

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



**A Pintura Mural na *Região do Mármore* (1640-1750):
Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal**

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

VOLUME I

MESTRADO EM ARTE, PATRIMÓNIO E RESTAURO

2007

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

**A Pintura Mural na *Região do Mármore* (1640-1750):
Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal**

**Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro
apresentada à Universidade de Lisboa sob orientação do
Professor Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão**

Abreviaturas

A.D.E. – Arquivo Distrital de Évora

A.D.P. – Arquivo Distrital de Portalegre

A.H.C.M.V.V. – Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Vila Viçosa

A.H.S.C.M.B. – Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Borba

A.S.C.B. – Arquivo da Sereníssima Casa de Bragança

B.G.U.C. – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

B.N.L. – Biblioteca Nacional de Lisboa

B.P.E. – Biblioteca Pública de Évora

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

D.R.E.M.S. – Direcção Regional de Edifícios e Monumentos do Sul

IAN.TT. – Instituto dos Arquivos Nacionais. Torre do Tombo

I.P.C.R. – Instituto Português de Conservação e Restauro

Agradecimentos

Ao darmos início a este estudo gostaríamos de deixar uma palavra de reconhecimento a várias pessoas que ajudaram a torná-lo possível. Aos Senhores Padres Mário Tavares (do Santuário de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa), Carlos Melo (da Paróquia de S. Bartolomeu de Borba), Santos (da Freguesia de Santiago de Rio de Moinhos), ao Sr. Carlos, da Confraria da Santíssima Trindade (que nos acompanhou durante as nossas campanhas fotográficas a alguns edifícios de Vila Viçosa) ao Dr. João Ruas (pelo apoio nos trabalhos de pesquisa desenvolvidos no Arquivo da Sereníssima Casa de Bragança), à Dr.^a Maria de Jesus Monge (Paço Ducal de Vila Viçosa), à administração e funcionários da *Pousada D. João IV* (antigo Convento das Chagas), à Câmara Municipal de Estremoz (pelo acesso ao Convento de Santo António dos Capuchos), aos funcionários da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Évora, à Sr.^a D.^a Teresa da Câmara Pereira (proprietária do Convento do Bosque), ao Dr. Artur Goulart (pela amabilidade com que nos recebeu e pela troca de informações sobre os seus trabalhos de inventariação de pintura mural para a Arquidiocese de Évora), ao Sr. João Cordovil, às colegas e amigas Maria João Cruz, Milene Gil, Margarida Costa Lima, ao João Pedro, ao Professor Nuno Simões Rodrigues e aos professores do Instituto de História da Arte pela sua disponibilidade.

Por último, ao meu Orientador, Professor Doutor Vítor Serrão pelo apoio e entusiasmo com que sempre acompanhou o desenrolar da nossa investigação.

À Rosário pelo desafio e ao João Miguel pela partilha.

A todos os meus mais sinceros agradecimentos.

Abstract

This thesis will present some considerations on the extensive use of mural paintings in Alentejo, specifically in the so called *Marble Region* (Estremoz, Borba, Vila Viçosa and Alandroal), for the period between 1640-1750.

In the last few years, Portuguese mural painting has been the subject of much research. The increasing interest of art historians in mural paintings allows us to change previous ideas about this art in Portugal. We are still not fully aware of how this artistic expression was interpreted over the centuries, but there is no doubt that it was much valued in the Alentejo region, as something which gave some kind of nobility to a specific place. We will see how this pictorial technique was used in religious buildings, using a variety of solutions to increase the global perception of those spaces.

Although we could consider mural painting as an individual artistic expression with a specific iconographic or iconological significance, we can assume that only when combined with other elements (such as tiles, golden leaved altars and sculptures) it could achieve higher levels of complexity.

Perhaps the more visible characteristic remains in its accurate scenic sense, although this aspect is insufficient to define Portuguese mural paintings from the 17th and 18th centuries. In dealing with Alentejo's mural paintings it is also necessary to review the typical categories in which art historians classify works of art. The traditional expressions *gothic*, *renaissance*, *maneirism*, *baroque* or *late baroque* are not always adequate to fully describe certain paintings.

Even in regions where marble was so important to the local economy, mural painting prevailed, proving its popularity and capacity to adapt to any context.

Keywords: Mural painting, Alentejo, Baroque, Marble

Resumo

Esta dissertação apresentará algumas considerações a propósito da utilização massiva da pintura mural no Alentejo, em concreto na designada *Região do Mármore* (Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal), para o período compreendido entre 1640 e 1750.

Nos últimos anos, a pintura mural portuguesa tem vindo a ser alvo de muita pesquisa. O aumento do interesse por parte dos historiadores da arte, permite-nos reformular alguns conceitos a propósito deste tema.

Ainda procuramos entender como esta expressão artística terá sido interpretada no decorrer de séculos, mas não há dúvida que foi muito valorizada na região do Alentejo, como algo capaz de conferir nobreza para um determinado específico. Veremos como esta técnica pictórica foi utilizada em edifícios religiosos e civis, recorrendo a uma variedade de soluções de forma a aumentar a percepção global desses mesmos espaços.

Muito embora possamos considerar a pintura mural como uma expressão artística individual, com um determinado significado iconográfico ou iconológico, podemos assumir que só quando combinada com outros elementos (como os azulejos, os altares de talha dourada e a imaginária) pode atingir níveis mais elevados de complexidade.

Talvez a característica mais visível permaneça o seu elevado sentido cénico, apesar deste aspecto ser insuficiente para definir a pintura mural portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Ao nos referirmos à pintura mural do Alentejo é, também, necessário rever as categorias típicas nas quais os historiadores da arte classificam as obras de arte. Expressões como “Gótico”, “Renascimento”, “Maneirismo”, “Barroco” ou “Tardo-barroco”, nem sempre são adequadas para descrever plenamente algumas pinturas.

Mesmo em regiões onde o mármore foi tão importante para a economia local, a pintura mural prevaleceu, demonstrando a sua popularidade e capacidade de adaptação a qualquer contexto.

Palavras-chave: Pintura Mural, Alentejo, Barroco, Mármore

“(...) Hé a Pintura huma Arte tão rara, e tem tanto que entender, e mostra tanta erudição, que deixo de lhe chamar rara, por lhe chamar quasi Divina, e não digo muito; pois he tão rara, e excellente, que toca quasi a conhecimento Divino (...)”

NUNES, Filippe, *Arte da Pintura* (1615), Porto, Editorial Paisagem, 1982.

VOL. I

I PARTE

Abreviaturas

Agradecimentos

Abstract / Resumo

Introdução 4

1. Caracterização da *Região do Mármore*

1.1. Enquadramento Histórico 10

1.2. Apresentação dos Concelhos de Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal 14

1.2.1. – Estremoz 15

1.2.2. – Borba 16

1.2.3. - Vila Viçosa 17

1.2.4. – Alandroal 18

1.3. Elites Culturais e Mecenato 20

1.3.1. - Nobreza e Elites Locais 20

1.3.2. – Misericórdias 21

1.3.3. - Bispos e Ordens Religiosas 22

1.3.4. - Irmandades e Confrarias 24

2. A Pintura Mural na *Região do Mármore*

2.1. - Uma Tradição Artística de Destaque: a “*Nobre Arte do Fresco*” 25

2.1.1. - Principais Focos de Produção 26

2.2. Pintores activos na *Região do Mármore* 34

2.2.1. – Definição do pintor do primeiro barroco português 34

2.2.2. – Identificação de pintores e de obras 38

3. Morfologias dos Conjuntos Pictóricos analisados

3.1. Retábulos fingidos 50

3.2. Composições de Brutesco Compacto 52

3.3. Modelos mistos (Brutesco e <i>Quadri Riportati</i>)	56
3.4. Tectos em perspectiva (a “ <i>Quadratura</i> ”)	58
II PARTE	
1. Estremoz	60
1.1. Convento de S. Francisco	60
1.2. Convento de S. João da Divina Penitência (Maltesas)	66
1.3. Convento de Santo António dos Capuchos	73
1.4. Capela da Rainha Santa Isabel	78
2. Borba	81
2.1. A Ermida de Santa Bárbara	81
2.2. Convento do Bosque (N. ^a Senhora da Consolação)	90
2.3. Igreja e Convento das Servas de Cristo	95
2.3.1. O Amor Divino: Iconografia e Iconologia.	101
2.4. A Igreja de S Bartolomeu	111
2.5. A Igreja de Santiago de Rio de Moinhos	120
3. Vila Viçosa	126
3.1. O Paço Ducal	126
3.1.1. A Música Sagrada e a Música Profana	130
3.2. Igreja e Convento das Chagas	136
3.3. Igreja e Convento da Esperança	146
3.3.1. O tema da <i>Redenção</i> e a utilização do <i>Evangelicæ Historiæ Imagines</i>	152
3.4. Ermida de S. Bento	156
4. Alandroal	160
4.1. Ermida de Nossa Senhora da Boa Nova (Terena)	161
4.2. Ermida de N. ^a Senhora das Neves	166
4.3. Ermida de S. Bento	170
Conclusão	174
Bibliografia	179

Fontes

Fontes Impressas	191
Fontes Manuscritas	192

VOL. II

ANEXOS

Anexo Documental

Anexo de Imagens

Anexo de Fichas de Estado de Conservação das Pinturas

Introdução

A presente dissertação tem por objectivo analisar um núcleo de pinturas murais da Idade Moderna existentes numa região do Alentejo designada como *Região do Mármore*. Esta região engloba os concelhos de Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal, onde a presença do mármore tem vindo a ser explorada desde há séculos, marcando de forma indelével a imagem da arquitectura local.

Tendo em conta as relações históricas e de proximidade entre estes quatro concelhos vizinhos, procurámos caracterizar alguns núcleos de pinturas murais que aqui se encontram e que pudemos classificar como pertencendo ao período que vai de 1640 a 1750, ou seja, desde a Restauração da Independência e a mudança da corte ducal para Lisboa, até ao ano da morte de D. João V. Estes limites cronológicos que definimos encerram alguns dos momentos políticos mais críticos da história regional (e do país), nomeadamente no que diz respeito às guerras travadas com Castela. Por outro lado, a lenta transição do Maneirismo para o Barroco marcou a produção artística deste período, numa evolução de formas e de soluções nem sempre linear.

As pinturas que aqui nos propomos a caracterizar não foram alvo, de um modo geral, de nenhum estudo mais abrangente que as analisasse do ponto de vista comparativo. Assim sendo, um dos nossos primeiros objectivos foi o recenseamento de um conjunto de edifícios, maioritariamente de arquitectura religiosa, com programas pictóricos pertencentes à época e aos concelhos em análise. Muitos dos imóveis que tratámos aguardam por uma monografia que os reabilite e que dê a conhecer os valores artísticos que encerram, sendo ainda hoje escassas as informações históricas disponíveis para os analisar. Conscientes desta realidade procurámos apresentar um estado da questão actualizado de cada edifício, no sentido de contextualizar determinado conjunto pictórico. Este estudo encontra-se organizado em duas partes: na primeira apresentaremos as grandes questões de contexto histórico e artístico, identificando os artistas que desenvolveram a sua actividade nestes concelhos e caracterizando as principais morfologias onde se poderão enquadrar os conjuntos pictóricos seleccionados; na segunda parte apresentaremos os edifícios e os programas murais que são objecto de análise estilística, iconográfica e iconológica.

Através de um levantamento prévio dos exemplares que poderiam incluir-se do período em estudo, confrontámo-nos com uma quantidade considerável e variada de registos, em distintos níveis de conservação. Tornou-se, portanto, necessário definir um critério de selecção de núcleos de pinturas que nos permitisse um trabalho de análise mais cuidado,

permitindo-nos *a posteriori* alcançar conclusões que ajudassem a caracterizar a pintura mural regional. Não foi nosso propósito, ao elaborarmos esta dissertação, apresentar um inventário da pintura mural da *Região do Mármore*. Embora o “inventário” seja um instrumento de trabalho fundamental, cuja inexistência contribui para o desconhecimento e conseqüente perda do nosso património artístico, a sua adopção enquanto método de análise conduziria, necessariamente, a um alargamento muito maior do âmbito deste trabalho. Esta metodologia levaria ao recenseamento sistemático de todos os exemplares ainda existentes, mesmo daqueles que fossem meros vestígios de determinada época, o que dificultaria uma leitura de conjunto mais pormenorizada e rigorosa.

Deste modo, centrámos a nossa atenção nos grandes programas pictóricos, na sua maioria, ainda íntegros, e nos seus códigos, o que nos permitiu avançar com uma maior problematização iconográfica e iconológica. Interessámo-nos, sobretudo, pelos programas com mensagens dirigidas e que nos ofereceram matéria para reflexão, levando-nos, frequentemente, a estabelecer paralelos entre núcleos de pintura. Como opção metodológica decidimos, assim, partir para uma perspectiva mais abrangente, identificando as principais categorias onde estes conjuntos pudessem ser agrupados para que fosse possível proceder a uma análise comparativa entre exemplares de distintos concelhos.

Para compreendermos as características da pintura mural desta região do Alentejo definimos aquelas que nos pareceram ser as principais relações centro-periferia, caracterizando influências de soluções e modelos adoptados na execução das pinturas. Desta forma identificámos os pontos de contacto ou de divergência entre estes programas pictóricos e a tipologia construtiva onde se inserem, com outros de igrejas alentejanas ou do resto do país.

No sentido de, também, perceber o ambiente cultural destes quatro concelhos torna-se fundamental também caracterizar o seu clientelismo - irmandades, confrarias, Misericórdias, Ordens religiosas e militares, dioceses, Coroa e nobreza -, tentando determinar de que forma a sua acção foi condicionante para a produção artística em contexto regional. Do mesmo modo, procurámos identificar quem eram os principais artistas a trabalhar na região, definindo escolas ou “núcleos” de pintura. Para este efeito, foram decisivos os trabalhos realizados em distintos arquivos, onde procurámos apurar contratos de obras que tivessem dado origem aos conjuntos pictóricos em análise. Ao presente deparamo-nos com um número significativo de exemplares que ainda carecem de enquadramento cronológico por falta de documentação que, comprovadamente, os integre em determinado contexto. As propostas que aqui deixamos em matéria de datações servem como linhas de orientação para futuras

investigações pois, a utilização de formulários estéticos retardatários na pintura mural, pode conduzir, muitas vezes, o historiador da arte a interpretações erradas.

Procurámos também registar e dar a conhecer o estado de conservação em que se encontram alguns dos exemplares estudados, por considerarmos fundamental chamar a atenção para o seu abandono e acelerado estado de degradação. A larga maioria destes conjuntos murais não foi sujeita a análises científicas, o que nos levou a formular algumas considerações de ordem prática partindo da observação directa do objecto artístico e lançando algumas propostas para controlar a sua deterioração. As fichas que apresentaremos em anexo acompanham apenas os núcleos que nos pareceram mais significativos para caracterizar a pintura concelhia e regional, quer pelo seu merecimento artístico e iconográfico, quer pelo grau de deterioração em que se encontram.

A pintura mural tem vindo a conhecer, nos últimos vinte anos, estudos científicos desenvolvidos por vários investigadores e técnicos de conservação e restauro¹ que, desta forma, a foram dando a conhecer e a reabilitaram enquanto estilo autónomo, uma vez que até então tinha ficado relegada para um plano secundário dentro do contexto da nossa História da Arte.

