sucedeu um período de calmaria, favorável a novas realizações artísticas, muito embora, na realidade, só muito lentamente isso tenha vindo a acontecer, à semelhança, aliás, daquilo que sucedeu em todo o país. O lugar de "periferia" ocupado, desde sempre, por Portugal, acabou por sair reforçado do contexto conturbado que se seguiu à Restauração, ganhando maior evidência quando falamos de regiões de interior. Apesar de tudo, e como constatámos, o território não ficou alheio ao surgimento de novos empreendimentos artísticos (nomeadamente pictóricos) tanto em edifícios de arquitectura militar, como civil, também, de maior prosperidade que foi propício ao surgimento de novas campanhas pictóricas em edifícios de arquitectura religiosa e civil. Esta dinâmica, muito presente localmente, resultaria em núcleos onde a originalidade e o (maior ou menor) virtuosismo locais sairiam destacados, sem que fosse necessário esperar por períodos mais prósperos decorrentes da pacificação nacional e internacional pretendida pela nova dinastia reinante.

Deste modo, e tendo como ponto de partida os núcleos que chegaram até nós, é possível afirmar que a pintura mural nesta região não foi uma realidade estranha ou descontextualizada relativamente ao que ocorria no resto do país. Muito pelo contrário, quer fosse pela presença da mesma mão-de-obra (e das mesmas oficinas), quer pelo recurso aos mesmos modelos de inspiração, a pintura mural norte alentejana encontrou formas de se alinhar nas grandes categorias estilísticas assinaláveis em outras regiões.

Ao adoptarmos como balizas cronológicas os séculos XVI a XVIII (salvaguardando as devidas referências a situações anteriores que, como se explicou, são pontuais) pretendemos, de forma consciente, dar conta da

multiplicidade de casos que ainda permanecem na região, correspondendo a distintos enquadramentos mentais e artísticos cuja análise é fundamental para a compreensão da própria Arte nesta região.

Durante este longo período histórico de, aproximadamente, três séculos, o território que, ao momento, faz parte do Distrito de Portalegre conheceu diversas realidades político-administrativas. Do mesmo modo, o seu carácter fronteiriço, tanto na relação com Espanha, como no próprio país com a região da Beira Baixa contribuiu para o incremento da sua especificidade enquanto "zona de transição" aquilo que, talvez, melhor a distingue de outras zonas no mesmo Alentejo.

Apesar do seu estado de conservação estar longe de ser razoável, os núcleos murais repertoriados dão conta de momentos de profundo dinamismo cultural e artístico, difíceis de antever face ao depauperamento actual de toda a região.

Face a uma historiografia da arte local ainda muito restrita foi possível realizar um exaustivo levantamento documental, o que nos permitiu construir (ou, em outros casos, actualizar) as biografias dos artistas que fizeram a sua passagem pelo Norte Alentejo, muitos deles acabando por se fixar nesta região. Importante será também relembrar que, na maioria dos casos documentados, falamos de obras de arte que já desapareceram. A sua memória é, em todo o caso, relevante para a reconstrução do património artístico da região e, também, para a definição da actividade dos próprios artistas, tantas vezes dividindo o labor em inúmeras modalidades.

Pelo que fica exposto concluímos o grande destaque assumido pela figura do "pintor-dourador", sobretudo na segunda metade do século XVII e, depois, no século XVIII, sendo ele o principal responsável por muitos dos conjuntos murais que terão existido na região. Em simultâneo assistimos ao total desaparecimento do cargo de "pintor de fresco" havendo, talvez, um assumido crescimento na sua polivalência enquanto artistas em detrimento do seu estatuto na hierarquia enquanto pintores. Não deixa de ser curioso e, também, sintomático dessa alteração estatutária que muitas das pinturas murais referidas na documentação fossem executadas por pintores que não eram necessariamente "pintores murais", mas antes pintores de óleo, de douramentos em altares ou ainda de estofadores.

Os encomendantes (particulares, ligados ao mercado eclesiástico ou ainda à Coroa) não foram alheios a esta modificação, muito pelo contrário, terão sido os seus principais promotores, ao exigirem aos artistas o cumprimento de múltiplas

funções no âmbito da mesma obra, previamente definidas em estritas normas contratuais.

E se, por um lado, este facto é demonstrativo de uma inteligente (embora nem sempre consciente) economia da recursos, por outro também é verdade que foram os encomendantes a criar condições favoráveis à persistência de categorias estilísticas no domínio da decoração pictórica regional, por vezes até quase ao final do século XVIII. Estas categorias, sendo já retardatárias, benefeciaram de considerável fortuna artísca (caso do brutesco ou do retábulo fingido), o que permite avaliar a maior aptidão de determinadas categorias para agradar a sectores mais abrangentes da clientela, em detrimento de outras.

Neste domínio assinalámos, também, a existência de outras realidade, porventura mais "eruditas", caso dos tectos com recurso a arquitecturas perspectivadas, ou ainda das composições exclusivamente a "*claro escuro*", restritas à vila de Arronches.

Ainda uma nota para o vasto património, que é digno de registo, constituído pelos retábulos de alvenaria de cal e areia cobertos por estuque e com revestimentos pictóricos, em número bastante significativo nesta região. De todos destacamos o que se encontra na *Capela de Gaspar Fragoso*, na igreja do antigo convento de S. Francisco de Portalegre, aquele que poderá bem ser o primeiro capítulo de um longo historial de obras semelhantes e que terminaria já no século XIX. Tal como em outras regiões do país, a pintura mural do Norte Alentejo conseguiu actuar como elemento congregador das diferentes campanhas decorativas no interior de um espaço arquitectónico contribuindo, ao mesmo tempo, para, ao utilizá-las, potenciar diferentes leituras iconológicas.

A pintura mural ainda existente no Norte Alentejo encontra-se, na maioria dos casos, em risco eminente de desaparecimento, realidade que só é agravada pelo deliberado esquecimento a que está votada. Sendo certas as actuais dificuldades para a reabilitação destes (e de outros) valores patrimoniais, mesmo nos edifícios que se encontram em núcleos urbanos, não se antevêm perspectivas reais e concretas que impeçam a ruína total, principalmente de todo o património que se encontra ainda em contexto rural, disperso por ermidas e capelas arruinadas e de difícil acesso.

Resta, assim, ao historiador da arte testemunhar esta realidade, documentá-la e transmiti-la, no sentido de suscitar o debate quanto à viabilidade de manutenção deste património. É por demais evidente que ao catalogarmos muitas destas pinturas como "*ingénuas*", ou "*populares*", cairemos, necessariamente, na formulação de juizos de valor subjectivos que só irão contribuir para a persistência da atitude desplicente que se tem mantido face a este património. Neste sentido, vemos como um dever fundamental a formação dos públicos se quisermos assegurar a sobrevivência da pintura mural da região Norte e Nordeste do Alentejo.

Fontes

Impressas

ALMADA, J.L.B., *Prendas da Adolescencia, ou adolescencia prendada,* Lisboa, Off. de Francisco da Silva, 1749.

ARRAIS, D. Frei Amador, *Diálogos* (col. Tesouros da Literatura e da História), 4.ª ed., Porto, Lello & Irmão-Editores, (1589) 1974.

BAPTISTA, João Maria, *Chorographia Moderna do Reyno de Portugal*, vol. V, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1876.

BAPTISTA, Soror Antonia, *Da fundação do Santo Convento de N.ª Senhora da Esperança de Villa Viçoza, e de algumas plantas que em elle se criarão pera o Ceo dignas de memoria*, B.N.P., Cód. 1234, 1657.

BELÉM, Frei Jerónimo, *Chronica Seráfica da Santa Provincia dos Algarves*, vol. 1º, Lisboa, Oficina de Inácio Rodrigues, 1750.

HOLANDA, Francisco, *Da Pintura Antiga* (col. Arte e Artistas), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, (1548)1983.

LEÃO, Duarte Nunes de, *Descripção do Reino de Portugal*, Lisboa, Centro de História da Universidade de lisboa (1610), 2002.