Desde 1982, através do estudo e inventário realizado por Maria Teresa Cabrita Fernandes sobre a pintura mural portuguesa do início do Renascimento, o tema despertou o interesse para a necessidade de estudar e preservar, um património que se julgava inexistente². A pintura da região Norte, em concreto, não só a mural, mas também a de cavalete, tem sido alvo de estudos de outros autores, por ser aí que se reúne a maior parte dos exemplares datáveis dos séculos XV e, sobretudo, XVI. Neste contexto destacamos os trabalhos de Dalila Rodrigues sobre a pintura mural do Norte³ e o atento exame realizado à actividade officinal dos pintores desta região, que servirá de modelo para análises semelhantes em outros pontos do país⁴. Mais recentemente, a dissertação de Mestrado de Catarina Valença Gonçalves veio trazer novas propostas de leitura e de interpretação da pintura mural neste período apresentando, ainda, uma longa análise ao seu estado da questão⁵.

Trabalhos desenvolvidos por Luís Afonso contribuíram para a consolidação do conhecimento sobre a pintura mural das regiões Norte e Centro, definindo aquilo que foram

¹ De referir os trabalhos realizados, desde os anos 70 do século XX por Teresa Sarsfield Cabral, Abel Moura, Irene Frazão e Joaquim Inácio Caetano.

² FERNANDES, Maria Teresa Cabrita, *Pintura Mural em Portugal: nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento*, 1982.

³ RODRIGUES, Dalila “A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplares dos séculos XV e XVI” in Cat. *A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio*, 1996, pp. 40-60.

⁴ Idem, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, 2000.

⁵ GONÇALVES, Catarina Valença, *A Pintura Mural em Portugal: os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, Março de 2001.

as suas principais características, desde a adopção de modelos tardo-góticos de via hispano-flamenga, até ao seu abandono e posterior adopção da linguagem renascentista⁶.

Para o período imediato, marcado pela pintura maneirista e proto-barroca, destacamos os aprofundados estudos de Vítor Serrão os quais, desde 1992⁷, têm guiado os historiadores que se interessem pelo mesmo tema. O mesmo autor tem vindo a apresentar inúmeros dados documentais relacionados com a pintura mural e os seus artistas, em concreto, para o Alentejo, servindo assim como uma referência fundamental para qualquer análise que se pretenda fazer a propósito desta região⁸. Outros autores, como Joaquim de Oliveira Caetano⁹ e Margarida Donas Botto¹⁰ fizeram, também, da pintura mural alentejana seu objecto de estudo, sobretudo em torno da região de Évora, realçando a sua longevidade que a tornou numa expressão artística de enorme popularidade até ao início do século XIX.

Sublinhando a importância que todos estes contributos têm trazido para o avanço do conhecimento da pintura mural portuguesa, não deixamos também de apontar, por outro lado, que eles incidem sobretudo nos séculos XV, XVI e inícios do XVII existindo, no entanto, uma disparidade quantitativa de estudos sobre o período seguinte que, não obstante, conserva um número bastante superior de conjuntos pictóricos.

Esta realidade poderá estar relacionada com diversos factores, a começar pela raridade e, até mesmo, qualidade de alguns núcleos quinhentistas que os torna, de imediato, dignos de registo. Vergílio Correia, em 1921, defendia que, com o final do período renascentista, Portugal assistira também ao terminar do melhor que alguma vez se produzira em termos de pintura mural¹¹. Entretanto, a maior abundância de campanhas decorativas de finais do século XVII e, sobretudo, do século XVIII, parece não ter despertado o interesse para o seu estudo e conservação, tomando-se como prioritária a preservação de exemplares de antiguidade mais, ou menos, óbvia.

⁶ AFONSO, Luís, *A Pintura Mural entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: formas, significados, funções*, 2006.

⁷ SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, 1992.

⁸ Citamos, entre os trabalhos do mesmo autor, “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenas Ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, nº 6, Março 1997; “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; e “Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. Teodósio II, 1568-1630” in *Actas das I^{as} Jornadas de História de Vila Viçosa*, Junho de 2005.

⁹ Veja-se, a este respeito, 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, Abril 2007, pp. 58-69; Idem, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, 1998; Idem “A pintura mural no Alentejo, Um património a descobrir e a preservar” in *Ædificiorum*, Ano 1, Junho 1988, pp. 18-20

¹⁰ BOTTO, Maria Margarida F.C. Donas, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, 1998.

¹¹ CORREIA, Vergílio, *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, 1921, p. 21.

Para além disso, o período histórico que compreende os séculos XVII e XVIII é, desde o tempo da historiografia romântica, classificado como uma época de decadência, não só política (o trauma da União Ibérica marcou de forma contundente a historiografia portuguesa), mas também económica e até mesmo de valores.

As incontornáveis comparações com a pintura realizada em Itália¹², berço cultural da grande maioria da Arte Ocidental, ou Espanha (onde pintores como, por exemplo, Velásquez, Juan de Ribera ou Murillo foram elevados pela historiografia a um estatuto nunca alcançado pelos artistas portugueses), conduziram à construção de uma imagem da Arte portuguesa como mera subsidiária de influências externas, sem nada que a distinguisse e sem protagonistas (pintores) à altura dos grandes nomes estrangeiros.

Porém, se não temos hoje um conjunto de obras com autoria devidamente identificada, isso deve-se ao grande desconhecimento que existe relativamente às fontes documentais, e ao que elas poderão ainda vir a acrescentar nesta matéria. Autores como Sousa Viterbo, Fernando de Pamplona, Túlio Espanca, Vítor Serrão e, mais recentemente, João Miguel F. A. Simões iniciaram uma historiografia dos artistas portugueses procurando, através de consistentes pesquisas documentais, definir com rigor as relações com obras até então anónimas, no sentido de formar uma base de conhecimentos sólidos sobre os protagonistas da nossa arte, a partir da qual se abrissem novas vias de interpretação das grandes correntes que atravessaram a Arte em Portugal. Exige-se ainda um esforço de conciliação dos trabalhos de todos estes autores, para se atingir um conhecimento global e não apenas perspectivas parciais da mesma matéria. É significativo que a História e a História da Arte Regional permaneçam, em muitos casos, ainda por fazer¹³. O estudo de uma região tão vasta como o Alentejo carece de uma análise actualizada que reavalie a sua definição como uma região pobre e de magros recursos.

Julgamos que a forma de analisar a pintura mural de finais do século XVII-XVIII e, em concreto, na *Região do Mármore*, não passa por partir de uma perspectiva redutora, rotulando-a como simplesmente “popular”, feita por artistas pouco hábeis e limitados a influências externas. Do mesmo modo, também não deveremos procurar elevá-la ao estatuto de “obra-prima”, descomprometida em relação a dictames político-religiosos ou de mercado que, seguramente, também não foi o caso.

¹² Na sua comunicação apresentada, em 1921, ao primeiro Congresso de História da Arte, realizado em Paris, Vergílio Correia afirmou que a “(...) Itália é, sem contestação, o país em que melhor se pode estudar a evolução da pintura a fresco. (...)”. Idem, *Op. Cit.*, p. 5.

¹³ Joaquim de Oliveira Caetano já chamara a atenção para este aspecto, em 1988, no seu artigo sobre a pintura mural alentejana. Cf. CAETANO, Joaquim de Oliveira “A pintura mural no Alentejo, Um património a descobrir e a preservar” in *Ædificiorum*, Ano 1, Junho 1988, pp. 18-20.

O melhor contributo para o estudo da pintura mural destes concelhos será procurar entendê-la no contexto social e artístico em que surgiu, qual a sua verdadeira importância e função para a comunidade que a idealizou e produziu. Por último, compete reflectir sobre em que medida ela mantém (ou não) ainda hoje os seus valores artísticos, de memória, de documento histórico, de peça de propaganda religiosa, ou de expressão do imaginário colectivo.

I PARTE

1. Caracterização da *Região do Mármore*

1.1. Enquadramento Histórico

O período que engloba os séculos XVII e XVIII foi um dos mais complexos a nível político, económico e social quer na Europa, como em Portugal. Após uma conjuntura de prosperidade e de optimismo decorrentes das grandes Descobertas Ultramarinas, seguiu-se uma inflexão da economia nacional, o trauma da União Ibérica, a conseqüente subjugação a uma dinastia estrangeira, e perdas no domínio dos mares para outras potências (nomeadamente a Holanda e a Inglaterra), o que gerou situações de conflitos internos e, também, externos. A este contexto viriam a somar-se as guerras no interior do reino, após a Revolução de 1 de Dezembro de 1640 que colocaria o 8.º duque de Bragança, D. João II, no trono de Portugal (1640-1656). Devido a estas circunstâncias, o século XVII foi “rotulado” pela historiografia portuguesa oitocentista, republicana e anti-clerical, como sendo um século de crise, onde Portugal perdera há muito o seu lugar no grande cenário das principais potências europeias. Do mesmo modo, também o reinado de D. João V seria, mais tarde, caracterizado como um período beato e de decadência, durante o qual o rei tinha esbanjado toda a riqueza conseguida com o ouro e os diamantes do Brasil em igrejas e conventos, em vez de os aplicar no desenvolvimento do próprio reino¹⁴.

Contudo, é preciso lembrar que a partir da segunda metade do século XVII, Portugal conheceu uma fase de estabilidade interna que, associada à descoberta de ouro no Brasil lhe permitiu recompor-se a nível económico. De facto, após os conflitos que se seguiram à Restauração da Independência, Portugal assinou, em 1668, a paz com Espanha. Durante quase 30 anos o reino vivera um período de convulsão, desastroso do ponto de vista financeiro e humano, sobretudo na região do Alentejo, permeável às sucessivas incursões militares castelhanas.

O novo período que se iniciou a partir de 1668 foi marcado, a nível interno, pelo governo de dois monarcas cuja acção ficou, de certa forma, apagada entre a importância nacionalista e simbólica do reinado de D. João IV e a magnificência do de D. João V. Com efeito, os reinados de D. Afonso VI e do seu irmão D. Pedro II parecem não ter merecido a mesma atenção prestada àqueles monarcas, em parte por ser uma época de transição em que se vai procurando manter a independência do reino, com batalhas sucessivas com Espanha.

¹⁴ SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. VII, 2001, p. 10.

Por outro lado, o afastamento do rei D. Afonso VI no seguimento de um processo ainda hoje controverso que colocaria D. Pedro II no trono, não conquistou também muitas simpatias entre a historiografia nacionalista.

De resto, D. Afonso VI foi um monarca que ficou para a História sobretudo pela forma como se viu forçado a renunciar ao trono devido à sua incapacidade governativa, uma figura doente e fraca que desde cedo se fizera rodear por um grupo de cortesãos. Estes conselheiros viriam a exercer grande influência sobre a sua governação, destacando-se a figura de D. Luís de Vasconcelos e Sousa, conde de Castelo Melhor, seu secretário privado e ministro de sua mais elevada confiança. O conde pressionaria o rei a afastar da regência D. Luísa de Gusmão, logo em 1662, embora também tivesse procurado manter a união nacional nos momentos de confronto com o inimigo castelhano. De facto, a partir daquela data e, com maior frequência, entre 1663-1665, a região do Alentejo seria alvo de várias incursões castelhanas, ora em Vila Viçosa, ora em Estremoz, chegando até Évora (que se rendeu a 22 de Maio de 1663), estendendo-se, depois, a Norte para o Crato, Monforte e Cabeço de Vide¹⁵.

Vendo a sua acção junto do primogénito muito limitada, a rainha volta a sua atenção para D. Pedro, considerando-o como uma eventual solução eficaz para o problema governativo que se começava a desenhar. Em 1663, D. Luísa recolhe-se ao Convento das Agostinhas Descalças (ou *Grilas*), na zona oriental de Lisboa, onde viria a falecer três anos mais tarde. Quanto a D. Afonso VI, após a sua renúncia, em 1667, foi desterrado para o Castelo de S. João Baptista, na ilha Terceira, tendo em 1674 sido levado para o Palácio de Sintra, onde viria a falecer em 1683.

O reinado de D. Pedro II (1683-1706), ainda pouco estudado, foi marcado pela consolidação da figura do rei (com traços absolutistas que D. João V saberia desenvolver) e da dinastia dos Braganças. Para isso foi fundamental a realização dos dois casamentos do rei, primeiro com a sua ex-cunhada, D. Maria Francisca Isabel de Sabóia¹⁶ (1668), havendo então uma aproximação à França, depois com D. Maria Sofia de Neuburgo (1687), ligada à Casa Imperial da Áustria, a qual lhe daria, passados dois anos, o herdeiro D. João¹⁷. O início da sua governação fez-se na qualidade de regente, sendo de alguma forma um personagem mal amado pela historiografia do século XIX que, de forma apaixonada, narrou as circunstâncias trágicas que conduziram ao afastamento de D. Afonso VI.

No que diz respeito ao reequilíbrio da economia nacional, tiveram muita importância a acção do 3º conde da Ericeira, D. Luís de Menezes (1632-1690) que procurou desenvolver as

¹⁵ SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. V., 1982, pp. 54-55.

¹⁶ Após a anulação do primeiro matrimónio, por alegadamente este não ter sido consumado. Isso foi motivo para a rainha ameaçar regressar a França, pedindo a restituição do seu dote, o que colocaria Portugal numa relação tensa com aquela potência.

¹⁷ SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.), *Op. Cit.*, 2001, pp.193-194 e p. 196.

manufacturas, a descoberta de ouro no Brasil (1693) e ainda a assinatura do Tratado de Methuen (1703), através do qual Portugal começou a exportar vinho para o mercado inglês, medida que teve, certamente, um impacto considerável na região do Alentejo.

Quando D. João V sobe ao trono (1706-1750) Portugal tinha entrado na Guerra da Sucessão de Espanha, como aliada da Inglaterra, existindo ainda uma grande partilha de poderes entre a coroa e a nobreza, que o rei procurou contrariar. Do mesmo modo, desde cedo que D. João V colocou a Igreja Católica sob a sua autoridade, inclusivamente através da restauração do beneplácito régio (o que implicava a confirmação pelo rei de bulas, breves, decretos do Papa, etc) levando a um corte de relações com a Santa Sé, em 1728. Muito embora a Igreja continuasse sendo a instituição que regulava a vida da sociedade, em geral, nomeadamente através do seu instrumento mais activo – a Inquisição -, era visível desde a segunda metade do século XVII uma perda de influência em alguns extractos dessa mesma sociedade, compostos por nobres, ou por intelectuais, mais sensíveis às correntes racionalistas¹⁸. Como reacção, a Igreja Católica sentiu necessidade de se servir de alguns decretos saídos do Concílio de Trento (1545-1563), que adoptou com rigor de forma a definir uma imagem reforçada do poder eclesiástico. Esses conceitos tinham formado o movimento da *Contra-Reforma* lançado pela Igreja Católica Romana, contra a Reforma Protestante, iniciada com Martinho Lutero, em 1517¹⁹. Estas directrizes severas que incidiram, sobretudo a partir de 1562, na questão em torno da imagem, dos santos, da observância das Sagradas Escrituras, da sacralidade da Virgem e do milagre da Eucaristia, tiveram repercussões importantes nas representações artísticas que se mantiveram nos séculos seguintes, onde a iconografia contra-reformista foi largamente explorada como forma de propaganda. Por oposição, a doutrina protestante defendia a eliminação das imagens do interior das igrejas, num movimento iconoclasta com consequências para a arte dos Países Baixos.