LISBOA, Frei Marcos de, *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, 1ª parte, (Lisboa, Officina de Pedro Crasbeeck, 1615), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Colleção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

NOVAIS, António Gonçalves de, “Relação do Bispado de Elvas, com hum Memorial dos Senhores Bispos que o gouernarão” in *Primeiras Constituições Sinodaes do Bispado d’Elvas*, Lisboa, Lourenço Craesbeck, 1635.

NUNES, Filipe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Porto, Editorial Paisagem, 1982.

SANTA CATARINA, Frei Lucas de, *Memorias da Ordem Militar de S. João de Malta, offerecidas a El Rey nosso Senhor D. João V O Magnífico,* Lisboa, Off. de Joseph Antonio da Sylva, 1734.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosamente apparecidas que se venerão em os Bispados da Guarda, Lamego, Leyria & Portalegre,* t. III, Lisboa, Officina de António Pedrozo Galram, Lisboa, 1711.

SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, *Tratado da cidade de Portalegre* (intr. MARTINS, Leonal Cardoso) col. Temas Portugueses, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Câmara Municipal de Portalegre, 1984 (1619).

VARELA, Cónego Aires, *Theatro das Antiguidades d’Elvas com a historia da mesma cidade e descripção das terras da sua Comarca*, Elvas, António José Torres de Carvalho (editor), (1644-1645) 1915.

Manuscritas

Arquivo do Cabido da Sé de Portalegre (A.C.S.P.)

- *Visitações anuais da Igreja de Santa Maria do Castelo*, Armário 1, Maço 7, 1550-1558, fls. 183-200v.
- *Livro de receita e despesa de 1570 e seguintes*, fls. 85-85v. e 135.

Arquivo Distrital de Portalegre (A.D.P.)

Fundo: Convento de Nossa Senhora da Luz

- Treslado da fundação do Convento de Nossa Senhora da Luz, CVLARR/Cx. 1, doc. N.º 1, 1574.
- CVSLARR/Cx. 1, Liv. 1, mç. 1, n.º 36 e n.º37, fls. 68 e 69.

Fundo: Convento de Santo António do Crato

- *Tombo Novo do Convento de Santo Antonio da villa do Crato: que se trasladou do velho, e dos autenticos que estavão avulssos em o archivo sendo Provincial N.M.R.P. Fr Martinho de S. Jozé, Pregador Jubillado, e ex Diffinidor e guardiam o Padre confessor frei Antonio de Nossa Senhora da oliveira*, CVSACRT, Cx. 2, 1754.
- *Convento de Santo Antonio do Crato*, Escrituras, CVSACRT, Cx. 1, Mç. 4, Provisões Régias, 1773.
- *Convento de Santo Antonio do Crato*, Escrituras, CVSACRT, Cx. 1, Mç. 5, Diversos, 1671-1787.

Fundo: Convento de S. Francisco de Portalegre

- Tombo das Capelas do Convento (1721-1820), CVSFPTG/ Cx. 2, Liv. 1.

Fundo: Convento de Santo António de Campo Maior

- CVSCMR/Cx. 2, Mç. 14, doc. 1, 6 de Junho de 1550.
- CVSCMR/Cx. 2, Mç. 14, doc. 12, 16 de Junho de 1646.
- CVSCMR/Cx. 2, Mç. 14, doc. 14, 17 de Novembro de 1678
- CVSCMR/Cx. 2, Mç. 12, doc. 1, 29 de Janeiro de 1706.
- CVSCMR/Cx. 2, Mç. 13, doc. 3, 21 de Julho de 1738.
- CVSCMR/Cx. 2, Mç. 12, doc. 7, 29 de Janeiro de 1741.
- CVSCMR/Cx. 2, Mç.12, doc. 8 16 de Novembro de 1749.

Fundo: Priorado do Crato

- *Tombo de bens e Propriedades*, PRCRT/01 Tb 9, 1702-1723.
- *Tombo d'Amieyra de bens pertencentes á Ordem de S. João de Malta e a extincta alcaidaria Mor do Almoxarifado do Crato*, 1702.

Fundo: Registos Paroquiais

Paróquia de São Julião, Baptismos, PPTG10/01/Lv.01M, 1580-1627.

Paróquia de São Julião, Casamentos, PPTG10/02/Lv.01M, 1581-1633.

Paróquia da Sé, Baptismos, PPTG15/01/Lv.01M, 1559-1564.

Paróquia da Sé, Baptismos, PPTG15/01/Lv.02M, 1564-1572.

Paróquia da Sé, Casamentos, PPTG15/02/Lv.01M, 1560-1564.

Fundo: Câmara Municipal de Portalegre

- CMALG/E/A/01/Liv.º 1 a 7, 1722 a 1733.
- CMPTG/E/A/01/Cx. 26, Liv. 13, 1723.

Fundo: Cartórios Notariais

- *Alter do Chão*, Seda, CNALT07/001/Cx.3, Liv.º 1 a 7. 1686 a 1760
- *Alter do Chão*, Alter, CNALT01/001/Cx.6 a Cx.8, Liv.º 1 a 21, 1662 a 1759.
- *Avis*, Avis, CNAVS01/001/Cx.19, Liv.º 47 a 55, 1701 a 1710.
- *Arronches*, Arronches, CNARR01/001/Cx.1, Liv. 1 a 7, 1767 a 1788.
- *Campo Maior*, Ouguela, CNCMR01/001/Cx.7 e CX.8, Liv. 1 a 13, 1675 a 1754.
- *Campo Maior*, Campo Maior, CNCMR05/001/Cx.1 a Cx. 3, Liv. 1 a 25, 1686 a 1778.
- *Castelo de Vide*, Castelo de Vide, CNCVD01/001/Cx.3 a Cx. 39, Liv. 1 a 198, 1605 a 1752.
- *Elvas*, Elvas, CNELV04/001/Cx.12 a Cx.53, Liv. 1 a 232, 1580 a 1762.
- *Elvas*, Elvas, CNELV05/001/Cx.69 a Cx.74, Liv. 1 a 42, 1701 a 1747.
- *Elvas*, Elvas, CNELV06/001/Cx.102 a Cx.124, Liv. 1 a 124, 1606 a 1748.
- *Elvas*, Elvas, CNELV07/001/Cx.184 a Cx.187, Liv. 1 a 27, 1701 a 1738.
- *Fronteira*, Cabeço de Vide, CNFTR01/001/Cx.1, Liv. 1 a 8, 1695 a 1730.
- *Fronteira*, Fronteira, CNFTR01/001/Cx.16, Liv. 1 a 5, 1720 a 1753.
- *Marvão*, Marvão, CNMRV01/001/Cx.3 e 4, Liv.15 a 29, 1738 a 1754.
- *Monforte*, Assumar, CNMFT01/001/Cx.1 a 4, Liv. 1 a 34, 1682 a 1751.
- *Monforte*, Monforte, CNMFT02/001/Cx.8 e 9, Liv. 1 a 14, 1712 a 1751.
- *Nisa*, Alpalhão, CNNIS01/001/Cx.1, Liv. 1 a 6, 1713 a 1724.
- *Nisa*, Amieira do Tejo, CNNIS03/001/Cx.9, Liv. 1 a 6, 1686 a 1760.
- *Nisa*, Arez, CNNIS04/001/Cx.13, Liv. 1 a 3, 1790 a 1834.
- *Nisa*, Montalvão, CNNIS05/001/Cx.14, Liv. 1 a 6, 1736 a 1758.

- *Gavião*, Gavião, CNGAV02/001/Cx.2, Liv. 1 a 5, 1722 a 1778.
- *Ponte de Sôr*, Montargil, CNPSR02/001/Cx.9, Liv. 1 a 10, 1660 a 1717.
- *Ponte de Sôr*, Ponte de Sôr, CNPSR04/001/Cx.22, Liv. 1 a 6, 1708 a 1751.
- *Portalegre*, Portalegre, CNPTG02/001/Cx.2 a 10, Liv. 1 a 57, 1601 a 1795.
- *Sousel*, Cano, CNSSL01/001/Cx.1, Liv. 1 a 6, 1688 a 1732.
- *Sousel*, Sousel, CNSSL03/001/Cx.6 a 8, Liv. 1 a 27, 1710 a 1770.

Arquivo Histórico Municipal de Elvas (A.H.M.E.)

Fundo: Cabido da Sé

- Registos de Receita e Despesa (1598-1635), Maço 83.

Fundo: Fábrica da Sé

- Mitra e Fábrica de Sé, Recibos (1602-1799), Mss. V/311.

Fundo: Contas do Colégio de Elvas com o de Coimbra

- Documentos e papéis avulsos (1634-1761), Maço 330/IV.

Fundo: Igreja e Convento de S. Paulo

- Documentos de receita e despesa (1644-1854), Maço 462.

Fundo: Registos Paroquiais

- Paróquia do Salvador, Óbitos, Maço 053/06, 1628-1666.

Fundo: Câmara Municipal de Elvas

- Receita e despesa geral (1581), Maço 1076/82.
- Obras na capela de S. João Baptista, Receita e Despesa (1614-1646), MS. 384/82.

Arquivos Nacionais. Torre do Tombo (AN.TT.)

Fundo: Cartório Jesuítico

- Livro de receita e despesa da Confraria do Bemaventurado S. Francisco Xavier, Elvas, Maço 102, Livro 1, 1678-1719.

Fundo: Arquivo Oliveira Salazar

- Estudo respeitante ao restauro da Capela de Gaspar Fragoso, Fl – 17B, Cx. 225, pt. 20, s.d., fls. 365-368.

Fundo: Conventos Diversos

- Malta (Ordem de): Visitação geral feita nas províncias de Estremadura e Alemtejo, nas comendas de Santarém, Torres Vedras, Torres Novas, Laudal, Vera Cruz, Portel, Elvas e Montouto; Fl. 1 (1744) B = 51 = 15
- Malta (Ordem de): Traslado dos autos originais da visita que por comisão do Senhor D. Francisco, infante de Portugal, e Grão Prior do Crato, fizeram ás Commendas e Egrejas do seu priorado Fr Manuel de Barros d'Alemeida, e Fr Manuel de S. Carlos; Fl. 1 (1718-1719) B = 51 = 17.
- Malta (Ordem de): Livro dos contratos e emprazamentos do priorado do Crato, B = 51 30, 1755-1796.

Fundo: Leitura Nova

- Liv.º 6 de Odiana, 12 de Outubro de 1471, fls. 71-71v.
- Liv.º 7 de Odiana, 18 de Maio de 1486, fls. 167-168.

Fundo: Chancelaria de D. Manuel I

- Liv.º 25, 15 de Outubro de 1515, fl. 12.

Fundo: Chancelaria de D. João III

- Liv. º 35, 2 de Agosto de 1544, fl. 98.
- Liv.º 38, 2 de Junho de 1542, fl. 97.
- Liv.º 38, 27 de Junho de 1543, fl. 125.
- Liv.º 41, 29 de Novembro de 1543, fl. 53v.
- Liv.º 41, 10 de Março de 1529, fl. 62.

Fundo: Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique

- Liv.º 6, 27 de Março de 1560, fl. 64v.

Fundo: Núcleo Antigo 878

- Cartas Missivas, Mç 1, Doc. N.º 216, *Carta de Dona Violante de Souza Abbadeça do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Elvas, na qual pedia a El Rey o sobeijo da Capella do Curvo, sita em Veyros, para poderem cobrir a sua Igreja, e fazer a parede que repartia o coro para celebrarem os officios divinos,* s/ data (finais do séc. XVI).

Fundo: Gavetas da Torre do Tombo

- Livro do numero dos moradores e comfromtações dos termos com outras decrarações das villas e logares dos mestrados de Samtiago e davis e mestrado de Chrito e priolado do crato da comarca damtre tejo e odiana que elRey noso Senhor mandou fazer e se começou a vimte de Janeyro de mil e quinhemtos e trimta e dous anos e se acabou a çimqo dabril do dito ano. Per nuno alvarez seu moço dacamara, Gaveta nº 5, Maço 1, Doc. Nº 471539, 1532, fl. 55.

Fundo: Memórias Paroquiais

- *Dicionário Geográfico de Portugal*, Arronches, vol. 5, memória n.º 18, 1758.
- Idem, Santo António de Alcórrego, Avis, vol. 2, memória n.º 10, 1758.
- Idem, Sé, Elvas, vol. 13, memória nº 14, 1758.
- Idem, Fronteira, vol. 16, memória n.º 199, 1758.
- Idem, Belver, Gavião, vol. 6, memória n.º 86, 1758.
- Idem, Monforte, Vila Viçosa, vol. 24, memória n.º 179, 1758.
- Idem, S. Pedro de Almuro, vol. 3, memória 15, 1758.
- Idem, Amieira do Tejo, memória nº 71, 1759.
- Idem, Arez, Nisa, vol. 4, memória n.º 68, 1758.
- Idem, Santa Maria Madalena de Olivença, vol. 26, memória n.º 29a, 1758.
- Idem, Tálega, Olivença, vol. 36, memória n.º 12, 1756.
- Idem, Contenda, Olivença, vol. 11, memória n.º 376, 1758,
- Idem, Reguengo, Portalegre, vol. 31, memória n.º 53, 1758.
- Idem, Sé, Portalegre, vol. 29, memória n.º 233, 1758.
- Idem, Sousel, vol. 35, memória n.º 236, 1758,
- Idem, Santo Amaro, Veiros, vol. 3, memória n.º 62, 1758.

Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Arez (A.S.C.M.A.)

- *Inventário de Bens*, 1843-1949.

- *Livro de toda a fazenda que a Sancta Mizericordia desta Villa de Arez tem asim cazas como terras e chons e foros com*[eçada e aca]*bada; o anno de mil e sete sentos, e quatorze sendo provedor o Padre Manoel Mendes de Andre*, Tombo de Propriedades (Actas da Mesa), Livro Misto, 1714-1749.

- *Livro de receitas e despesas,* 1794-1816.

- *Livro de receitas e despesas*, 1757-1825.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

– Direcção Regional de Monumentos do Sul, *Castelo de Amieira – Nisa*, S. 12.12.02/003, 1961-1986.

Bibliografia

Estudos de História

ABEL, António Borges, *Vilas de fundação medieval no Alentejo*, dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade de Évora, 1995.

ABRANTES, Ventura Ledesma, *O Património da Sereníssima Casa de Bragança em Olivença*, Lisboa, ed. Álvaro Pinto (Revista "Ocidente"), 1947/1948.

ALBERTO, Jorge Maroco, "O Convento de S. Francisco", in *A requalificação da igreja do Convento de S. Francisco*, Publicações da Fundação Robinson, n.º 10, Portalegre, Fundação Robinson, 2009, pp. 6-25.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1968.
_____, *História da Igreja em Portugal*, vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1967.

AZEVEDO, Rui de, «Algumas achegas para o estudo das origens da Ordem de Malta em Portugal», in *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, tomo IV, 1949, pp. 317-327.

BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Tese de Doutoramento, vol. I, s.l., Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e Tecnologia, 1999.

BORGES, Augusto Moutinho, "Reais Hospitais Militares de S. João de Deus e a defesa do Alentejo" in *Almansor*, Revista de Cultura, n.º 5, 2.ª série, Montemor-o-Novo, Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, 2006, p.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Imagen y Propaganda,* Capitulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II, Madrid, Akal, 1998.

BRITO, Manuel da Costa Juzarte de, *Livro Genealógico das Famílias desta Cidade de Portalegre*. Lisboa: Medialivros, S.A. 2002.

BRITO, Manuel da Costa Juzarte de, *Famílias de Portalegre*, Cópia do Traslado do Manuscrito n,º 8056 do Fundo Geral da BNL tirado e anotado por Manuel Rosado Marques de Camões e Vasconcelos, Lisboa, s.e., 1944.

BUCHO, Domingos Almeida, "Portalegre Medieval (Subsídios para a sua leitura urbanística)" in *A Cidade*, n.º 8 (nova série), Portalegre, Câmara Municipal de Portalegre, 1993, pp. 189-220.

CALADO, Rafael Salinas, "Brasões dos Duques de Bragança no seu antigo senhorio da Vila de Alter do Chão" in *O Instituto* (separata), vol.III, Coimbra, Tipografia Coimbra Limitada, 1948, pp. 1-51.