A forma pejorativa como a primeira historiografia portuguesa olhou esta época, tem condicionado a forma como nos posicionamos hoje perante os exemplares que chegaram até aos nossos dias. E, no entanto, estamos perante um dos períodos mais criativos e férteis em produções artísticas, ao qual se convencionou designar de “Barroco”. O termo já traz em si um significado algo negativo, levando a considerá-lo como extravagante ou irregular²⁰. Apesar disso, o Barroco foi o estilo de excelência através do qual a *Contra-Reforma* melhor conseguiu divulgar os seus conceitos.

¹⁸ Idem, *Op. Cit.*, p. 91

¹⁹ BARBOSA, David Sampaio Dias, “Concílios Ecuménicos (e Portugal)” in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 2000, p. 409.

²⁰ PEREIRA, José Fernandes “Barroco, Estilo” in PEREIRA, Paulo (coord.) *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989, p. 69.

No caso da pintura espanhola, por exemplo, esta expressividade traduziu-se na procura de uma transmissão de emoções que vinham da vivência do sentimento religioso, materializando-se naquilo que já foi chamado de “*estética de salvação do indivíduo*”²¹. Na verdade, trata-se de um tipo de pintura que, reagindo contra elementos formais e de conteúdo do Renascimento, valorizou o intimismo, com especial predileção pela temática mística, as visões e pela exaltação da penitência, como forma de salvação. Opondo-se aos deuses da Antiguidade Clássica, os santos (e as suas vidas) são agora os novos “heróis”, campeões da Contra-Reforma, representados com um misto de dor e paixão que enobrecem a própria imagem e servem de exemplo aos fiéis, utilizado de forma pedagógica pela Igreja. Esta tentativa de explicação daquilo que foi o sentimento gerador da pintura do período barroco não é, no entanto, linear ou totalmente satisfatória, uma vez que, tal como referiu Werner Weisbach “(...) *no campo do irracional o conhecimento consegue escassos resultados através de explicações lógicas; mais se conseguirá pela via da identificação compreensiva e da capacidade da evocação imaginativa (...)*”²².

Durante este período, a pintura e a arte portuguesa, em geral, foram condicionadas pelos mesmos parâmetros contra-reformistas que orientaram a arte espanhola, podendo mesmo falar-se numa cultura *hispânica*, de raiz comum, que a Restauração de 1640 não apagou. De facto, em 1637, pouco tempo antes do golpe que terminaria com a subjugação a uma dinastia estrangeira, o (ainda) duque D. João II enviava precisamente a Madrid, capital do império Habsburgo, o pintor Manuel Franco, para que aí se aperfeiçoasse na sua arte²³.

O apertado controlo da produção artística realizado pela Igreja, em nome do “decoro” e da clareza da imagem, foi seguido de perto pela coroa que também defendeu as cláusulas tridentinas²⁴. Em Portugal, o Barroco conheceu larga fortuna artística desde finais do século XVII, atravessando todo o século XVIII e estendendo-se até inícios do XIX. No espaço de um século é possível encontrarmos diversos conceitos que caracterizam distintas “faces” do mesmo estilo: “proto-barroco”, “barroco nacional”, “barroco joanino”...

Trata-se portanto de uma época diferente, com uma sociedade, uma mentalidade e, também, uma moral própria, aspectos que se reflectiram na produção artística. A riqueza e a diversidade destas manifestações só são ultrapassadas pelo seu grande potencial enquanto elementos caracterizadores deste período que importa analisar atentamente.

²¹ WEISBACH, Werner, *El Barroco Arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, p. 34.

²² *Idem*, *Op. Cit.*, p. 134.

²³ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 96, 26 de Outubro de 1637, fls. 189-191 Doc. n.º 5.

²⁴ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho “Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia na Mensagem” (Separata da Revista *Theologia*, II série, vol. XXX, fasc. I), 1995, pp. 57-64.

1.2. Apresentação dos Concelhos de Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal

A designada *Região do Mármore* situa-se no Alto Alentejo, na zona geológica conhecida como o *anticlinal de Estremoz* que se distingue como a maior extensão de mármore a nível nacional, alcançando uma distância de cerca de 40km desde Sousel ao Alandroal, passando por Estremoz, Vila Viçosa e Borba (fig. 1)²⁵. Estas características geológicas chegam a atingir, embora em menor grau, os concelhos de Portel e de Viana do Alentejo, um pouco mais distantes, onde existe outra variedade de mármore de tom esverdeado.

Graças ao seu enorme potencial a nível de extracção e transformação das rochas ornamentais, algumas das pedreiras da região foram sendo exploradas desde o tempo do domínio romano. Através de referências documentais sabemos que uma das pedreiras exploradas desde, pelo menos, o século XVII até à actualidade, era a da Herdade do Mouro, entre Borba e o Barro Branco²⁶, mas não é fácil identificar-se com rigor o tipo de pedra que terá sido extraída desse local, nem os monumentos onde foi posteriormente aplicada, devido à variedade de mármore existentes na região. No século XX a exportação de mármore para o estrangeiro foi decisiva para a economia e para o desenvolvimento desta região, embora na actualidade este mercado se encontre em declínio²⁷.

A extensa faixa onde se podem encontrar as jazidas de mármore e o elevado grau da sua exploração são motivo para que possamos falar numa verdadeira “(...) *cultura do mármore* (...)” nesta região do Alto Alentejo²⁸. No entanto, muito embora seja inquestionável a relevância que a exploração do mármore teve desde sempre na região agora em estudo, com reflexos na arquitectura e na escultura locais, é também verdade que nunca deixou de existir uma convivência com outras manifestações artísticas, mesmo em épocas onde a presença do mármore foi dominante. Tal é o caso da pintura mural que muitas vezes encontrou no mármore um suporte para algumas representações de teor mais decorativo, nem sempre com os melhores resultados do ponto de vista da conservação.

Para que seja possível compreender as ligações entre os quatro concelhos que compõe a *Região do Mármore* é fundamental que existam monografias dedicadas a cada um deles, trabalhos esses que os tenham caracterizado do ponto de vista político, económico, social e artístico. Nesta matéria, verificamos que há ainda uma grande escassez de estudos regionais,

²⁵ «Potencialidades de uma Exploração de Mármore do Anticlinal de Estremoz» in *Rochas & Equipamentos*, n.º 64, XVI Ano, 4.º trimestre de 2001, p. 68.

²⁶ Cf. SIMÕES, João Miguel, *História da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, 2005.

²⁷ LAMBERTO, Victor, «As Rotas do Mármore» in *Rochas & Equipamentos*, n.º 74, XX Ano, 2º trimestre de 2004, p. 58.

²⁸ NUNES, Manuel Castro, *Os Mármore do Alentejo*, Uma Patine Milenar, 1996, p. 21.

muito embora a historiografia moderna tenha vindo a insistir bastante na importância da redacção de uma História Regional de Portugal²⁹.

1.2.1. - Estremoz

A propósito de Estremoz, escreveu o pároco Frei João Afonso Magro: “(...) *Nesta Villa e seu termo se acha a singularidade de notaveis minerais de pedra marmore, de que se fazem figuras, e ornatos, e igrejas, e cazas de excelente maravilha (...)*”³⁰. Outro cronista de referência, Frei Agostinho de Santa Maria refere que Estremoz já existia quando os Romanos se instalaram na região, tendo sido posteriormente ocupada por Godos e pelos Mouros, à semelhança de todo o Alentejo.

A vila receberia a sua primeira carta de foral a 22 de Dezembro de 1258, passada por D. Afonso III, o qual, de acordo com as *Memórias Paroquias de Estremoz* (1758), também terá terminado a sua fortificação. Durante o reinado de D. Manuel I a vila passou a ser integrada na coroa, tendo visto renovar a sua carta de foral a 1 de Junho de 1512.

Desde muito cedo, Estremoz ficou a dever a sua grandeza à protecção régia, tendo a sua história ficado ligada à figura do rei D. Dinis e, sobretudo, da rainha Santa Isabel. Junto à torre de menagem que este monarca mandou construir em mármore da região, existiriam uma casas pertencentes ao alcaide-mor, onde a rainha santa terá permanecido após a sua vinda de Coimbra, durante o cerco do exército português a Badajoz³¹. A rainha veio a falecer neste mesmo local, em 1336, tendo sido aí erguida, posteriormente, uma capela. Em Estremoz viria também a falecer o rei D. Pedro I, em 1367.

O padroado das igrejas pertencia à Ordem de S. Bento de Aviz, que terá sido a responsável pela construção da Igreja Matriz, dentro do castelo. O alcaide de Estremoz, Gonçalo Mendes, manteve-se do lado da rainha D. Leonor Teles, durante a crise de 1383-1385, o que foi motivo para a invasão do castelo pelo exército do Mestre de Avis. Foi em Estremoz que D. Isabel se encontrou com D. João II, antes do seu casamento em Évora, com o príncipe D. Afonso.

Ao longo da sua história, Estremoz foi palco de batalhas importantes, que ficaram registadas em painéis de azulejos da segunda metade do século XVIII, na chamada *Sala das Batalhas* do Palácio Tocha. Em Estremoz reuniram-se as forças provenientes de Vila Viçosa, Borba, Juromenha, Campo Maior, Arronches e Monforte que formariam o exército defensor

²⁹ COSME, João dos Santos Ramalho, *O Alentejo a Oriente d’Odiãna (1600-1640)*, Política, Sociedade, Economia e Cultura, 1990, p. 5.

³⁰ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, n.º 100, 1758, fl. 711.

³¹ Idem, *Op. Cit.*, fl. 703.

que na Batalha das Linhas de Elvas, a 14 de Janeiro de 1659, combateu e venceu o exército castelhano³².

Mais uma vez seguindo as respostas que o pároco Frei João Afonso Magro deixou ao questionário de 1758, apercebemo-nos de que o castelo e a igreja matriz de Estremoz teriam escapado incólumes ao Grande Terramoto de 1755³³, o mesmo não se podendo dizer dos concelhos próximos. Já no século XIX, a vila de Estremoz seria ocupada pelos Franceses (1808), tendo, mais tarde, apoiado o partido de D. Miguel contra a Carta Constitucional, de 1826. Por Decreto passado a 5 de Outubro de 1926, a vila de Estremoz foi elevada à categoria de cidade.

1.2.2. - Borba

Vila de fundação medieval, Borba teria sido conquistada aos Mouros em 1217, durante o reinado de D. Afonso II, sendo integrada, em 1260, no mestrado da Ordem de S. Bento de Avis, na pessoa do seu Grão-mestre, D. Martinho Fernandes³⁴. A partir de então a Ordem de Avis passou a deter o padroado das igrejas paroquiais da vila, o que significa que poderia nomear os seus priores, recolher dízimas e participar na organização das próprias irmandades. Este facto estaria na origem de tensões com a Diocese de Évora pelo controlo das paróquias diocesanas e dos seus respectivos rendimentos. Borba receberia carta de foral do rei D. Dinis apenas a 15 de Junho de 1302, quando se separou politicamente do concelho de Estremoz, tendo também durante o reinado deste monarca visto erguer-se o seu castelo. Nos séculos XIV e XV a vila conheceu um crescimento urbano considerável, em parte devido à dinamização do comércio que fez aumentar a sua importância económica. Já em 1385 a vila passaria para a posse de D. Nuno Álvares Pereira, como recompensa pelo auxílio prestado à causa de D. João I, fazendo assim parte integrante daquilo que, mais tarde, viria a ser a Casa de Bragança³⁵.

O rei D. Manuel I passou-lhe novo foral, em 1512, e, durante as incursões castelhanas que se sucederam à revolução de 1640, Borba assumiu relevância estratégica, graças à sua proximidade com Vila Viçosa. A vila foi invadida por duas vezes, a primeira em 1662 e, depois, em 1665, pelas tropas chefiadas por D. João de Áustria e, posteriormente, pelo marquês de Caracena, gerando um clima de instabilidade que se estenderia a toda esta região e que só teria a sua conclusão em 1668, com a assinatura do tratado de paz entre os dois reinos. Com efeito, estas convulsões e a forma como se reflectiram na vida da população

³² SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. V, 1982, p. 44.

³³ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, nº 100, 1758, fl. 711.

³⁴ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), pp. 12-13.

³⁵ Idem. *Op. Cit.*, p. 14.

ficaram bem patentes, por exemplo, nos registos de donativos (em rendas e propriedades) ou de dívidas à Santa Casa da Misericórdia de Borba³⁶. A análise destes dados permitiu caracterizar as décadas de 1650 e 1660 como um período de crise e de dificuldades financeiras, decorrentes do esforço de guerra feito pela Coroa.

Com a assinatura do tratado de paz, em 1668, a situação inverteu-se e, a partir de então, a vila entrou num período mais optimista e de prosperidade, em grande parte relacionada com a produção vinícola. Neste ambiente de riqueza surgem alguns dos programas pictóricos mais curiosos da região e que nos propomos analisar.

No final do século XVIII, a vila assistiu a ciclos de grande produtividade vinícola e agrícola que propiciaram o aparecimento de uma burguesia local que foi decorando os seus palacetes com um singular conjunto de composições murais de elevado interesse iconográfico e de raridade, em contexto regional.

1.2.3. - Vila Viçosa

O ambiente de prosperidade que se começou a desenhar no início do século XVI, teve a sua origem na afluência não só de receitas particulares da Casa de Bragança, mas também das receitas das comendas que lhe pertenciam e das alcaidarias-mores³⁷. Deste modo, Vila Viçosa assistiu a um crescimento urbanístico e construtivo, com novos palácios, ermidas e conventos que beneficiaram largamente do patronato brigantino. Este clima de desafogo financeiro só viria a ser interrompido, a breve trecho, pela morte do 2.º duque de Bragança D. Fernando, a 20 de Junho de 1483, na sequência do seu julgamento e condenação pela conspiração contra o rei D. João II, sendo então extinta a Casa. Vila Viçosa passaria então para o duque de Beja, D. Manuel, o qual, após ser consagrado rei de Portugal, se encarregaria de devolver à vila o seu esplendor.

Com o 4.º duque de Bragança, D. Jaime I (1479-1532) assistiu-se a uma grande actividade construtiva, não só em casas conventuais (com destaque para os Capuchos, Ordem que protegeu, tanto em Vila Viçosa, como Borba), mas sobretudo do Paço (e respectiva capela), construído em local afastado do centro da vila, o que impulsionaria o seu crescimento nesta direcção. Durante o governo de D. Jaime, a Casa de Bragança foi começando paralelamente a organizar a sua estrutura política e económica, o que se reflectiu nas relações matrimoniais que procurou estabelecer com grandes casas senhoriais de Castela.

³⁶ Esta instituição, de grande importância local, uma das mais ricas do país, foi alvo de um estudo que permitiu caracterizar a evolução económica da própria vila, relacionando estes dados com campanhas artísticas e arquitectónicas dos séculos XVII e XVIII. Cf. SIMÕES, João Miguel, *História da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, 2005.

³⁷ ESPANCA, P.º Joaquim, *Memórias de Vila Viçosa* (Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa), n.º 5, (1894) 1983, p. 8.