CARITA, Fernando da Cruz Correia, *Portalegre. A Cidade e a sua toponímia*, Lisboa, Edições Colibri. Câmara Municipal de Portalegre, 2003.

CHECA, Carmen García-Frías, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo,* Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

COELHO, P. Manuel Laranjo, *A Cristianização do Alto Alentejo e o Culto Mariano nas Lendas, na História, nas Artes e na Poesia*, (Conferência proferida no salão nobre dos Paços do Concelho de Castelo de Vide na tarde do dia 25 de Abril de 1954), Lisboa, Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Mota, Lda, 1963.

COSME, João dos Santos Ramalho, *O Alentejo a Oriente d'Odiana (1600-1640)*, Política, Sociedade, Economia e Cultura, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990.

COSTA, Alexandre de Carvalho, *Distrito de Portalegre, Avis, suas freguesias rurais*, Avis, Câmara Municipal, 1983.

COSTA, Américo, *Diccionario Chorographico de Portugal Continental e Insular*, vol. II, ed. do autor, 1930.

COSTA, Emílio, *Monografia de Portalegre* (1905), Portalegre, Edições d'O Semeador, 1981.

CUNHA, António Maria, *Monografia geral sobre o concelho de Monforte*, Monforte, Câmara Municipal de Monforte, 1985.

DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural de D. João III*, 2 tomos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1969.

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

DIAZ Y PEREZ, Nicolas, *Historia de Talavera la Real*, Madrid, Imprenta y Fundicion de J. Antonio Garcia, 2005 (1875).

FARIA, Miguel Figueira de "Fortificações de Portugal na fronteira da Estremadura espanhola", separata *Anais*, Série História, vol. II, Universidade Autónoma de Lisboa, s.d., pp. 157-187.

FERREIRA, J. C. Lobato, *Monografia da antiga vila de Belver (da Ordem de S. João do Hospital)*, Câmara Municipal de Gavião, 1999.

FIGUEIREDO, José F., *Monografia da Notável Vila de Nisa*, s.l., Tipografia Medina, 1956.

FIGUEIREDO, Jozé Anastasio de, *Nova historia da militar Ordem de Malta e dos senhores grão-priores della, em Portugal*, 2 vols., Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1800.

FONSECA, Francisco Rasquilho da “As urgentes necessidades da vila de Amieira (Nisa)” in SCHWALBCH, Eduardo (dir.), *Diário de Notícias*, Ano 69º, Nº 24326, 22 de Outubro de 1933.

GAMA, Eurico, *Elvas, Rainha da Fronteira* (monografia resumida), Elvas, Câmara Municipal de Elvas, 1986.
_____, *A Santa Casa da Misericórdia de Elvas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1954.

GOMES, Ana Cristina da Costa, FRANCO, José Eduardo e MOURÃO, José Augusto (dir.), *Dicionário Histórico das Ordens e Instituições afins em Portugal*, s.l. Gradiva, 2010.

HORMIGO, José Joaquim M., *Visitações da Ordem de Cristo em 1508 e 1537*, ed. do autor, 1981.

LALANDA, Maria Margarida S. N., “Clarissas (Ordem de Santa Clara)” in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. IV, Casais de Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000, pp. 353-354.

LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho, *Portugal Antigo e Moderno*, vol. I, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1873.

LIMPO PÍRIZ, Luis Alfonso (ed.), *Badajoz y Elvas en 1811*, Crónicas de Guerra, Badajoz, Ayuntamiento, 2011.
_____, *Evolución Urbaba de Olivenza,* Olivenza, Ayuntamiento, 2005.
_____, *Memorial del Antiguo Conveno de la Concepción en la Villa de Olivenza*, Olivenza, Edición del autor, 1999.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, Desde os Tempos mais Antigos até à Presidência do Sr General Eanes, vol. I, 11ª ed., Lisboa, Palas Editores, 1983.

MARQUES, Alfredo Pinheiro, *Inscrições Medievais no Castelo de Olivença*, Deixadas por mãos portuguesas na Torre de Menagem do Século XIV aumentada

pelo “Príncipe Perfeito” Dom João II, Montemor-o-Velho, Coimbra, Olivença, Centro de Estudos do Mar, 2000.

MATIAS, Maria de Fátima Fernandes, “Influência espanhola em Ouguela, povoação do Alto Alentejo”, separata do *XXIX Congresso Luso-Espanhol*, 2, tomo III, Lisboa, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 31 Março – 4 Abril 1970.

MONTEIRO, Ângelo, *Portalegre, a Cidade e a Serra*, Portalegre, ed. *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*, 1982.

MOREIRA, António Montes, “Franciscanos” in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. V, Casais de Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000, pp. 273-280.

PAIVA, José Pedro (coord.) *Portugaliæ Monumenta Misericordiarum*, vol. 5 (Reforço da interferência régia e elitização: o governo dos Filipes), Lisboa, União das Misericórdias, 2006.

PATRÃO, José Dias Heitor, *Gavião*, Memórias do Concelho, Gavião, Câmara Municipal de Gavião, Edições Colibri, 2003.
_____, *Portalegre,* Fundação da Cidade e do Bispado. Levantamento e progresso da Catedral, Lisboa, Edições Colibri, 2002.

PINA, Fernando Correia, *Fronteira*, Subsídios para uma monografia, Fronteira, Câmara Municipal de Fronteira, 1985.

RIBEIRO, Maria Teresa Guerra Pratas Casquilho, *O concelho de Alter do Chão nos finais do século XVIII*, O poder e os poderosos, Dissertação de Mestrado em História da Época Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Un Escudo en la Frontera*, Historia de San Benito de la Contienda, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2010.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal, O Século de Ouro (1495-1580)*, vol. III, 3ª ed., s.l., Editorial Verbo, 2001.

SILVA, José Custódio Vieira da, *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção de Elvas (Antiga Sé)*, A obra manuelina (trabalho apresentado ao IPPAR), s.d.

SILVA, José Inácio Militão da, "O centro histórico da vila de Monforte: evolução histórica, problemáticas de conservação e vias de animação cultural" in *Lusíada*, Arqueologia, História da Arte e Património, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2001, pp. 213-253.

SILVA, Ladislau Figueiredo, "Cristóvão Falcão, vigário de Arronches. Um caso de homonímia?" in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol IX - *Homenagem a Marcel Bataillon*, Paris, Centro Cultural Português/Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

SILVA, Luísa F. Lopes da, *Roteiro e Subsídios para a História da Cidade de Portalegre*, Lisboa, Orbis Edições Ilustradas, 1981.

SILVA, Maria Luísa Palhais da, *A Ribeira Grande em Monforte, Fronteira e Avis,* Bases para uma proposts metodológica de recuperação e valorização da paisagem, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora, 2005.

SOUSA, Tude M. "O Castelo da Amieira: às suas veneráveis muralhas encostam-se construções diversas" in CASTRO, Augusto de (dir.), *Diário de Notícias*, Ano 56º, Nº 19626, 22 de Julho de 1920.

_____, *Algumas Vilas, Igrejas e Castelos do antigo Priorado do Crato*, Crato, Flor da Rosa, Amieira, conferência publicada no vol. III de Arqueologia e História – Boletim da Associação dos Arqueólogos – Lisboa, 1830, in separata de *Brados do Alentejo*, Estremoz, nº53, de 31 de Janeiro a 81 de 14 de Agosto de 1932, pp. 3-24.

_____, *A Misericórdia de Amieira (do antigo Priorado do Crato)*, A sua Antiguidade – a sua campainha e o seu compromisso, Lisboa, separata do vol. X de *Arqueologia e História*, 1932., pp. 6-14.

SOUSA, Tude Martins de e RASQUILHO, Francisco Vieira, *Amieira do antigo Priorado do Crato*, (Fac-Simile da Edição de 1936), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

VASCONCELOS, José Leite de, *Etnografia Portuguesa*, vol. II, Imprensa Nacional de Lisboa, 1936.

VENTURA, António, *Elvas na Literatura de Viagens*, Elvas, Câmara Municipal de Elvas, 2008.