Esta estratégia, que não contemplava alianças com a nobreza portuguesa, era partilhada, também, pela coroa, procurando, assim, evitar-se excessos de familiaridade com outras famílias do reino e criando uniões “socialmente aceitáveis”³⁸. O exemplo mais significativo foi o matrimónio do duque, a 11 de Setembro de 1500, com D. Leonor de Mendoza y Guzman, filha do 3.º duque de Medina Sidónia e de D. Isabel Velasco³⁹. As relações entre as duas famílias ficariam fragilizadas pelo infeliz episódio do assassinato da sua esposa, D. Leonor que, não obstante, não ofuscou o brilhantismo que o duque conseguira impor na vila calipolense e que se viria a desenvolver com os duques seguintes, D. Teodósio I (c.ª 1503-1563), D. João I (1543-1583), D. Teodósio II (1568-1630) e, por fim, o 8.º duque D. João II (futuro D. João IV).

Com D. João II ensaia-se, em 1633, nova tentativa de aproximação da Casa de Bragança à Casa de Medina Sidónia, através de mais uma aliança matrimonial, desta vez entre o duque e D. Luísa Francisca de Guzmán, filha de D. Manuel Alonso e de D. Juana de Sandoval y La Cerda⁴⁰. A união teria por objectivo o engrandecimento e uma maior cooperação entre as duas grandes casas senhoriais peninsulares, uma vez que os rendimentos que D. João iria auferir com o dote de D. Luísa eram consideráveis.

Após a Restauração da Independência, em 1640, Vila Viçosa adquiriu maior peso simbólico, dado ter sido o berço da nova dinastia reinante. Por este motivo, e pelo facto de se encontrar numa localização estratégica privilegiada na ligação com as terras vizinhas (Borba, Alandroal e Terena), Vila Viçosa seria cercada, em 1665, pelo exército comandado pelo Marquês de Caracena. Este episódio teria a sua conclusão nesse mesmo ano com a Batalha de Montes Claros, próximo de Estremoz, durante a qual o exército inimigo bateu em retirada.

1.2.4. - Alandroal

A vila do Alandroal é actualmente sede do concelho considerado como o mais pobre do país. Apesar disso, o Alandroal conta com um passado histórico bastante rico, composto pela permanência neste local de diferentes populações anteriores ao domínio romano (algumas, ao que se supõe, pré-históricas) que aproveitaram os seus excelentes recursos hídricos e geológicos, ao mesmo tempo que a presença da ribeira do Lucefecit (afluente do rio Guadiana que vinha deste Rio de Moinhos, perto de Borba) funcionava como elemento importante para o comércio local⁴¹. Próximo de Terena encontra-se o santuário de

³⁸ CUNHA, Mafalda Soares da, *Redes clientelares da Casa de Bragança (1560-1640)*, 1997, pp. 16-17.

³⁹ PESTANA, Manuel Inácio “A Casa de Bragança e a Casa de Medina Sidónia. Relações históricas e familiares – Séculos XVI e XVII” in *Callipole* (Revista de Cultura), nº 10/11, 2002/2003, pp. 49-51.

⁴⁰ Idem, *Op. Cit.*, p. 55.

⁴¹ CALADO, Manuel, *Carta Arqueológica do Alandroal*, 1993, p. 10.

Endovélico, que se sabe ter tido uma grande importância religiosa e que seria local de culto durante o domínio romano, como o comprovaram já diversos achados arqueológicos. O local terá despertado interesse desde muito cedo, contando-se que o duque de Bragança D. Teodósio II, terá levado para Vila Viçosa uma placa funerária que ali foi encontrada e que, posteriormente, mandou instalar no pórtico da Igreja de Santo Agostinho⁴².

As referências concretas à vila do Alandroal dizem respeito à data em que se iniciou a construção do seu castelo (1295)⁴³, pelo mestre da Ordem de Avis, D. Lourenço Afonso, no reinado de D. Dinis. A 29 de Abril de 1486, D. João II concede-lhe carta de foral, confirmada por D. Manuel I, a 10 de Outubro de 1514. Em termos administrativos constituiu uma comenda da Ordem de S. Bento de Avis (entregue a Gonçalo Viegas por D. Sancho I) que detinha o padroado da Igreja Matriz de N.^a Senhora da Graça, mais tarde chamada da Conceição. Ao contrário do que aconteceu com os seus concelhos vizinhos, o Alandroal pertenceu, desde 1577, à Diocese de Elvas tendo aí permanecido até à data em que esta foi extinta, ou seja, em 1882⁴⁴. De acordo com o testemunho deixado pelo Padre Bento Ferrão Castelo Brancos nas *Memórias Paroquiais* do Alandroal⁴⁵, existiriam casas nobres no interior do castelo, as quais estariam já danificadas em 1606, quando Filipe II ordenou ao alcaide-mor da vila que as mandasse concertar. Nessas casas celebrou-se, a 30 de Junho de 1604, o casamento de Dona Isabel (filha do duque de Bragança D. Teodósio II) com D. Miguel, marquês de Vila Real. A mesma fonte refere que nos terrenos próximos à vila (num local designado por *Granja*) existiria ouro e cobre, tendo o rei D. Pedro II dado ordens ao Capitão de Dragões Vera José de Sousa Leitão para proceder à sua extracção. Esta actividade fora, entretanto, abandonada pelo facto de envolver grandes despesas que não eram compensadas com os lucros da exploração mineira⁴⁶. Em paralelo, o mármore fora outro recurso explorado nesta região desde o tempo dos Romanos, de que restaram vestígios em estátuas provenientes do antigo templo dedicado ao deus Endovélico, descritas nas *Memórias Paroquiais* como sendo “*de fino mármore*” e “*obra excelente*”⁴⁷. Na praça da vila encontra-se uma fonte de grandes dimensões, toda ela em mármore, também já citada pelo mesmo autor das *Memórias* como “*nobellissima*” e que fornece, ao centro da vila, abundantes recursos hídricos.

A vila do Alandroal conta apenas com uma freguesia, da evocação de N.^a Senhora da Conceição, mas a área ocupada pelo seu concelho é bastante extensa, incluindo ainda as

⁴² IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 1, n.º 64, 1758, fl. 448.

⁴³ COSTA, Mário Nunes, “A Fundação do Castelo de Alandroal” (Separata de *Brados do Alentejo*, n.º 1161), Estremoz, 27 de Setembro de 1953, p. 7.

⁴⁴ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 3.

⁴⁵ Após leitura de documentos que consultou no Arquivo da Câmara, bem como no da Igreja Matriz.

⁴⁶ IAN.TT., *Op. Cit.*, fls. 442 e 457.

⁴⁷ *Idem*, *Op. Cit.*, fls. 447 e 448.

paróquias de Santiago Maior e de Santo António dos Capelins, para além das vilas de Terena (freguesia de S. Pedro) e de Juromenha (freguesia de N.^a Senhora do Loreto), que pertenceram ambas também à Ordem de Avis.

1.3. Elites Culturais e Mecenato

1.3.1. - Nobreza e Elites Locais

A actividade mecenática das designadas “elites” regionais não está ainda devidamente estudada. Nas décadas que se seguiram ao 1.º de Dezembro de 1640, grande parte dos nobres viu-se envolvida no esforço de guerra, prevendo-se, portanto, que qualquer iniciativa de foro mecenático relacionado com a Arte ficasse relegada para um papel secundário. Há também que ter em atenção que, quando se deu o golpe, existia uma grande parcela de nobres que se encontravam em Castela. Destes, muitos regressaram a Portugal, mas outros decidiram permanecer no estrangeiro, quer porque lhes agradassem as mercês concedidas pela coroa espanhola (com o objectivo de criar resistência às pretensões de D. João IV), quer por acreditarem que a revolta comandada pelo duque de Bragança não teria êxito⁴⁸. Do lado português, de resto, o novo rei D. João IV, assim como o seu sucessor D. Afonso VI, parecem ter partilhado da mesma estratégia de favorecimento dos nobres com um aumento significativo de privilégios que incidiram, sobretudo, nas famílias mais antigas. Para aqueles que, mesmo depois da paz assinada, quisessem permanecer em Castela, o rei fez sair um Decreto, datado de 8 de Maio de 1668, segundo o qual se declarava que perderiam as suas fazendas⁴⁹. Este facto terá levado a que muitas famílias se juntassem no reino vizinho, levando consigo património móvel pertencente às suas casas, o que poderá em parte explicar a ausência de informações sobre campanhas artísticas para privados.

O exemplo máximo de elite cultural, no verdadeiro sentido do termo, nesta região, foi representado pela Casa de Bragança, uma vez que os duques, comungando do espírito humanista, desde cedo protegeram a arte, promovendo novas construções arquitectónicas, incentivando a pintura, a literatura e a música⁵⁰. O duque D. Teodósio I chegou mesmo a reunir uma livraria riquíssima que deixou em testamento aos seus herdeiros tendo, para além disso, coleccionado para o seu museu privado, não só pinturas e esculturas, mas também monumentos epigráficos, associando, assim, o interesse pela arqueologia às suas preferências

⁴⁸ SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. V, 1982, pp. 131-132.

⁴⁹ *Idem, Ibidem.*

⁵⁰ MATOS, Luís *A corte literária dos duques de Bragança no Renascimento*, 1956, p. 15.

culturais⁵¹. As características únicas que envolveram esta (por várias vezes designada) “*corte de aldeia*” contribuíram para a criação de um período de excepção em termos de arte regional, dando à Casa de Bragança o estatuto ímpar de círculo de eleitos que no seu *Parnaso*⁵² conceberam alguns dos mais singulares conjuntos fresquistas desta região alentejana.

Alguns dados recolhidos em documentos notariais mencionam, de facto, membros pertencentes às elites locais envolvidos em contratos de edificação de capelas ou retábulos, na perspectiva de cumprirem com encargos pios contratados com as comunidades religiosas. São poucas as referências conhecidas relacionadas com obras de pintura mural fora do contexto religioso. Registamos, no entanto, como exemplo deste tipo de actividade, o contrato que, a 10 de Julho de 1610, o Comendador Balio, Rui de Brito, assinou com o pintor José de Escobar. Nesta escritura, o encomendante, para além de mandar executar a obra de pintura a fresco da capela-mor do Convento de Santa Clara, em Elvas, também encarrega Escobar da pintura de uma sala, na sua casa particular, com temática *ao romano*: “(...) *será muyto bem yesada e pyntada de tyntas de tempera muyto boas de brutesquo e de llavores dyferentes hums de outros (...) 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 (...)*”⁵³.

Se, por um lado, são raras as indicações a obras de pintura mandadas executar nos séculos XVII e XVIII por nobres ou por membros de altos cargos, por outro, já para finais de Setecentos assistiu-se a um surto de grandes programas pictóricos associados a palacetes pertencentes às famílias mais ricas. O exemplo da vila de Borba, onde ainda existe um significativo conjunto de edifícios de arquitectura civil com pinturas murais, teve certamente paralelo nos concelhos vizinhos, ainda que estes vestígios tenham chegado até nós alterados por repintes sucessivos ou caiações.

1.3.2. - Misericórdias

As Santas Casas da Misericórdia foram fundadas no século XV, pela rainha Dona Leonor, com uma função predominantemente assistencial. Para a fundação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a rainha contou com o apoio importante de D. Jorge Nuno da Costa, o *Cardeal de Alpedrinha* (1406-1509)⁵⁴. Constituindo uma realidade única em contexto

⁵¹ Idem, *Op. Cit.*, p. 25.

⁵² SERRÃO, Vítor, “O *Parnaso pictórico*: mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa, sob mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)” in *Monumentos*, nº 27, DGEMN (no prelo).

⁵³ A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 27, 10 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v.(Inédito). Doc. n.º 2.

⁵⁴ Cf. CARVALHO, Maria do Rosário Salema, *...Por Amor de Deus, Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejos, nos espaços das Confrarias das Misericórdias, no Portugal setecentista*, 2007.

português, estas instituições ganharam rapidamente um imenso potencial económico, extensível à produção artística.

Dos quatro concelhos da *Região do Mármore*, a Misericórdia de Borba foi a instituição que maior património imóvel conseguiu reunir, havendo anos em que auferia rendimentos avultados (dos arrendamentos que tinha nas suas explorações agrícolas, de doações e testamentos, etc.). Grande parte desses rendimentos, canalizados sobretudo para a assistência à população da própria vila (através, por exemplo, do seu Hospital), era também aplicada em empreendimentos artísticos. A maior ou menor visibilidade destas campanhas de obras dependia, em larga medida, das “mesas” que administravam a Misericórdia e que podiam, por vezes, assumir um carácter conservador (investindo o dinheiro em missas e em obras de arte convencionais), ou mais dinâmico (geralmente quando os membros da mesa eram jovens, pretendendo investir dinheiro a juros de forma a criar mais riqueza para a instituição). Nesta alternância entre distintas gestões da Misericórdia situa-se também o conflito entre dois grandes “partidos” que marcaram a arte da região: por um lado os mesários que defendiam a adopção de formulários barrocos mais tradicionais, com os altares de talha dourada; por outro o “partido” do mármore, que ganhou grande expressão na vila e em concelhos vizinhos, embora nunca tenha conseguido erradicar totalmente a talha dourada⁵⁵.

1.3.3. - Bispos e Ordens Religiosas

Como é fácil de compreender, a maior parte da produção artística dos séculos XVII e XVIII é de conteúdo eminentemente religioso, dado o peso que a Igreja tinha na sociedade da época e a renovada importância que deu à utilização da imagem, após o Concílio de Trento. Desta forma, bispos, ordens religiosas, confrarias e irmandades constituíram um sector bastante activo na criação de novas obras de arte, em devoção aos santos da Contra-Reforma, ou na renovação de programas considerados menos “decorosos”⁵⁶.

Nos antigos conventos que outrora exerceram plena actividade na região do Alentejo, encontram-se alguns dos conjuntos pictóricos mais interessantes da região, não só do ponto de vista artístico mas, sobretudo, iconográfico. Este facto está intimamente relacionado com a hierarquia dentro da própria comunidade religiosa, diferindo cada programa do respectivo encomendante. Um retábulo pintado por ordem de uma religiosa (ou, por vezes, pintado pela própria), com os santos da sua devoção particular, não tem o mesmo conteúdo doutrinário

⁵⁵ Relativamente aos trabalhos em mármore presentes em igrejas paroquiais ou conventuais, passos processionais, ou capelas, não só em Borba, mas também em Estremoz, Vila Viçosa, Elvas e Campo Maior é necessário um estudo sobre a família Cordeiro (mestres pedreiros naturais de Borba) e do escultor José Francisco de Abreu.

⁵⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, 1996, p. 32.

que um conjunto iconográfico alusivo ao *Amor Divino*, como veremos aparecer no Convento das Servas, em Borba, encomendado, talvez, pelo Provincial da Ordem.

As ordens religiosas estavam sujeitas ao controle do Bispo (neste caso, da Diocese de Évora) o qual, através das suas *Visitações* ia regulando com directrizes restritas e fidelidade às Constituições Sinodais, os hábitos da vida em clausura, vigiando também o cumprimento das normas para o bom funcionamento do culto.

Temos, por outro lado, as Ordens Militares, cujo papel na conquista e reordenamento do território português, a Sul do Tejo, foi motivo para a sua longa permanência nesta região, acumulando rendimentos e propriedades no decurso de séculos. Na região de Borba, Vila Viçosa, Estremoz e Alandroal foi a Ordem de S. Bento de Avis que desempenhou um papel determinante na organização eclesiástica das igrejas e ermidas que estavam sob a sua tutela. A Diocese de Évora, na pessoa do seu bispo, sempre se viu envolvida em tensões com as Ordens Militares, a propósito da disputa pelos rendimentos dos padroados das igrejas. A sua acção ficava, pois, limitada ao contexto dos conventos e da sua Sé.

Esta talvez seja uma das razões pelas quais o papel do bispo, enquanto promotor de novas campanhas artísticas, nestes concelhos, parece não ter tido grande expressão. Os seus recursos económicos ter-lhe-iam permitido, no entanto, a encomenda de empreendimentos significativos, com maiores possibilidades também de recorrer a artistas de renome. Na Diocese de Elvas, por exemplo, o bispo D. Rui Pires de Veiga contratou a 2 de Fevereiro de 1615 os pintores lisboetas Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão para pintarem a Capela do Santíssimo Sacramento e a Sacristia da sua Sé. Para além de ter recorrido a artistas famosos e que vinham de longe⁵⁷, o bispo quis também “importar” um modelo artístico lisboeta, neste caso, o tecto da capela-mor da Igreja da Anunciada, num programa com *quadri riportati*. Quanto à sacristia, uma vez mais, D. Rui Pires da Veiga recorre a um modelo lisboeta, dizendo que a pintura deveria estar conforme à do Hospital Real de Todos-os-Santos, ficando no final com nove painéis⁵⁸. A adopção de modelos inovadores ou tradicionais está, desta forma, intimamente relacionada com a definição das redes de clientela em contextos regionais. Não deixará, no entanto, de ser surpreendente, o aparecimento de sinais de modernismo em programas ermidas rurais, como veremos nos casos da Ermida de N.ª Senhora das Neves, no Alandroal, ou de S. Bento e S. Domingos, ambas em Vila Viçosa.

⁵⁷ Cf. GUSMÃO, Adriano de, *Simão Rodrigues e seus Colaboradores (Nova Colecção de Arte Portuguesa, n.º 8)*, s.l., Artis, 1957.

⁵⁸ A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 35, 24 de Fevereiro de 1615, fls. 34v.-36v. (Inédito). Doc, n.º 4.

1.3.4. - Irmandades e Confrarias

As irmandades e confrarias que mantinham à sua guarda determinada capela dentro de uma igreja paroquial ou de um convento, zelando pela sua manutenção, foram as grandes responsáveis pela maior parte das encomendas para campanhas artísticas realizadas em igrejas paroquiais.

Estas associações de fiéis, residentes nas freguesias onde se encontravam as igrejas ou ermidas, tinham uma organização própria bem definida nos seus estatutos. Uma das funções destas irmandades passava pela gestão dos donativos deixados em testamento (em dinheiro ou propriedades), zelando pelo cumprimento dos encargos pios associados a esses mesmos donativos. Era frequente, também, a coexistência de diversas irmandades dentro do mesmo templo, ainda que, nestas situações, se verificasse sempre uma subordinação à irmandade tutelar.

Refira-se, como exemplo, a Igreja de S. Bartolomeu, em Borba, onde existiam várias irmandades com sacristias independentes, mas que não tinham autonomia para realizar qualquer campanha artística no interior da igreja sem que primeiro tivessem autorização por parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Esta irmandade começou por ser a do orago da igreja, porém, já no século XVIII, passou a ser designada como a do *Santíssimo Sacramento*, pela importância que este culto viria a adquirir desde 1671, com o caso do roubo e profanação dos vasos consagrados da Matriz de Odivelas e da Igreja de Santa Engrácia.

2. A Pintura Mural na *Região do Mármore*

2.1. - Uma Tradição Artística de Destaque: a “*Nobre Arte do Fresco*”

Na região do Alentejo houve pelo menos, desde finais do século XV uma massiva utilização da pintura mural a fresco, adaptando-se de uma forma ou de outra a qualquer solução arquitectónica, facto que se tornou mais evidente a partir de finais do século XVI. É lógico pensar que, à semelhança do que aconteceu na região Norte e Centro do país⁵⁹, também no Alentejo existissem programas pictóricos mais antigos que, por alterações de gosto, tenham entretanto sido sacrificados para dar lugar a campanhas decorativas posteriores. O desagrado que alguma pintura pudesse provocar ao cliente ou ao controle atento de autoridades como a Inquisição, bem como problemas mais práticos relacionados com a sua conservação eram questões facilmente solucionadas, através de repintes sucessivos do mesmo espaço, numa repetição de gestos que perduraram desde a Idade Média. Na tentativa de cobrir a totalidade do interior dos espaços, as pinturas murais eram, em muitos casos, executadas directamente sobre o suporte de pedra, ou sobre uma fina camada de cal, o que ditou a sua frágil conservação, agravada pelas severas condições climáticas próprias desta região. O *fresco*, louvado como a mais nobre entre as modalidades de pintura, parece ter sido menos praticado com o desenrolar do tempo, preferindo-se métodos de mais rápida execução e menos exigentes em termos de capacidades por parte dos artistas que poderiam trabalhar em outras modalidades (como a têmpera, ou o douramento), sendo poucos os que eram especialistas na pintura fresquista. Citando o pintor Francisco Pacheco “(...) *o pintar a fresco uma parede é o mais magistral, de maior destreza e rapidez. Consiste em pintar num dia e de uma vez o que de outros modos tarda muito e se pode retocar. Requer grande certeza e resolução; os seus erros não são remediáveis senão volta-se a derrubar o que está feito. É a pintura mais varonil e mais eterna e, assim, aos que a executam bem se lhes deve maior reverência e estima, como aos maiores mestres. (...)*”⁶⁰

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. Não existem, no entanto, dúvidas quanto ao apreço de que gozou na região do Alentejo, enquanto elemento que conferia nobreza a um determinado local, conquistando assim o seu lugar entre as

⁵⁹ Cf. AFONSO, Luís Urbano, *A Pintura Mural entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: formas, significados, funções*, 2006.

⁶⁰ PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, 1990, p. 464. Tradução livre da autora.

restantes expressões artísticas. Para este factor contribuiu a tradição muçulmana, presente em técnicas de construção e de decoração há muito implantadas localmente⁶¹.

A região formada pelos concelhos de Estremoz, Borba, Vila Viçosa e do Alandroal apresenta ainda hoje um significativo conjunto de edifícios com pinturas murais maneiristas e barrocas que podem ser consideradas como o corolário de uma larga tradição pictórica. O recurso permanente a este tipo de actividade artística manteve-se até finais do século XVIII, não só em igrejas e conventos, mas também em muitos edifícios de arquitectura civil, como são exemplo os palacetes que se foram construindo nas sedes de concelho, já no final da centúria.

A pintura que aqui foi sendo produzida herdou um conjunto significativo de influências, não só estilísticas, mas também de cópias directas de modelos e de mão-de-obra proveniente dos grandes centros urbanos como Lisboa, Évora, Montemor-o-Novo, Elvas e Beja.

A história que se tem vindo a escrever a propósito da pintura mural nestes concelhos é ainda feita, em larga medida, com base em comparações estilísticas entre obras que sobreviveram à passagem dos séculos e em atribuições a artistas que se sabe terem aqui trabalhado durante algum tempo. E se, por um lado, este método tem contribuído para formar os princípios de um conhecimento sólido sobre a produção artística alentejana, por outro, ele não consegue ainda responder a todas as questões relativas a atribuições. A falta de apoio documental e o estado de degradação a que muitos exemplares chegaram, são outros factores que prejudicam o avanço do conhecimento histórico-artístico desta região.

2.1.1. - Principais Focos de Produção

Durante o século XV e parte do XVI, Évora foi a cidade escolhida pela corte portuguesa como sua residência durante largas estadias. Louvada pela nobreza dos seus edifícios, a cidade foi palco, por excelência, da actividade de inúmeros artistas que se iam relacionando ora com a corte e altas hierarquias (que foram construindo ou remodelando os seus palácios), ora com a clientela religiosa (assistindo-se à multiplicação de igrejas e novos conventos, com as respectivas campanhas artísticas a eles associadas). Em Évora, sobretudo com a estada da corte nos anos 30, apareceram também várias oficinas de pintura, não só nacionais, mas também de artistas vindos de Itália, de Espanha, da Alemanha ou ainda da Flandres que aqui se instalaram, como foi o caso de Francisco Henriques, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo ou, talvez mais famoso, do monge Frei Carlos, no Mosteiro

⁶¹ BOTTO, Maria Margarida F.C. Donas, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, 1998, p. 27.

Jerónimo do Espinheiro, repetindo formulários tardo-góticos de acordo com o gosto ainda vigente na corte⁶².

Em termos de pintura mural deste período, Évora é ainda hoje, seguramente, o centro urbano onde este género pictórico se desenvolveu com maior longevidade e coerência, não só em igrejas⁶³, conventos e ermidas, mas inclusivamente em edifícios de arquitectura civil. Apesar de serem raros, chegaram até nós exemplos eloquentes daquilo que seria a decoração mural das residências mais nobres da cidade, exibindo programas de uma erudição e requinte singulares. É o caso das “Casas Pintadas” de Vasco da Gama (na realidade pertencente à família Silveira-Henriques, coudéis-mor do reino), onde predomina a temática zoomórfica e fantástica de complexo sentido iconográfico, ou ainda do já muito divulgado Palácio dos Condes de Basto. Aqui encontramos maior diversidade de temas, com predomínio da mitologia e diversas referências à Antiguidade Clássica, com inspiração directa nas *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.)⁶⁴. Também existiria um conjunto de frescos com cenas alusivas à história de Alexandre Magno, que entretanto se perdeu⁶⁵. Neste segundo palácio trabalhou o pintor Francisco de Campos, deixando a sua assinatura (situação muito rara em conjuntos murais) e a data – 1578 - na “Sala Oval”, com representações de ninfas. Outra sala que tem despertado o interesse de diversos historiadores de arte é aquela onde está representada a *Tomada de La Golleta*, pinturas que estão actualmente atribuídas ao pintor lisboeta Tomás Luís⁶⁶. Há mais a “Sala de Armas” do palácio, com o seu tecto exibindo representações de aves (cada uma com o seu significado iconográfico também já analisado em estudos recentes⁶⁷), esfinges, *putti* e elementos de grotesco, com semelhanças, em alguns pormenores, com os frescos do Castelo Rossi, em S. Secondo, de autoria do pintor Cesare Baglione⁶⁸.

Tanto Francisco de Campos como Tomás Luís exerceram a sua actividade em Vila Viçosa. Campos esteve ao serviço do duque D. Teodósio I, sendo apontado num inventário de 1565 como o autor de um quadro representando *Cristo na Cruz*, o que vem lançar a hipótese de ter sido ele também o autor das decorações de câmaras e oratórios do 5.º

⁶² ESPANCA, Túlio “Notas sobre Pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII” in *Cadernos de História e Arte Eborenses*, nº 5, 1947, p. 7.

⁶³ Recorde-se o conjunto da sacristia da Igreja do Colégio do Espírito Santo, com *quadri riportati* e elementos de grotesco, obra datada de 1599.

⁶⁴ 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, Abril 2007, pp. 64-65. Os autores chamam a atenção para o facto de as *Metamorfoses* terem sido editadas, em 1574, em Évora, o que é demonstrativo do apreço que existia por esta obra a nível regional.

⁶⁵ Cf. Idem, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, 1998.

⁶⁶ SERRÃO, Vítor “O Parnaso pictórico: mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa, sob mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)” in *Monumentos*, nº 27, (no prelo).

⁶⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Op. Cit.*, 2007, pp. 68-69.

⁶⁸ MOREL, Philippe, *Les Grottesques*, 1997, pp. 89-90.

Duque⁶⁹. Quanto a Tomás Luís, cabe-lhe a autoria das pinturas da *Sala de Medusa* (por contrato datado de 7 de Agosto de 1602), do oratório de D. Catarina e da *gallerietta* de D. Ana Velasco.

Durante o século XVII Évora assistiria ao aparecimento de inúmeros conjuntos pictóricos murais (alguns deles datados), de grande riqueza decorativa e iconográfica. Dos pintores da geração de Seiscentos que mais se distinguiram no círculo eborense, e daí estendendo a sua actividade para outras regiões lembramos, em primeiro lugar o pintor José de Escobar (1590-1622), o qual tinha oficina na Rua do Raimundo. Escobar foi, aliás, um pintor que marcou forte presença na região do Alentejo, no fim do século XVI e início do XVII, sendo a sua actividade identificada em diversas obras no interior de igrejas e de conventos, tendo seguramente deixado escola, através de discípulos ainda desconhecidos. O estilo de José de Escobar, presente em cenas de santos representadas com grande clareza e sem artifícios, adaptava-se bem às directrizes tridentinas e explica a sua popularidade entre a clientela religiosa. Neste domínio incluem-se, por exemplo, as pinturas do Definitório da Misericórdia de Montemor-o-Novo (1608), ou dos alçados da Igreja do Convento de Santa Clara, em Évora, durante séculos tapadas por grandes telas, com episódios alusivos à vida de Cristo, à história da Ordem (incluindo a árvore genealógica de S. Francisco e de Santa Clara), um episódio retirado do *Apocalipse*, de S. João, *S. Miguel pisando o Demónio*, ou ainda o pequeno registo na Igreja do Convento das Maltesas, em Estremoz, com o *Descanso na Fuga para o Egipto*, vestígios de uma campanha mais vasta que talvez ainda se encontre preservada.

Outro pintor que se destacou no panorama artístico eborense, já em contexto barroco, foi Francisco Nunes Varela (1662-1699), natural da mesma cidade e que chegou a ser membro da Santa Casa da Misericórdia e da Irmandade de S. Nicolau Tolentino, na Igreja da Graça⁷⁰. Há também que referir a presença em Évora em finais do século XVII e inícios do XVIII de um pintor de muito mais recursos, António de Oliveira Bernardes (1682-1733), cuja actividade enquanto pintor de azulejos ficou bem representada nos conjuntos da Igreja do Convento dos Lóios (1711) ou da Igreja de N.ª Senhora da Cabeça (1720-1730⁷¹), ou ainda nas Igreja da Misericórdia de Évora (1716) e de Estremoz (1712). António de Oliveira Bernardes deixou também trabalhos de pintura de fresco e de cavalete, a sua especialidade, antes de se dedicar ao azulejo, caso do conjunto de treze painéis “(...) *oito grandes e cinco mais pequenos pellas medidas das molduras emtalhadas (...)*” que realizou para as freiras do

⁶⁹ Cf. SERRÃO, Vítor “O Parnaso pictórico: mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa, sob mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)” in *Monumentos*, n.º 27, (no prelo).

⁷⁰ ESPANCA, Túlio, “Notas sobre Pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII” in *Cadernos de História e Arte Eborense*, n.º 5, 1947, p. 60.

⁷¹ Idem, *Inventário Artístico de Portugal*, Concelho de Évora, vol. VII, 1966, pp. 94-95.