_____, *A Guerra das Laranjas*, A perda de Olivença (1796-1801), (col. *História Militar*), Lisboa, Prefácio, 2004.

_____, *Publicações Periódicas de Portalegre (1836-1974)*, Portalegre, Câmara Municipal de Portalegre, 1991.

_____, *Portalegre, o Passado Hoje*, Exposição Bibliográfica e Documental (séculos XVI a XX), Portalegre, Câmara Municipall de Portalegre, Março 1989.

VENTURA, Ruy "As Memórias Paroquiais de 1758 do actual Concelho de Portalegre. A Cidade", Revista Cultural de Portalegre, nº 10 (1995) (nova série), pp. 93-136.

VIEIRA, Rui Rosado, *Centros Urbanos no Alentejo Fronteiriço: Campo Maior, Elvas e Olivença de inícios do séc. XVI a meados do século XVII,* Livros Horizonte, 1999.

_____, *Campo Maior, Vila quase Cidade entre os séculos XVI-XVII*, Campo Maior, Câmara Municipal de Campo Maior, 1987.

Estudos de História da Arte

AA.VV., *A Misericórdia de Montemor-o-Novo*, *História e Património*, Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008.

AFONSO, Luís Urbano de Oliveira e MONTEIRO, Patrícia, "Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850" in *Artis* (Revista do Instituto de História da Arte da FLUL), n.º 6, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 161-186.

____, *A Pintura Mural entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: formas, significados, funções,* Doutoramento em História (História da Arte) apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (col. Textos Universitários de Ciência Sociais e Humanas), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, 2006.

____, *A Pintura Mural entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: formas, significados, funções,* Doutoramento em História (História da Arte) apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

_____, *Convento de S. Francisco de Leiria*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

_____, "A Pintura mural dos séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: estado da questão" in *Artis* (Revista do Instituto de História da Arte da FLUL), nº 1, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002, pp.119-137.

_____, "Ornamento e ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista", in FERNANDES, Isabel Cristina F. (coord.) *Ordens Militares*, Guerra, Religião, Poder e Cultura, vol. II (col. *Actas e Colóquios*), Lisboa, Câmara Municipal de Palmela, Edições Colibri, 1999, pp. 305-340.

ARASSE, D. e TŐNNESMANN, A., *La Renaissance maniériste*, (col. *L'Univers des Formes*), s.l., Éditions Gallimard, 1997.

BARREIROS, Belany, LLERA, Fátima de e TEIXEIRA, Telma, "Igreja do convento de São Francisco de Portalegre: conservação e restauros dos revestimentos decorativos e elementos artísticos", in *A requalificação da igreja do Convento de S.*

Francisco, Publicações da Fundação Robinson, n.º 10, Portalegre, Fundação Robinson, 2009, pp. 58-77.

BAXANDALL, Michael, *L' œil du Quattocento,* L' usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

BORGES, Artur Goulart de Melo, "A Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas" in *Monumentos*, n.º 28, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana, Lisboa, IHRU, Dezembro 2008, pp. 102-113.

_____, e SERRÃO, Vitor "O ciclo de frescos com Sibilas e Profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c.ª 1604-1625) e o seu programa iconológico" in *Artis,* Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 3, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2004, pp. 211-238.

_____, *Igreja de N.ª Sr.ª da Assunção (antiga Sé de Elvas)*, Roteiro (Relatório interno entregue ao IGESPAR), s.d., s.p.

BOTTO, Margarida Donas, "O Castelo de Amieira do Tejo: Enquadramento histórico e razões de uma intervenção" in *Património-Estudos*, n.º10, Lisboa, IPPAR, 2007, pp. 125-132.

_____, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 1998.

BUCHO, Domingos de Almeida, *Herança Cultural e Práticas de Restauro Arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo (Intervenção nas fortificações do distrito de Portalegre)*, dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2000.

_____, Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre [Texto policopiado] : estudo histórico-arquitectónico propostas de recuperação e valorização do património edificado, Tese de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Univ. de Évora, 1994.

CABEÇAS, Mário Alexandre Henriques Zacarias, *A transfiguração barroca de um espaço arquitectónico,* A Obra Setecentista na Sé de Elvas, Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.
_____,"Obras e Remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638" in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 3, Lisboa, Universidade de Lisboa, Dezembro de 2004, pp. 239-266.

CABRAL, Teresa Sarsfield e FRAZÃO, Irene "Relatório de exame e tratamento" in *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz, Conservação e Restauro* (col. Cadernos, n.º 2), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.

CABRITA, Maria Teresa "Alguns exemplos de afinidades estéticas em pinturas murais na Península Ibérica" in *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV*, Servicio de Publicaciones, Diputación de Cádiz, Sociedad Española de Estudios Mediavales, 2006, pp. 625-633.

CAETANO, Joaquim Inácio, *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a Fresco dos Séculos XV e XVI no Norte de Portugal.* Relações entre Pintura Mural e de Cavalete, Doutoramento em História, na especialidade Arte, Património e Restauro apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2010.
_____, *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Ed. Aparição, 2001.

CAETANO, Joaquim Oliveira e CARVALHO, José Alberto Seabra "*He nobreza as cidades haverem em ellas boas casas.* A propósito de dois palácios eborenses" in *Monumentos,* nº 26, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Abril 2007, pp. 58-69.
_____, "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo", in SERRÃO, Vítor (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP, 1995, pp. 90-105.
_____, e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Instituto de Cultura Vasco Vill'Alva, 1998.

_____, “A pintura mural no Alentejo, Um património a descobrir e a preservar” in *Ædificiorum*, Ano 1, Edição da Associação Juventude e Património, Junho 1988, pp. 18-20.

CARDOSO, Ana Cristina Paredes, *Contributos para o estudo do retábulo de Abrantes, Constância e Sardoal, séculos XVI e XVIII*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Algarve, Faro, 2008.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografia Cristiana*, Guía básica para estudiantes, Madrid, Istmo, 1998.

CARVALHO, Ana Patrícia, “A Igreja de Nossa Senhora da Consolação” in *Monumentos*, n.º 28, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana, Lisboa, IHRU, Dezembro 2008, pp. 114-119.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema Correia de, *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias – um novo paradigma,* Dissertação de Doutoramento em História, especialidade História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

_____, *Por amor de Deus: representações das obras de misericórdia, em painéis de azulelo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

_____, *Igreja Matriz de Castelo de Vide Santa Maria da Devesa*, Câmara Municipal de Castelo de Vide, 2006.

CASAL, Milene Gil Duarte, *A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas:* estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números, s.l., Círculo de Leitores, 1997.

CHICÓ, Mário Tavares e REIS, Humberto *A Arquitectura Religiosa do Alto Alentejo na segunda metade do século XVI e nos séculos XVII e XVIII* (col. Presenças), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

CIDRAES, Maria de Lourdes, *Os Painéis da Rainha (Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz)*, Lisboa, Edições Colibri-Câmara Municipal de Estremoz, 2005.

CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, 2nd edition, London & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1971.

CORRALES GAITÁN, Alonso J. R., *Ermitas Cacerenses*, Cáceres, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Cáceres, 1998.

CORREIA, Vergílio, *A Pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1921.

CORTE, Izelina Andrade da; CUNHA, João Pedro Ferreira Gaspar Alves da e POMBO, Hugo Agostinho Baptista, *O Convento de S. Bento de Avis*, Lisboa, Estar/Câmara Municipal de Avis, 2001.

COSTA, José Manuel Aguiar Portela da, *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos*, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora, Évora, 1999.

COUTINHO, Maria João Fontes Pereira, *A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria polícroma (1670-1720)*, Doutoramento em História (Arte, Património e Restauro) apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

COVARSÍ YUSTA, Adelardo, “Actuaciones de Luis de Morales en Portugal” in in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo XIV, Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial, 1940, pp. 113-119 e tomo XV, 1941, pp. 57-68.

_____, “Las pinturas murales de Talavera la Real” in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo IV, Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial, 1930, pp. 1-16.

_____, “Extremadura artística. Pintores badajocenses del Siglo XVIII. Los Estrada y dos Mures” in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo III – 1, 2, Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial, 1929, pp. 49-62.

_____, “Las pinturas murales del Convento de Santa Ana” in *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo III – 1, 2, Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial, 1929, pp. 211-239.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra*, Modelos e Programas Arquitectónicos, Dissertação de Doutoramento apresentada à faculdade de Letras da Universidade de Coimbra na especialidade em História da Arte, Coimbra, 2002.

CRUZ, António João e MONTEIRO, Patrícia, “Breve Tratado de Iluminação composto por um religioso da ordem de Cristo”, in Luís Urbano Afonso (ed.), *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*, Lisboa, Cátedra de Estudos Sefarditas «Alberto Benveniste» da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 237-286.

CRUZ, Maria João e MONTEIRO, Patrícia, “As pinturas murais da Capela do Santíssimo na Igreja Matriz de Arronches” in *Património-Estudos*, n.º10, Lisboa, IPPAR, 2007, pp. 213-219.

DACOS, Crifó, e SERRÃO, Vitor “Do grotesco ao brutesco — as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)” (de colaboração com Nicole Dacos) in Catálogo *Portugal e a Flandres. Visões da Europa 1550-1680*, Europália, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1992, pp. 37-53.

DACOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques a la Renaissance*, London, The Warburg Institute – University of London, 1969.

DAIX, Georges, *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*, Lisboa, Terramar, 2000.

DESWARTE-ROSA, Sylvie “Neoplatonismo e Arte em Portugal” in PEREIRA, Paulo (dir.) *História de Arte Portuguesa*, vol. II, s.l., Círculo de Leitores, 1995.

DIAS, Geraldo Coelho, “Hagiografia e Iconografia Beneditinas. Os «Diálogos» do Papa S. Gregório Magno” in *Via Spiritus*, n.º 3, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, pp. 7-24.

DIAS, Nelson, ‘Inventário da Pintura Mural religiosa existente no concelho de Montemor-o-Novo’, in *Almansor*, nº 6, 2. ª Serie, 2007, pp.219-280.

DIAS, Pedro “A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão” in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, Centro de Estudos de Arte e Arqueologia, Instituto Politécnico de Tomar, Viseu, 21 a 25 de Outubro de 1991, 1996 (data da edição), pp. 15-62

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, vols. VIII e IX, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975 e 1978.
____, “Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora” in *A Cidade de Évora* (Boletim da Comissão Municipal de Turismo), nº 56, Ano XXX, Janeiro-Dezembro de 1973, pp. 94-112.

DGEMN, *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 61, Lisboa, DGEMN, Setembro de 1950.
_____, *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais,* n.º 106, Ministério das Obras Públicas, 1931.

DIAS, Pedro, “A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão” in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, Centro de Estudos de Arte e Arqueologia, Instituto Politécnico de Tomar, Viseu, 21 a 25 de Outubro de 1991, 1996 (data da edição), pp. 15-62.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOUREAU, Michel, *La Biblia y los Santos,* Madrid, Alianza Editorial, 1996.

ESTRELA, Jorge, “Os Grafitos Medievais do Mosteiro da Batalha”, exposição na Casa-Museu João Soares, em Cortes (Leiria), em 2010-2011.

FERNANDES, Maria Teresa Cabrita, *Pintura Mural em Portugal: nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento*, 2 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1982.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho “Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem”, (Separata da Revista *Theologica*, II série, vol. XXX, Fasc. I), Braga, 1995, pp. 57-64.

FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*, Os Artistas e as Obras, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa em 2009.

FLOR, Pedro, “O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento em Portugal” in *O Largo Tempo do Renascimento*, Arte, Propaganda e Poder, Simpósio Internacional de História da Arte, Lisboa, Caleidoscópio, 2004, pp. 131-151.

GARCIA, Ana Paula Braz Abrantes, *Domingos Vieira Serrão Pintor da Contra-Maniera em Portugal, entre Decoro e Conformismo*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

GAYA NUÑO, *Luis de Morales*, Instituto Diogo Velazquez del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 1961.

GOMBRICH, Ernst Hans, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London, Phaidon, 1994.

GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas*, Estudos de História e Arte, Leiria, Magno Edições, 1997.
_____, "Oficinas artísticas no Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII", in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, Centro de Estudos de Arte e Arqueologia, Instituto Politécnico de Tomar, Viseu, 21 a 25 de Outubro de 1991, 1996 (data da edição), pp. 237-330.

GONÇALVES, Carla Alexandra, *Gaspar Coelho, Um Escultor do Maneirismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
_____, *A obra do escultor e ensamblador maneirista Gaspar Coelho, «mestre que foy desta arte principal nestes tempos, neste Reyno»*, Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Dezembro de 1995.

GONÇALVES, Catarina Valença, *A Pintura Mural em Portugal:* os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Março de 2001.
_____, *A Pintura Mural no Concelho de Alvito, Séculos XVI a XVIII*, Alvito, Câmara Municipal de Alvito, 1999.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750)*, Conceitos, Tipologias e Protagonistas, Dissertação de Doutoramento a apresentar à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

GONZÁLEZ NEGRO, Irene e HUIDOBRO, Concha, *El arte del grabado flamenco y holandés*, De Lucas van Leyden a Martin de Vos, s.l., Electa, 2001.

GRANCHO, Nuno Alexandre Cruz Santos, *A extinção dos conventos na antiga diocese elvense: o exemplo histórico-artístico de S. Domingos de Elvas,* Mestrado em Arte, Património e Teoria da Restauro apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

GRANJA, Cecília Roque, *As representações do fantástico na pintura portuguesa do século XVI, Demónios, Monstros e Dragões*, vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992.

GRILO, Fernando Jorge Artur Grilo, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (1511-1551)*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

GUSMÃO, Adriano de, *Simão Rodrigues e seus Colaboradores* (*Nova Colecção de Arte Portuguesa*, n.º 8), s.l., Artis, 1957.

HOLANDA, Francisco, *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
_____, *Da Pintura Antiga* (col. Arte e Artistas), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, (1548) 1983.

HUIDOBRO, Concha e TOMÉ, Consuelo "Artistas flamencos: el siglo de oro de Amberes" in *Grabados Flamencos y Holandeses del siglo XVI - Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.

IN SITU, *Igreja de S. Francisco de Portalegre, Valorização e estabilização do retábulo em massa da Capela Gaspar Fragoso*, Relatório Final apresentado pela empresa *In Situ*, Conservação de Bens Culturais, Lda, Maio de 2011.

JESUINO, Rui Eduardo Dôres, *O Centro Histórico de Elvas e o seu Património Cultural*, 2 vols., Estudo de Licenciatura realizado para o Seminário de Princípios de Conservação e Reabilitação do Património Cultural, Universidade de Évora, 2005.

KEIL, Luís, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Portalegre, Lisboa, Academia de Belas Artes. 1943.

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

LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo em Portugal*, das origens ao declínio, Promontória Monográfica História da Arte 01, Faro, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005.

LEITÃO, Ana Santos, PINHO, Joana Balsa, CAETANO, Joaquim e MONTEIRO, Patrícia ,"Valorização do Património da Misericórdia de Arez" in MOREIRA, Paulo (dir.) *Voz das Misericórdias,* XXVII, União das Misericórdias Portugesas, Dezembro de 2011, pp. 22-23.

LOBO, Rui, "O Colégio jesuíta de Santiago, em Elvas" in *Monumentos*, n.º 28, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana, Lisboa, IHRU, Dezembro 2008, pp. 120-127.

LOPES, Ana Sofia "Conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais do Castelo de Amieira do Tejo" in *Património- Estudos*, n.º 10, Lisboa, IPPAR, 2007, pp. 155-162.

MACEDO, Francisco Pato de e SERRÃO, Vitor, "História da Arte: Regionalismos e Periferia em torno do património de Coimbra", in *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História da Arte, Centro de Estudos de Arte e Arqueologia, Instituto Politécnico de Tomar, Viseu, 21 a 25 de Outubro de 1991, 1996 (data da edição), pp. 331-349.

MARÍAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI*, Los Usos Artísticos del Renacimiento Español, (col. *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español*, 5), Madrid, Taurus, 1989.

MARKL, Dagoberto L. e SERRÃO, Vítor, "Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)" in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 86, 1.º tomo, Lisboa, s.e., 1980.