Convento de Santa Clara, por contrato assinado a 26 de Março de 1696⁷². Na mesma igreja, Bernardes terá ainda realizado as pinturas que revestem a abóbada da nave, em data não determinada, dando seguimento a um tipo de actividade que se sabe que também realizou, nomeadamente através de exemplos que chegaram até nós, como o da Igreja dos Prazeres, em Beja (1690)

Montemor-o-Novo é outro concelho onde a pintura mural atingiu elevado nível artístico, subsistindo ainda registos que demonstram bem a qualidade da produção local, caso paradigmático do retábulo fingido da arruinada Ermida de Santo Aleixo (1535), dos frescos que decoram o interior da Ermida de S. Pedro da Ribeira, ou da Igreja de S. João de Deus (com o seu revestimento do tecto em pintura de brutesco, bem como as capelas laterais, com campanhas sucessivas datadas entre 1662 e 1679)⁷³, ou ainda o Convento da Saudação, com os seus conjuntos do coro-baixo, da sala do Capítulo e do antigo Refeitório, do início do século XVII e os muito arruinados brutescos, de 1673, na capela-mor.

Para Oriente, a cidade de Elvas foi também um centro importante de produção artística, cuja dimensão é ainda pouco conhecida nomeadamente no que diz respeito às suas ligações com a Estremadura espanhola, dada a sua proximidade com a fronteira. Elvas foi bispado a partir de 1570, assim permanecendo até a Diocese ser extinta, em 1881. Aqui trabalhou, por exemplo, o famoso Luís de Morales, *el Divino*, para a Sé desta cidade, em 1577. No início do século XVII, Elvas viu surgir, pelo menos, três importantes conjuntos murais executados por nomes sonantes da pintura portuguesa. Com efeito, logo em 1610, o pintor eborense José de Escobar, assinou contrato com o Comendador Balio, Rui de Brito, para a pintura e douramento da capela-mor, arco triunfal e cruzeiro da Igreja do Convento de Santa Clara. O contrato estipulava que se utilizassem “*cores de fresquo*” na capela-mor e que o arco triunfal seria “(...) *dourado de labores sobre mordente de oleyo e tyntas* (...)”⁷⁴. Rui de Brito tinha o padroado da capela-mor desta igreja conventual, tendo inclusivamente nesse local uma sepultura para si, para seus pais e irmão. O contrato não esclarece que tipo de programa pictórico José de Escobar aqui terá executado porém, em 1715, o pintor de Elvas Agostinho Mendes realizou na capela-mor um programa de brutesco que terá destruído as pinturas anteriores, retratando ainda episódios da vida de Santa Clara na nave⁷⁵. No mesmo contrato, Rui de Brito encomendava a José de Escobar a pintura de uma sala nas suas casas “(...)

⁷² Documento publicado por SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, vol. 4, 2003.

⁷³ A igreja foi alvo de um extenso programa de restauro, entre 1950-1952, levado a cabo pela D.G.M.N. que levantou a campanha oitocentista que revestia os alçados e o tecto da nave, bem como a cúpula da capela-mor, colocando à vista o programa de brutesco. COSTA, Anouk e TAVARES, Margarida (1999), *Igreja e cripta de São João de Deus*, n.º IPA PT040706030010, consultado em Agosto de 2006, URL:<http://www.monumentos.pt>

⁷⁴ A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 27, 10 de Julho de 1610, fl. 125. Doc. n.º 2.

⁷⁵ GAMA, Marta e MANTAS, Helena (2001), *Convento de Santa Clara/Igreja de N.ª Senhora da Conceição*, n.º IPA PT041207050028, consultado em Julho de 2006, URL: <http://www.monumentos.pt>.

*muyto bem yesada e pymtada de tyntas de tempera muyto boas de brutesquo e de llavors dyferentes hums de outros por serem muytas as ffayxas e fryzos que tem e aos paos das asnas que desem das quatro agoas hyrão de cores entresalhados hums duma maneyra e outras de outra, e no fryzo em redomdo de toda a caza hyrá hum llavor Romano com paisageys e monteryas (...)*⁷⁶. Por estas duas tarefas José de Escobar receberia 37.000 réis, sendo que Rui de Brito ainda se comprometia a entregar toda a madeira necessária para os andaimes utilizados na obra e a pagar aos oficiais para realizarem os trabalhos preparatórios.

Em 1615, seria a vez dos pintores lisboetas Simão Rodrigues (c.^a 1560-1629)⁷⁷ e Domingos Vieira Serrão (c.^a 1570-1632)⁷⁸ se dirigirem à cidade de Elvas para executarem as pinturas da Capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia da Sé, por encomenda do seu bispo, D. Rui Pires da Veiga. Esta campanha decorativa veio no seguimento de grandes reformas arquitectónicas que tiveram lugar na Sé, entre 1609 e 1615, com a construção de uma nova sacristia e Capela do Santíssimo Sacramento⁷⁹. O contrato de pintura é extremamente curioso do ponto de vista informativo, uma vez que deixa claro que a Capela do Santíssimo Sacramento se deveria pintar “(...) *pello modo e trasa que está pyntada a capela mor d’Anumsiada da cidade de lysboa so avera de deferemsa que esta nosa capella tera symquo payneys, hum no meyo e quoaatro nas ylhargas (...)*”⁸⁰. Assim, para além de descrever a obra em si, o documento identifica também o seu modelo directo, infelizmente hoje desaparecido. O tecto da igreja da Anunciada, em Lisboa, é precisamente uma das mais célebres idealizações a fresco, já com “perspectiva de arquitectura”, que se fez em Portugal no início do século XVII, referido com palavras de grande louvor, em 1696, por Félix da Costa Meesen. Esta obra de Simão Rodrigues e de Domingos Vieira Serrão influenciou muito, como se viu, os mercados portugueses do tempo, pelo seu forte gosto *ao romano*, a lembrar, por exemplo, Alberti.

Quanto à sacristia, o contrato estabelece que 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*

⁷⁶ A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 27, 10 de Julho de 1610, fl. 125v.

⁷⁷ A actividade de Simão Rodrigues estende-se de Lisboa a Coimbra, Leiria e, a Sul, Évora e Portalegre. GUSMÃO, Adriano de, *Simão Rodrigues e seus Colaboradores*, 1957, p. 6. Para além disso, o pintor terá também trabalhado, com outros colaboradores, para a igreja do Convento das Chagas, de Vila Viçosa, onde terá executado algumas telas para o coro-alto. SERRÃO, Vítor “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, n.º 6, Março 1997, p. 16.

⁷⁸ Domingos Vieira Serrão foi pintor régio entre 1619-1632 e conta, entre a sua actividade enquanto pintor de fresco, trabalhos na Charola do Convento de Cristo, em Tomar e as pinturas realizadas no Palácio do Retiro, em Madrid, para onde foi enviado por Filipe III. SERRÃO, Vítor, “A pintura maneirista e o desenho” in *História da Arte em Portugal*, vol 7, 1993, p. 83.

⁷⁹ CABEÇAS, Mário Henriques, “Obras e Remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638” in *Artis*, n.º 3, Dezembro de 2004, pp. 247-252.

⁸⁰ A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 35, 24 de Fevereiro de 1615, fl. 34v. Doc. n.º4.

*que maes comvenha pera hornato e boa pymtura da dyta samcrestya (...)*⁸¹. Mais uma vez, o modelo de inspiração (outra famosa decoração fresquista, de 1612, pintada pelos mesmos artistas) não resistiu aos efeitos do Terramoto de 1755, restando apenas o projecto para a mesma obra, de autoria do pintor Fernão Gomes (c.^a 1580) mostrando uma empreitada de *quadri riportati* quadrangulares e ovais, com temas alusivos ao Novo Testamento⁸². O contrato faz ainda referência à obrigação dos pintores em preencher a “*parede da fresta*” e a que lhe estava fronteira com os ornamentos que melhor se adequassem, de modo a fazerem correspondência com as pinturas do tecto, acima da cornija.

Os pintores ficavam obrigados a apresentar vários modelos ao bispo que escolheria os que lhe parecessem mais convenientes. É significativo que o contrato se dirija, em primeiro lugar, a Simão Rodrigues, sendo Domingos Vieira Serrão referido como um “*companheiro*” que também se dirigira a Elvas. Pelos trabalhos que ficaram descritos, os pintores viriam a receber a avultada soma de 400.000 réis, sendo que uma parte deste dinheiro receberiam ainda em Lisboa, de forma a poderem comprar alguns materiais para as obras (tintas e ouro). O bispo ficaria responsável por apresentar os materiais relacionados com os trabalhos preparatórios à pintura (cal, estuque, madeiramentos), e pela contratação de oficiais para realizar esta obra prévia. Foi Simão Rodrigues quem se assumiu como responsável pela obra e a quem veio a ser entregue o dinheiro depois de estar concluída, pelo o que a direcção destes trabalhos e a autoria do projecto seria certamente sua. No entanto, a obra da sacristia foi mais tarde substituída por outra mandada fazer pelo bispo D. Sebastião de Marcos, o qual, segundo as *Memórias Paroquias*, “(...) *mandou pintar as abobedas de excelentes pinturas.* (...)”⁸³

Os trabalhos de José de Escobar, Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão não chegaram até aos nossos dias, porém, Elvas ainda guarda um considerável conjunto de pinturas murais que evidenciam a sua importância, também nesta cidade. Citamos, apenas como exemplo, as pinturas de brutesco (sobre mármore) da Igreja do Convento das Domínicas (1676), os brutescos que revestem as abóbadas da antiga Sé (que os pintores Lourenço Anes e Mateus Carvalho executaram entre 1633-1634, a mando do bispo D. Sebastião de Matos de Noronha⁸⁴) e ainda as pinturas da Igreja do Salvador, com a pintura do arco triunfal representando a *Árvore Genealógica da Companhia de Jesus* (finais do

⁸¹ Idem, *Op. Cit.*, fls. 34v.-35.

⁸² MARKL, Dagoberto e SERRÃO, Vítor, “Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)” (separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 86, 1.º tomo) 1980, p. 9.

⁸³ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 13, n.º 14, 1758, p. 75.

⁸⁴ De acordo com um contrato de obra descoberto pelo Dr. Artur Goulart de Melo Borges, e apresentado no seu *Roteiro* dedicado à Igreja de N.ª Senhora da Assunção (antiga Sé de Elvas).

século XVII, talvez de autoria também de Escobar) ou, na sacristia, a pintura representando o *Papa Paulo III dando a regra a Santo Inácio de Loyola*, composição disposta sobre uma balaustrada fingida (século XVIII).

Muito embora os registos destas deslocações de pintores vindos de longe sejam escassos, existem provas que atestam ter sido, na verdade, um movimento dinâmico e mais comum do que aquilo que se poderia julgar⁸⁵. É bastante provável que, tal como José de Escobar, outros pintores que tenham trabalhado na Região do Mármore passassem também por Elvas, estabelecendo ligações artísticas ainda não totalmente estudadas. Este facto só vem salientar, uma vez mais, que existia uma clientela atenta ao que de melhor se produzia em Portugal e que procurava reproduzir essas realidades em contextos periféricos, recorrendo à mesma mão-de-obra. Falta ainda avaliar as deslocações de pintores portugueses para zonas na fronteira espanhola, nomeadamente Badajoz, em finais do século XVII e inícios do XVIII e apurar para que clientela terão trabalhado⁸⁶.

Centrando a nossa atenção na *Região do Mármore* há que destacar o papel fulcral de Vila Viçosa enquanto centro cultural e de produção artística com ramificações para as localidades vizinhas. O círculo erudito e literato promovido pela corte dos Bragança a partir do Paço Ducal foi responsável por um período fértil em composições pictóricas de destaque a nível regional, e que se prolongou pelos séculos XVI e XVII. De facto, Vila Viçosa representa bem o exemplo de como uma região de periferia pode assumir, ao longo de um determinado período da sua história, uma posição central dentro de um determinado contexto, fruto de “especificidades regionalistas”⁸⁷

A corte dos Bragança protegeu e promoveu a poesia, a música (arte de eleição do futuro rei D. João IV) e a pintura, estando em sintonia com a corrente do Renascimento europeu desde, pelo menos, o governo do duque 4.º D. Jaime I (1479-1532), vindo a formar uma cultura humanista e de cariz literário neo-platónico. Os contactos que resultaram de várias visitas importantes à pequena corte calipolense tiveram certamente influência no meio artístico. Entre as mais significativas conta-se a embaixada do Cardeal Alexandrino,

⁸⁵ Em Estremoz, por exemplo, Espanca refere que, entre 1700-1701, o pintor lisboeta Pêro Gomes terá realizado uma campanha de pintura na capela-mor da igreja do Convento das Maltesas. Em 1725, seria a vez do “*dourador e pintor de tempara*” José de Carvalho vir de Lisboa até Estremoz, para realizar um douramento numa capela da igreja do mesmo convento. A.D.E., *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 80, 7 de Maio de 1725, fls. 134v.-136v. (Inédito)

⁸⁶ Sabemos que, para obras de arquitectura, houve artistas que trabalharam em regiões fronteiriças, caso dos pedreiros Salvador Ferreira e Caetano Martins que, em 1726, assinaram 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. (...)*”. A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 247, 30 de Janeiro de 1726, fls. 8v.-9 (Inédito).

⁸⁷ RODRIGUES, Dalila, “Centralidade e Periferismo na Pintura Quinhentista da Oficina de Viseu” in *Oficinas Regionais, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte*, 21 a 25 de Outubro de 1991, p. 163.

enquanto representante da Santa Sé (1571), do Duque Rainúncio de Parma (1601), do vice-rei Cardeal Alberto de Áustria (1584), ou ainda do próprio Filipe I de Portugal (1583). Em Vila Viçosa brilharam artistas atraídos pelo clima mecenático fomentado pela corte dos Bragança e pelas sucessivas campanhas artísticas que iam promovendo no seu próprio Paço, bem como em muitos dos edifícios da vila. No que diz respeito à pintura mural, aqui se conserva ainda hoje um núcleo importante de conjuntos de qualidade que não encontra paralelo a nível nacional.

Alguns dos maiores pintores que trabalharam em Vila Viçosa viram o seu talento ser reconhecido através de nomeações para o cargo de “pintores privativos” dos duques. Um desses artistas, recentemente estudado com maior atenção, foi o pintor Giraldo Fernandes de Prado (c.^a 1530-1592), natural de Guimarães e residente em Almada nos finais do século XVI, altura em que pintou os painéis do retábulo da Misericórdia⁸⁸. Giraldo do Prado seria confirmado cavaleiro e pintor privativo do duque D. Teodósio II a 10 de Setembro de 1585, título que comprova a nobilitação que conseguira atingir à data, não só com a actividade da pintura, mas também através do seu desempenho em ramos colaterais, como a iluminura ou a caligrafia. Com efeito, recentemente foi descoberto um *Tratado de Caligrafia*, ou *Tratado de Letra Latina* de sua autoria e datado de 1560-1561, que reflecte o conhecimento de obras semelhantes, nacionais e estrangeiras⁸⁹. Perto de 1585, poderá ter trabalhado nos frescos maneiristas de inspiração italianizante que revestem a abóbada da Igreja de Santo António, de Vila Viçosa, hipótese que se encontra ainda em aberto.

Giraldo do Prado teve como discípulo André Peres (c.^a 1570-1637), que se sabe ter-lhe sucedido no cargo de pintor privativo do duque D. Teodósio II, em 1595⁹⁰. André Peres era natural de Almada tendo passado por Lisboa, Vila Viçosa, Arraiolos (onde pintou o retábulo da Igreja da Misericórdia) e Castelo Branco, mantendo-se sempre ao serviço do duque. Em Vila Viçosa estão-lhe atribuídas grandes obras, como o fresco da escadaria do Paço Ducal, com a representação da *Tomada de Azamor por D. Jaime I* (realizado em 1513), e ainda, talvez, as pinturas da sanca da *Sala de David e Golias* (c.^a 1603). Quanto à *Tomada de Azamor*, onde é claro o sentido laudatório dos feitos gloriosos da Casa Ducal, é de sublinhar a semelhança de gosto existente em modelos relativamente próximos, como é o caso das

⁸⁸ SERRÃO, Vítor “Giraldo de Prado, Cavaleiro-Pintor do Duque de Bragança D. Teodósio II” in *Callipole* (Revista de Cultura), n.º 12, 2004, p. 247.

⁸⁹ O *Tratado de Caligrafia*, de Giraldo de Prado encontra-se actualmente na Rare Book and Manuscript Library da Columbia University, em Nova Iorque (Cód. Plimpton MS 297). Cf. SERRÃO, Vítor, “*Maniera*, mural painting and calligraphy: 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, pp. 115-140 (no prelo).

⁹⁰ Idem, “Uma obra desconhecida do Pintor Maneirista André Peres: As Tábuas do Antigo Retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1602)” in *Callipole* (Revista de Cultura), n.º 5/6, 1997-1998, p. 129.

pinturas que Rómulo Cincinato fez no Palacio del Infantado (1578-1580), em Guadalajara, (na região de Castilla y La Mancha), mais concretamente na Sala de Don Zuria, também designada por “*Sala de las Batallas*”⁹¹. Durante o tempo em que esteve ao serviço da Casa de Bragança, André Peres pintou ainda, entre 1624 e 1625, com outros colaboradores não determinados, o interior da Ermida de Santo Eustáquio, de planta circular e situada em plena Tapada.

Sucedeu-lhe o pintor Tomás Luís que, como já referimos, é documentado como o autor de alguns conjuntos murais no Palácio dos Condes de Basto, em Évora. Tomás Luís era um pintor de maior grau, da especialidade do grotesco e terá nascido em Lisboa, cidade onde realizou a sua aprendizagem com o pintor Diogo Teixeira, tendo trabalhado em pintura a óleo e a fresco⁹². Quanto às pinturas que realizou no Paço Ducal de Vila Viçosa, destacam-se as da *Sala da Medusa* (1602), directamente inspiradas nas *Metamorfoses* de Ovídio, e que terão seguido, nos *quadri riportati*, gravuras de Virgil Solis (1563) e de Crispijn de Passe (1602). A grande popularidade que esta obra literária conheceu em contexto nacional, encontrou também eco em exemplos como os que se encontram no palácio de El Pardo, próximo de Madrid, nos frescos de autoria de Gaspar Becerra (1520-1570) com o tema da “*Apoteose de Perseu*”⁹³, e em alguns exemplos em Itália, tais como os frescos que o pintor Bernardo Índia fez na chamada “*Sala das Metamorfoses*” (ou “*Rotunda*”) no Palazzo Thiene, no Véneto (1552-1556)⁹⁴, ou ainda os frescos de Annibale e Agostino Carracci para o Palazzo Farnese, em Roma (1597-1608), com *quadri riportati* de inspiração rafaelesca. O Renascimento e Maneirismo italianos foram, aliás, as grandes referências da pintura ibérica durante os séculos XVI e XVII, pelo o que não será de estranhar a proximidade (estilística e geográfica) dos mesmos programas iconográficos.

2.2. Pintores activos na *Região do Mármore*

2.2.1. – Definição do pintor do primeiro Barroco português

Muito embora se conheça o nome de vários artistas com actividade documentada na *Região do Mármore*, desde o século XVII até à primeira metade do século XVIII, existe ainda um número muito significativo de obras cuja autoria não foi possível identificar. Este

⁹¹ MARIAS, Fernando “Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara. Problemas históricos e iconográficos” in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 55, 2º Semestre de 1982, pp. 175-216, consultado a Julho de 2007, URL: <http://in.www.cervantesvirtual.com>.

⁹² SERRÃO, Vítor “O Parnaso pictórico: mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa, sob mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)” in *Monumentos*, nº 27, (no prelo).

⁹³ Cf. *Pallazo Thiene*, Sede Storica della Banca Popolare di Vicenza, consultado em Julho de 2007, URL: <http://online-media.uni-manburg.de>

⁹⁴ Idem, Ibidem

facto deve-se, em larga medida, ao péssimo estado de conservação em que se encontram os fundos documentais consultados (*Cartórios Notariais*, arquivos paroquiais, arquivos de misericórdias) e também às lacunas cronológicas existentes na mesma documentação. Quando fazemos o balanço dos registos pictóricos que chegaram até aos dias de hoje, alguns de dimensão considerável e com um elevado nível de complexidade, não só técnica mas também iconográfica, parece-nos impossível que não tenham sido previamente definidos por um contrato entre encomendante e pintor. O vazio documental relativo a obras de pintura e, mais concretamente, de pintura mural é uma realidade surpreendente quando comparada com os documentos encontrados, por exemplo, para obras de talha dourada e de arquitectura no mesmo período. É possível que a maior parte dos traslados dos contratos ficasse nos cartórios dos próprios conventos ou de irmandades, documentação muito maltratada após a Extinção das Ordens Religiosas (1834) e, posteriormente, durante o processo selectivo levado a cabo por Cunha Rivara, para posterior integração na Biblioteca Pública de Évora⁹⁵. A dispersão deste tipo de documentação por diversas instituições, a sua má catalogação e falta de sistematização, resultam no seu conhecimento apenas parcial de todo o potencial informativo, daí advindo o atraso no estudo da História e da Arte regionais.

Os trabalhos desenvolvidos por Túlio Espanca⁹⁶ e por Vítor Serrão⁹⁷ trouxeram à luz bastantes dados sobre esta matéria, não só para a região do Alentejo, mas também para o país, em geral, ajudando a definir ambientes de trabalho, a identificar nomes de artistas e a associá-los às respectivas obras de arte. Há ainda que referir os estudos recentemente realizados por João M. Simões para o concelho de Borba, em concreto, que trouxeram novidades para a História da Arte local, nomeadamente no que diz respeito à identificação de artistas e de obras. Assim, tendo estes trabalhos como pano de fundo, é possível estabelecer algumas relações com os artistas que marcaram presença na designada *Região do Mármore*, seguindo algumas pistas e definindo hipóteses para futuras abordagens.

Os pintores que trabalharam entre 1640 e 1750 na região de Borba, Vila Viçosa, Estremoz e Alandroal fizeram a sua formação na esfera de artistas da geração anterior e que aqui deixaram escola (veja-se, por exemplo, o pintor ducal André Peres). Ainda que os conjuntos que chegaram até nós possam surpreender pela sua grandiosidade ou eloquência, não podemos esquecer que os artistas continuavam sem poder dar expressão às suas liberdades artísticas. Muito embora os pintores se tivessem empenhado, desde 1570 a 1630, na defesa dos seus direitos estatutários, em nome da “*nobreza e liberalidade da Pintura*”,

⁹⁵ A maior parte da documentação de carácter administrativo foi considerada como não tendo interesse relevante para os leitores que frequentavam a Biblioteca Pública, sendo destruída ou vendida a peso.

⁹⁶ ESPANCA, Túlio, “Notas sobre Pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII” in *Cadernos de História e Arte Eborense*, nº 5, 1947, pp. 5-75.

⁹⁷ SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, vol. II, 1992.

libertando-se do corporativismo de raiz medieval que controlava todos os ofícios mecânicos⁹⁸, é também verdade que a sua actividade dependia directamente da vontade (e da sensibilidade) dos encomendantes. Antes de ser uma obra de arte, a pintura (como qualquer outra expressão artística) começava por um contrato rígido entre trabalhador e cliente, onde estavam determinadas todas as condições do trabalho, cada detalhe da obra a realizar, os materiais a utilizar, bem como todas as limitações à criatividade do artista. Para fazer face às requisições do mercado, maioritariamente dominado pela clientela eclesiástica, os pintores tiveram de assumir grande polivalência, ao trabalharem em simultâneo em várias categorias artísticas. De facto, a partir da segunda metade do século XVII assistimos ao desenvolvimento do cargo de “pintor-dourador”, sendo raros aqueles que apenas executavam uma única modalidade. Muito poucos atingiram, no entanto, o estatuto do pintor borbense José de Sousa Carvalho, figura de maior relevo da pintura da segunda metade do século XVIII que, em 1788, pintaria a tela do *Triunfo do Santíssimo Sacramento sobre a Heresia*, tema definido pelo próprio pintor, o que constitui um caso raro no contexto da produção pictórica nacional⁹⁹.

Ainda muito pouco se sabe, no entanto, de questões relacionadas com o ambiente de trabalho dos pintores da segunda metade do século XVII e XVIII, quais eram as suas fontes de aprendizagem, qual o universo cultural em que se movimentavam, que receituários seguiam, a que materiais recorriam e onde os adquiriam¹⁰⁰. Sabemos que, à semelhança do que acontecia em Espanha, muitos pintores aceitavam aprendizes em suas casas, sendo remunerados por isso e ficando responsáveis não só pelo seu ensino, mas também pela sua alimentação, vestuário e assistência, em caso de doença¹⁰¹. Veja-se, a título de exemplo, o contrato de ensino assinado entre o pintor Domingos Gonçalves e António Ramalho, em 1713, para receber como aprendiz seu filho Bento Ramalho, aludindo-se às condições atrás mencionadas, para além de se determinar um período de oito anos para a realização da aprendizagem¹⁰². É possível que, tal como no caso espanhol, os pintores portugueses aceitassem mais do que um discípulo, ao mesmo tempo, nas suas casas, acabando assim por corresponder à noção de “escola” ou de “oficina” que procuramos caracterizar.

⁹⁸ SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, 1983, p. 257.

⁹⁹ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), p. 139.

¹⁰⁰ Durante a nossa participação no Projecto *As Matérias da Imagem: os Pigmentos na Tratadística Portuguesa entre a idade Média e 1850*, procurámos tratados de pintura até então desconhecidos, tentando esclarecer quais eram os materiais utilizados pelos pintores e seus respectivos processos de fabrico. Através da nossa investigação foi possível reunir um conjunto significativo de receituários e de manuais práticos. O Projecto foi financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) no âmbito do programa POCI/EAT/58065/2004 e desenvolvido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, em colaboração com a faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, entre Novembro de 2005 e Outubro de 2006.

¹⁰¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura Barroca en España 1600-1750*, 1996, p. 18.

¹⁰² A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Livº 181, 3 de Maio de 1713, fls. 138v-139v. (Inédito). Doc. n.º 24.

O funcionamento interno dessas oficinas já é mais difícil de apurar¹⁰³. Na verdade, trata-se de um tema ainda pouco estudado, sendo conhecidos alguns tratados, utilizados como guias pelos pintores, caso paradigmático do *Livro de como se fazem as Cores*, atribuído a Abrãao B. Judah Ibn Hayyim, de (1262 (?)), ou ainda da *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes (1615), obra que conheceu extraordinária repercussão no panorama artístico nacional¹⁰⁴. O enorme vazio documental relativo a este tema conduziu à definição de uma imagem redutora da tratadística nacional, caracterizada apenas como simples tradução de obras estrangeiras. O problema torna-se mais complexo uma vez que, por se tratar de um assunto ligado à *praxis* quotidiana dos pintores, provavelmente não existiria interesse na teorização ou descrição de modos de trabalho, nem com a sua posterior publicação. Pelo contrário, estes processos circulariam no meio interno dos ateliers de pintura, ficando assim a sua divulgação muito limitada. A maior parte das obras que chegaram até nós são, sobretudo, “*miscelâneas*”, ou seja, compilações de carácter genérico, utilitário e pessoal que combinam na mesma obra temas tão diversos como poemas, orações, receitas de culinária e, por vezes, também de pintura. Dificilmente será possível associar as receitas encontradas com os artistas que as utilizavam. A única excepção é o *Breve Tratado de Iluminação*¹⁰⁵, composto por um religioso da Ordem de Cristo, que apresenta algumas receitas referindo, em inúmeras anotações, os nomes de pintores que as seguiam. Encontramos assim referências a **Jerónimo de Aguiar**, a **El Greco** (apresentando uma receita para verniz utilizada por este pintor), **Vasco Fernandes**, **Luís de Morales** (referindo como ambos seguiam o mesmo processo para desenhar as figuras antes de as pintar) e **Simão Rodrigues** (num modo de fazer uma imprimidura em seda). O manuscrito não está datado, porém é dedicado ao Bispo do Funchal D. Jerónimo Fernando, que dirigiu a diocese entre 1624 e 1650, data da sua morte¹⁰⁶, pelo o que podemos estimar que o *Breve Tratado de Iluminação* tenha sido composto durante os anos deste bispado.

¹⁰³ Neste contexto veja-se o estudo de Dalila Rodrigues sobre a oficina de Vasco Fernandes, em Viseu, na primeira metade do século XVI. RODRIGUES, Dalila, “Centralidade e Periferismo na Pintura Quinhentista da Oficina de Viseu” in *Oficinas Regionais, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte*, 21 a 25 de Outubro de 1991, pp. 161-183.

¹⁰⁴ NUNES, Philippe, *Arte da Pintura* (1615), Porto, Editorial Paisagem, 1982. O Convento das Flamengas, ao Calvário, em Lisboa, contava com uma transcrição parcial da *Arte da Pintura* na sua biblioteca. Actualmente esta obra encontra-se na B.N.L. (Reservados), sob a designação de *Tratado de Chirumancia* (ou *Códice das Flamengas*), Cód. 7782.

¹⁰⁵ B.G.U.C. (Manuscritos), *Breve Tratado de Iluminação composto por hum Religioso da ordem de Cristo repartido em tres partes*, Mss. 344, s.d. Autores como Vítor Serrão, Dalila Rodrigues (nas suas teses de Doutoramento) e Pedro Dias, já referiram esta obra, embora ela mereça uma análise crítica cuidada

¹⁰⁶ *Centro de Estudos de História do Atlântico*, consultado a 7 de Maio de 2007, URL: <http://www.ceha-madeira.net>.

2.2.2. – Identificação de pintores e de obras

Para que fosse possível compreender o universo de trabalho dos pintores da segunda metade do século XVII e na primeira do XVIII, numa região vasta que abarca quatro concelhos, realizámos pesquisas arquivísticas sistemáticas, nomeadamente a fundos documentais que, por serem menos conhecidos, pudessem trazer-nos mais informações. Nesse sentido consultámos os *Cartórios Notariais* de Vila Viçosa, Alandroal, Borba e Estremoz. Deste modo reunimos um conjunto de informações a propósito de diversos artistas que trabalharam nos concelhos que analisamos durante o período definido (1640-1750), acrescentando novos dados a alguns nomes que eram já conhecidos. Os artistas que apresentaremos em seguida estão organizados por ordem alfabética, tendo em consideração que, em muitos casos, as informações que dizem respeito ao seu período de actividade são insuficientes para que adoptássemos um critério cronológico.