MARTÍN GIL, Tomás “El Arte en Extremadura, Excursiones a viejas eremitas” in *Revista de Estudios Extremeños,* tomo VII, Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial, 1933, pp. 155-164.

MATOS, Padre Jorge Manuel Marques de, *Igrejas e Capelas de Campo Maior,* Campo Maior, Paróquias de Campo Maior, 1995.

MECO, José*, O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1993.
_____, “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa, Período inicial, até cerca de 1691, Pintura de tectos” *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 85, Lisboa, 1979.

MELLO, Magno Morae, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, *Estuques Decorativos,* A Evolução das Formas (séculos XVI a XIX), (col. Arte nas Igrejas de Lisboa, n.º 2, Patriarcado de Lisboa), Lisboa, Princípia/Nova Terra, 2009.

MIRA, Paula Cristina Rodrigues Conceição C. Costa, *Contributo para a Conservação do Património Urbano de Moura*, *Contributo para a Conservação do Património Urbano de Moura*, Tese de Mestrado, Universidade de Évora, 1999.

MONTEIRO, Patrícia A. Rodrigues, “*Chiaroscuro* technique on Portuguese mural paintings” in ICOM-CC 16th Triennial Conference (Lisbon), 2011, pp. 1-8.
_____, *A Pintura Mural na Região do Mármore (1640-1750)*, Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
_____, *A Capela de S. João Baptista do Castelo de Amieira do Tejo*, Análise Histórica e Artística. (estudo integrado na monografia sobre o Castelo de Amieira do Tejo, coordenado pelo Arq.º Pedro de Aboim Inglez Cid), IPPAR, 2004.

MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo” in PEREIRA, Paulo (dir.), *História de Arte Portuguesa*, vol. II, s.l., Círculo de Leitores, 1995, pp. 312-313.
_____, “Com Antigua e Moderna Arquitectura: ordem clássica e ornato flamengo no Mosteiro de Belém”, in *Jerónimos – 4 Séculos de Pintura*, vol. I, Lisboa, IPM, 1992.

MOREL, Philippe, *Les Grotesques*, Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, (col. *Idées et Recherches*), Paris, Flammarion, 1997.

MORTE GARCÍA, María Carmen, “Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón”, *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento* (coord. REDONDO CANTERA, Maria José), Valladolid, 2004, pp. 315-340.

NEWCOME, Mary, “Fresquistas genoveses en El Escorial” in *Los frescos italianos de El Escorial*, Electa, Madrid, 1993, pp. 25-39.

OLIVEIRA, Celina Simas, *As Pinturas Murais da Sacristia Nova da Igreja do Colégio do Espírito Santo*, Um Património a Preservar, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, Dezembro de 2009.

ORDAX, Salvador Andrés, “Los frescos de las salas romana y mejicana del Palacio Moctezuma de Caceres” in *Norba-Arte*, vol. V, Cáceres, 1984, pp. 97-115.

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. II, 4.ª ed., s.l., Civilização Editora, 2000.

PATRÃO, José Dias Heitor, *Igreja do Senhor do Bonfim*, (col. “Largo da Sé”n.º 9), Portalegre, Instituto Politécnico de Portalegre, 2012.
_____, “Pinturas reencontradas da Sé de Portalegre. O retábulo de Santa Catarina de Sena e co-titulares” in *A Cidade,* Revista Cultural de Portalegre, n.º 12 (nova série), Lisboa, Colibri, pp. 103-128.

PEREIRA, Paulo, “De Elvas a Olivença. O Renascimento antes de Vitrúvio” in *Monumentos*, n.º 28, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana, Lisboa, IHRU, Dezembro 2008, pp. 82-91.

PEREIRA, Paulo e RODRIGUES, Jorge, *Santa Maria de Flor da Rosa*, Um Estudo de História de Arte, Crato, Câmara Municipal do Crato, 1986.
_____, *Guia Artístico do Crato*, Crato, Câmara Municipal do Crato, 1989.

PÉREZ GARCIA, Carmen e MEDINA CANDEL, Francisco, *Grisallas de Castellfort y Albocàsser*, (Collecció Universitària, Geografia i Historia), Castelló, Diputació de Castelló, 2006.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

PESTANA, Manuel Inácio, “A Santa Casa da Misericórdia de Portalegre. Subsídios documentais para a sua história” in *A Cidade,* Revista Cultural de Portalegre, n.º 12 (nova série), Lisboa, Colibri, 1998, pp. 71-102.

PINA, Fernando Correia, “O Convento de São Paulo de Elvas. Breve notícia histórica”, in *Callipole, Revista de Cultura*, n.º 2, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1994, pp. 51-54.

PINHO, Joana de Balsa, *Casas de Misericórdia: as confrarias de Misericórdia e a arquitectura portuguesa quinhentista,* Dissertação de Doutoramento a apresentar, em 2013, à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

RAGGI, Giuseppina, *Architetture dell’Ingano: Il Lungo Cammino dell’ Illusione,* Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l’Art Chrétien*, Iconographie des Saints, tome III, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

REDÍN MICHAUS, Gonzalo, *Pedro Rubiales y Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 2008.

REIS, Vítor Manuel Guerra, *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no século XVIII*, Dissertação de Doutoramento em Belas-Artes apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em Setembro de 2007.

RODRIGUES, Dalila, "A actividade dos pintores portugueses na Catalunha e as relações com a pintura portuguesa do século XVI" in *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: artistas, mecenas y viajeros*, Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Badajoz, Gabinete de iniciativas transfronterizas, 1995, pp. 63-73.

_____, "A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplares dos séculos XV e XVI" in Cat. *A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio*, IPM, 1996, pp. 40-60.

_____, "Centralidade e Periferismo na Pintura Quinhentista da Oficina de Viseu" in *Oficinas Regionais, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte*, Viseu, Tomar, Centro de Estudos de Arte e Arqueologia – Instituto Politécnico de Tomar, 21 a 25 de Outubro de 1991, pp. 161-183.

RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo, *Portalegre*, (col. Cidades e Vilas de Portugal), Lisboa, Editorial Presença, 1988.

RODRIGUEZ-MOÑINO, Antonio, "El Divino Morales en Portugal (1565 y 1576)" in separata do *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. III, Lisboa, Editorial Império, 1944.

SALDANHA, Nuno, "Francisco Pintor Pereira act. 1720 – Lisboa, 1752" in *Joanni V Magnífico – A Pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750),* Lisboa, IPPAR, 1994.

SALEMA, Sofia, *O Corpus do Esgrafito no Alentejo e a sua Conservação: uma leitura sobre o ornamento na arquitectura*, Faculdade de Arquitectura, Lisboa, 2012.

SAMBRICIO, Valentín, "En torno al Divino Morales", in *Boletín del Seminario de Arte y Arqueologia,* Valladolid, s.e., 1942, pp. 131-141.

SANDSTRÖM, Sven, *Levels of unreality*, (Uppsala studies in the history of art, n.º 4), Uppsala, Nils Gösta Sandblad, 1963.

SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

SANTOS, Reynaldo dos, "A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal" in *Belas Artes*, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 2ª série, nº 18, Lisboa, 1962, pp. 13-23.

SAPORITI, Teresa, *Azulejaria do Distrito de Portalegre*, Lisboa, Câmara Municipal de Portalegre, 2006.

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco,* Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid, Alianza Forma, 1981.

SENOS, Nuno, "A igreja do convento de São Francisco de Portalegre: história de um edifício" in *A requalificação da igreja do Convento de S. Francisco*, Publicações da Fundação Robinson, n.º 10, Portalegre, Fundação Robinson, 2009, pp. 38-57.

SERRÃO, Vítor, *As Pinturas Murais da Capela de São João Baptista em Monsaraz (1622),* Estudo do Programa Artístico e Iconológico e fixação de autoria, Reguengos de Monsaraz, Câmara Municipal, 2010.

_____, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2008.

_____, “*Maniera*, mural painting and caligraphy: Giraldo Fernandes de Prado (c.ª 1530-1592)” in AFONSO, Luís (coord.) *Out of the Stream: new Perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural painting*, Manchester, 2007 (a).

_____, LAMEIRA, Francisco e FALCÃO, José António, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres,* Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698), Lisboa, Alêthea Editores, 2007 (b).

_____, «*Sobre pintura e pintores em Ayamonte (Andaluzia) no século XVI*», Actas das *X Jornadas de História de Ayamonte*, coord. Enrique Arroyo Berrones, Ayuntamiento de Ayamonte, 2006 (a), pp. 181-196.

_____, “*Pittura senza tempo* em Coimbra, cerca de 1600, As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na Igreja do Carmo” in *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, DGEMN, Set. 2006 (b), pp. 92-107.

_____, e AFONSO, Luis Urbano “Os frescos da igreja de Santo Aleixo (1531), uma obra-prima do Renascimento português” in *Almansor*, Revista de Cultura, n.º 4, 2.ª série, Montemor-o-Novo, Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, 2005 (a), pp. 149-166.

_____, “A pintura da capela-mor – o tecto de António Pereira Rolim e as telas de André Gonçalves” in BARROS, Mafalda Magalhães (coord.) *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina,* Intervenções de conservação e restauro do património artístico integrado, (col. *Reabilitação Urbana*, n.º 2), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005 (b).

_____, “O Maneirismo e a «Nobre Arte do Fresco» em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa” in *Actas do Simpósio de História de Arte*, Maio 2004.

_____, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, vol. 4, Lisboa, Editorial Presença, 2003.

_____, “Francisco Nunes Varela e as Oficinas de Pintura em Évora no Século XVII”, (Separata de *A Cidade de Évora*, IIª Série, Nº 3), 1998-1999, pp. 85-171.

_____, “A actividade do pintor Luís de Morales, el *Divino* em Elvas e Portalegre (1576-1585)” in *A Cidade*, Revista Cultural de Portalegre, Lisboa, Edições Colibri, n.º12 (Nova Série), 1998, pp. 45-70.

_____, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, (col. Teoria da Arte, n.º 23), Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

_____, “A Pintura de Brutesco no Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil” in *Barroco*, *Teoria e Análise* (organização de Affonso Ávila), Perspectiva, São Paulo, 1998.

_____ e MELLO, Magno Moraes, “A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino” in *Joanni V Magnifico, A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994.

_____, *História da Arte em Portugal* – O Maneirismo, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 1993.

_____, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, vol. I, Dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.

_____, “A actividade do pintor maneirista Luís de Morales em Portugal: novas obras e rastrio de influências” in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 9-65.

_____, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, (col. “Arte e Artistas”), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes, “O Modelo Arquitectónico das duas primeiras casas coletinas portuguesas: os mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas” in *Casa Perfeitíssima*, 500 Anos da Fundação do Mosteiro daMadre de Deus, 1509-2009, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2009, pp. 65-74.

_____, *Borba,* Património da Vila Branca, Lisboa, ed. Colibri – Câmara Municipal de Borba, 2007.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, *Luis de Morales*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 1999.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A Pintura Renascentista Portuguesa. Ensaio de Caracterização*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

TORRES JÚNIOR, “Grafito” in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, s.d.

TRESIDDER, Jack, *Os Símbolos e o seu Significado*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, Olivenza en su Historia, s.l., ed.del autor, 1999.

_____, “El arquitecto elvense José Francisco de Abreu. Su aportación a la arquitectura y escultura alentejana del XVIII”, in *A Cidade*, *Revista Cultural de Portalegre*, n.º 12 (Nova Série), Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 213-218.

_____, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*, Mérida, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Extremadura, 1996.

_____, *Historia de la Santa Casa de Misericordia de Olivenza*, Olivenza, Santa Casa de Misericordia de Olivenza, 1993.

_____"Agostinho Mendes, pintor-dorador. Su obra en Elvas y Olivenza", in *III Congresso sobre o Alentejo*, Comunicações, Edição Comissão Promotora do III Congresso sobre o Alentejo, Elvas, Maio 1991, pp. 323-336.

_____, *Arte Religioso en Olivenza*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1991.

VARELA MERINO, LucÍa “La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara” in *Boletín del Museo e Instituto Camos Aznar*, vol. LXXXIV, 2001, pp. 175-184.

VITERBO, Sousa, *Diccionário Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a serviço de Portugal*, vols. 3, Lisboa, Imprensa Nacional, 1922.

_____, *Noticia de alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 2.ª série, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1906.

WEISBACH, Werner, *El Barroco Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1942.

Recursos electrónicos

Andrea del Sarto in http://it.wikipedia.org (consultado a 11 de Outubro de 2011).

BOSCH I BALLBONA, Joan "Un «miracle» per a Pere Nunyes" in *Locus Amœnus*, n.º 6, 2002-2003, pp. 229-256 in http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n6p229.pdf (Dipòsit Digital de Documents de la UAB).

BUCHO, Domingos de Almeida, Igreja do Convento de São Francisco/Fábrica Robinson in www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041214090011, 1999 (consultado a 11 de Maio de 2009).

_____, *Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre*, in www.monumentos.pt Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041214080003 (consultado a 22 de Fevereiro de 2012)

_____, *Convento de Santa Clara / Biblioteca Municipal de Portalegre*, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º IPA PT041214090007 in www.monumentos.pt (consultado a 22 de Fevereiro de 2012).

Câmara Municipal de Campo Maior in http://www.cm-campo-maior.pt/turismo (consultado a 12 de Outubro de 2012).

Capilla San Cristóbal in http://www.lepe.es (consultado a 16 de Dezembro de 2011).

Catedral de Tarazona in http://www.catedraldetarazona.es/ (consultado a 11 de Outubro de 2011).

FIGUEIREDO, Paula, *Igreja Paroquial de Santo Amaro* http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041215030030, 2010 (consultado a 10 de Janeiro de 2011).

GORDALINA, Rosário, *Castelo de Amieira do Tejo* in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT1212020003, 2005 (consultado a 23 de Maio de 2009).

_____, *Igreja e Convento de Santo António / Convento da Imaculada Conceição*, in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041204010013, 2004 (consultado a 2 de Fevereiro de 2009).

_____, *Ruínas da Capela de S. Pedro*, in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041204010021, 2004 (consultado a 3 de Março de 2010).

_____, *Igreja Matriz de Ouguela* in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041204030017, 2004. (consultado a 6 de Abril de 2011)

_____, *Igreja Paroquial de Marvão / Igreja de Santa Maria / Museu Municipal de Marvão* in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041210020008, 2002 (consultado a 11 de Junho de 2009).

GRANCHO, Nuno Alexandre Cruz Santos, *Convento de S. Domingos / Igreja dos Domínicos / Igreja de S. Domingos / Convento de N.ª Sr.ª dos Mártires* in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041207010003, 2012 (consultado a 7 de Novembro de 2012).

MACEDO, Sousa, *Ermida de Nossa Senhora do Pilar* in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT 041209020001, 1999 (consultado a 30 de Maio de 2011).

MANTAS, Helena e GAMA, Marta, *Ermida de S. Mamede*, in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041214050112, 2002 (consultado a 18 de Maio de 2010).

_____, *Igreja do Senhor dos Mártires / Igreja dos Mártires* in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041208020009, 2002 (consultado a 18 de Maio de 2010).

_____, *Igreja e Convento de São Francisco / Convento de Nossa Senhora da Conceição / Igreja de Nossa Senhora da Esperança*, in http://www.monumentos.pt, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), N.º PT041205040039, 2000 (consultado a 20 de Maio de 2010).

_____, *Igreja e Convento de São Francisco / Convento de Nossa Senhora da Conceição / Igreja de Nossa Senhora da Esperança*, in http://www.monumentos.pt, N.º PT041205040039, 2000 (consultado a 20 de Maio de 2010).

Monasterio de San Geronimo (Granada) in http://www.enciclopedia.us.es (consultado em 14 de Março de 2011)

Pedro Morone in http://es.wikipedia.org (consultado a 11 de Outubro de 2011).

Polidoro da Caravaggio in http://www.en.wikipedia.org (consultado a 11 de Outubro de 2011).

Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622), in http://es.wikipedia.org., 2012 (consultado a 5 de Dezembro de 2012).

VENTURA, Ruy, *Mosteiro de S. Mamede (Reguengo)* in Arquivo do Norte Alentejano, http://nortealentejano.blogspot.pt (consultado a 20 de Fevereiro de 2010).