ARAÚJO, Manuel de (act. 1689)

Conhecemos a actividade deste artista unicamente através de uma mercê passada pelo rei D. Pedro II, a 2 de Abril de 1689, nomeando-o “*oficial de dourador das obras da Cavallariça da Senhora Infante*”¹⁰⁷.

BERNARDO, João (act. 1734-1759)

Artista cuja actividade parece ter radicado na vila de Borba. Pela enumeração dos trabalhos que realizou percebemos que, à semelhança de muitos outros artistas, juntava ao cargo de pintor, o de dourador e estofador. Sabemos que trabalhou para a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Borba onde, em 1734-1735 pintou uns “*ramalhetes*”. Entre 1749 e 1754 fez um retábulo e consertou outro, de N.^a Senhora da Conceição, ambos para a Igreja de S. Bartolomeu, da mesma vila¹⁰⁸. Já a 10 de Junho de 1759 viria a realizar o estofamento da imagem de Santa Bárbara, que ainda existe, guardada no coro-alto da referida igreja paroquial de S. Bartolomeu.

CHARRUA, Bento (act. 1735-1751)

Morador em Vila Viçosa, Bento Charrua é referido como “*oficial de pintor*” num documento datado de 2 de Fevereiro de 1735, no qual assumia uma dívida de juros à

¹⁰⁷ A.S.C.B., *Mercês de D. Pedro II*, NNG. 258/ MSS IG 140, 2 de Abril de 1689, fl. 118v. Doc. n.º 14.

¹⁰⁸ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), pp. 265-266.

Confraria de N.^a Senhora da Conceição da mesma vila¹⁰⁹. A dívida, de 40.000 réis, tinha sido inicialmente contraída por Pêro Fernandes, oficial de torneiro, em 1732, porém este vendera a Bento Charrua uma courela de vinha das duas que tinha hipotecadas e, como forma de pagamento, este ficou devedor dos juros.

Em Maio desse mesmo ano, Bento Charrua trabalha com Domingos Gonçalves no altar-mor da igreja da Companhia de Jesus. A sua participação aqui é na qualidade de pintor e de dourador, categoria dúbia na qual se inserem muitos dos artistas entretanto coligidos. Bento Charrua era ainda activo em 1751, quando dourou o altar e a respectiva imagem de N.^a Senhora da Conceição, na Igreja de S. Bartolomeu, em Borba¹¹⁰.

COSTA, Jacinto da (act. 1710)

Deste artista apenas sabemos que era casado com Maria Franca, ambos moradores na vila de Borba, estando activo em 1710, ano em que recebeu 100.000 réis de juro de Manuel Vieira¹¹¹. Desconhece-se se teria algum parentesco com o pintor eborense Custódio da Costa.

DIAS, Bartolomeu (act. 1720)

Natural de Vila Viçosa, este pintor-dourador encontrava-se, em 1720, a exercer esta actividade na Igreja de N.^a Senhora da Conceição, da mesma vila. De acordo com registos do Arquivo do Santuário de N.^a Senhora da Conceição, Bartolomeu Dias estava encarregue da pintura e do douramento das molduras dos quadros pertencentes à Confraria do Santíssimo Nome de Jesus, sita na mesma igreja, por “*mea moeda de ouro*”.¹¹²

FRANCO, Manuel (act. 1637-1650)

Muito pouco se sabe da actividade deste pintor, cuja habilidade justificou a protecção do duque D. João II, ao ponto de o enviar para Madrid, em 1637¹¹³.

Pelo alvará de nomeação, o agora rei D. João IV refere que Manuel Franco era casado com Rufina de Paiva, irmã do pintor António de Paiva que entretanto falecera, deixando

¹⁰⁹ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 189, 16 de Maio de 1735, fls. 180v.-181. (Inédito) Doc. n.º 29.

¹¹⁰ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca* (no prelo), p. 127.

¹¹¹ A.D.E. *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 75, 1710, fls. 205-207v.

¹¹² Arquivo do Santuário de N.^a Sr.^a da Conceição, *Liv.º da Confraria do Santíssimo Nome de Jesus de 1707-1720*, fl. 42. Dados facultados por Vítor Serrão, a quem agradecemos.

¹¹³ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 96, 26 de Outubro de 1637, fls. 189-191. Doc. n.º 5.

assim vago este cargo. Assim sendo, Manuel Franco é nomeado pintor régio para o cargo de pintor de óleo, em 1650¹¹⁴.

Estes dois factos são demonstrativos do apresso que Manuel Franco alcançou junto da coroa e atestam a qualidade do seu trabalho. Alguns dos conjuntos pictóricos que permanecem em Vila Viçosa sem mão-de-obra atribuída poderão ser de sua autoria (caso das *Salas dos Encantos da Música*, no Paço Ducal), porém ainda não foi possível caracterizar a sua actividade.

FREITAS, João do Touro de (Alfange) (act. 1689-1697)

João do Touro era morador em Évora. A 3 de Abril de 1689 assinou contrato com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de S. Bartolomeu, em Vila Viçosa, para dourar o arco triunfal da capela-mor, com pintura de brutesco, dourando também o nicho central e as molduras laterais¹¹⁵. No fim deste trabalho João do Touro recebeu 40.000 reis.

Este artista é referido em outro documento, embora diga respeito estritamente a uma obra de douramento de um retábulo. Neste caso, Manuel Lopes, cavaleiro da Ordem de Cristo, e sua mulher Dona Maria Ferreira estabeleceram contrato com João do Touro para este dourar o retábulo da capela de S. Francisco Xavier, na Igreja da Companhia de Jesus, em Vila Viçosa. O contrato, assinado em 1692, estabelecia que este trabalho deveria ser feito na mesma forma que João Touro executara nos retábulos do Sacramento e de N.^a Senhora do Rosário, na Igreja de S. Bartolomeu da mesma vila¹¹⁶. O dourador assinou ainda outro contrato envolvendo trabalhos para a Igreja da Companhia de Jesus. Desta vez, João do Touro foi contratado, em 1697, para dourar o retábulo de N.^a Senhora da Conceição que estava numa capela colateral de dita igreja¹¹⁷.

À semelhança de João do Touro, outros tornaram-se bastante polivalentes, repartindo a sua actividade entre os trabalhos de douramento de retábulos e a pintura de brutesco em arcos de capelas, de forma a conseguirem um maior número de obras.

GOMES, João Dias (act. 1746-1753)

Pintor dourador e estofador, trabalhou para a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Borba onde prateou dois castiçais de talha entre 1746-1747, tendo ainda estofado as figuras

¹¹⁴ IAN.TT., *Chancelaria de D. João IV*, Liv.º 23, 1650, fl. 30v. Doc. n.º 6. Este documento foi publicado, pela primeira vez, por Sousa Viterbo, na sua obra *Notícia de alguns Pintores e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 1906, pp. 37-38.

¹¹⁵ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 158, 3 de Abril de 1689, fls. 18v.-19v. Doc. n.º 15.

¹¹⁶ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 161, 19 de Maio 1692, fls. 155-156.

¹¹⁷ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 168, 9 de Fevereiro de 1697, fls. 186v.-187.

que se encontravam nos retábulos que aí se encontravam. Em 1752 e 1753 ocupou-se com a limpeza do douramento dos altares da mesma igreja¹¹⁸.

GONÇALVES, Domingos (act. 1706-1735)

A primeira referência que temos sobre o pintor Domingos Gonçalves é a sua presença enquanto testemunha numa escritura de perdão, passada a 24 de Julho de 1706, dada por Julião Rodrigues, soldado de cavalaria, a Miguel Fernandes, ermitão de Sant'Ana, que se encontrava preso na cadeia de Vila Viçosa por ter infligido um ferimento ao soldado. Domingos Gonçalves assina o documento enquanto testemunha e em nome de Julião Rodrigues, por este não saber escrever¹¹⁹.

Mais importante é a procuração que o pintor fez ao Padre Gaspar da Encarnação, religioso de S. Francisco, a 30 de Maio de 1710. O Padre Gaspar da Encarnação era morador em Lisboa e comissário da Corte e o pintor dava-lhe poderes, na qualidade de seu procurador, para que naquela cidade fosse cobrar 100.000 réis. Esta quantia fora dada pelo rei D. João V como esmola para ajudas de custo da obra de douramento da tribuna da igreja do Convento das Chagas, em Vila Viçosa, entalhada por Bartolomeu Gomes, a qual obra estava encarregue de realizar, pondo a pintura a dourado, Domingos Gonçalves¹²⁰.

As suas qualidades enquanto artista terão justificado que a 3 de Maio de 1713 assinasse uma escritura de ensino com o alfaiate António Ramalho, para aceitar como aprendiz a seu filho, Bento Ramalho, e instruí-lo no ofício de pintor e de dourador. O prazo estabelecido para a formação do discípulo era de oito anos, durante os quais Domingos Gonçalves se comprometia a alimentá-lo e a dar-lhe tudo o que necessitasse para seu sustento e, no caso de que o maltratasse, então Bento Ramalho seria colocado noutra local a aprender, sendo o ensino pago pelo pintor¹²¹. Foi também entre 1713 e 1714 que Domingos Gonçalves realizou a obra de pintura do tecto da capela-mor da Igreja de S. Bartolomeu, em Borba, pela qual recebeu 48.000 réis, pagos pela Irmandade do Santíssimo Sacramento¹²². A mesma irmandade pagara a Manuel de Oliveira e a João Rodrigues a armação dos andaimes utilizados pelo pintor durante a realização do seu trabalho, cujas características se desconhecem. É provável que se tratasse de um programa de brutesco, categoria que o pintor

¹¹⁸ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca* (no prelo), p. 268.

¹¹⁹ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 175, 1706, fls. 110-111. (Inédito)

¹²⁰ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 178, 30 de Maio de 1710, fls. 88v.-89. (Inédito). Doc. n.º 22.

¹²¹ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 181, 3 de Maio de 1713, fls. 138v.-139. (Inédito), Doc. n.º 24.

¹²² SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), pp. 115-116, p. 259.

dominava e incluía também a pintura das dez telas, que ainda existem nessa capela¹²³. Em finais do século XVIII, ou já no século XIX, a campanha de Domingos Gonçalves foi substituída que, por sua vez, foi repintada no século XX.

Mais tarde, a 11 de Abril de 1720, o pintor, em conjunto com a sua mulher Madalena Maria, nomeia como procurador a Caetano Ramalho de Sousa, morador em Évora, para nessa cidade cobrar uma dívida que o oficial de sangrador, Manuel Ramalho, lhes devia, de umas casas que havia anos lhes não pagava¹²⁴.

No mesmo ano encontramos Domingos Gonçalves trabalhando com Bartolomeu Dias na campanha da Capela do Santíssimo Nome de Jesus, no Santuário de N.ª Senhora da Conceição, de Vila Viçosa, tendo recebido 13.200 reis pelos quadros que fez para a mesma. Sabemos que entre 1728 e 1731 o pintor esteve ocupado com alguns trabalhos para a Santa Casa da Misericórdia de Borba, onde pintou uma bandeira (1728) e, dois anos mais tarde, a tribuna da igreja¹²⁵.

De acordo com Túlio Espanca, em 1734 o pintor teria sido contratado por Frei Manuel da Anunciada, reitor do Convento de S. Paulo da Serra de Ossa, no Redondo, para realizar a obra de pintura da abóbada da nave e do coro¹²⁶.

A última referência de que temos conhecimento sobre Domingos Gonçalves data de 16 de Maio de 1735, quando, em conjunto com Bento Charrua, assina contrato com o Padre Estêvão de Sequeira, da Companhia de Jesus para a obra do altar-mor da sua igreja, em Vila Viçosa¹²⁷. Os artistas, ambos moradores em Vila Viçosa, são referidos no documento notarial como “*pintores e douradores*” e, com efeito, parece que associavam as duas funções, sem distinção. O contrato estabelece que “*(...) emcarnarão com emcarnação de pulimento todas as carnes das figuras pertencentes ao dito retabollo ou seião somente rostros de anjos ou quaisquer outros corpos emteiros (...) e que aparilharão de gesso todo o que se não ouver de doirar e lhe darão por sima com timta amarella e dourarão as cardências e thoxeiros do altar mor e que aquellas figuras que são meios corpos e se chamão musas não serão emcarnadas mas douradas (...)*”¹²⁸.

¹²³ Arquivo do Santuário de N.ª Senhora da Conceição, *Liv.º da Confraria do Santíssimo Nome de Jesus de 1707-1720*, fl. 42. Documento cedido pelo Professor Vítor Serrão.

¹²⁴ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 184, 1720, fl. 64v. (Inédito).

¹²⁵ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), p. 259.

¹²⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 310. Citado também por REIS, Vítor Manuel Guerra, *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no século XVIII*, II vol., p. 71.

¹²⁷ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 225, 16 de Maio de 1735, fls. 16v.-18.(Inédito) Doc. n.º

29

¹²⁸ Idem, *Op. Cit.*, fl. 17.

INÁCIO, António (act. ____-1729†)

O pintor António Inácio encontrava-se a trabalhar numa sala do Paço Ducal de Vila Viçosa quando caiu de um andaime, acabando por falecer. Espanca assinala esta ocorrência, não especificando em que sala trabalharia o pintor. Acrescenta, no entanto, que António Inácio estaria envolvido nas campanhas de obras promovidas por D. João V, por altura do casamento dos príncipes de Portugal e Espanha, no Caia e que a sua morte se dera a 12 de Janeiro de 1729¹²⁹. Por este facto, em 1734, o rei D. João V concede a mercê de um moio de trigo a seu irmão, Marçal Alexandre e 110.000 réis de tença à irmã do mesmo pintor, Francisca Maria¹³⁰.

NOGUEIRA, Francisco Rodrigues (act. 1665-1734)

O pintor Francisco Nogueira era morador na vila de Borba e surge referido em 1665 numa escritura em que nomeava como seus procuradores o Licenciado João Gomes (advogado em Vila Viçosa) e Domingos Fernandes (porteiro do Concelho)¹³¹. Logo em 1677 esteve encarregue da pintura e douramento do tecto de nervuras da capela-mor da Igreja de Misericórdia daquela vila, que consistiu, muito provavelmente, num programa de brutesco. O pintor contou com a colaboração do alvanel Manuel Rodrigues Mourão para os trabalhos iniciais desta campanha pictórica, pela qual terá recebido 7.000 réis¹³². A pintura do tecto da nave realizar-se-ia em 1679, sendo plausível que o mesmo pintor também tenha estado envolvido nesta campanha, talvez auxiliado por colaboradores pagos já em 1680¹³³. Com efeito, a actividade deste artista para a Santa Casa da Misericórdia de Borba ficou registada em diversas ocasiões a partir de então, tendo realizado obras indeterminadas no hospital desta instituição (1694-1695), no seu “sepulcro” (1703-1704), no arquivo (1718-1719 e, novamente, em 1724-1725), num repinte de uma tela que se encontrava na Capela da Misericórdia na Igreja Matriz (1721-1722).

A 13 de Julho de 1705 Francisco Nogueira surge referido num documento, tendo vendido nessa data uma vinha de tental a Francisco Nunes Canhão e a seus sucessores¹³⁴.

¹²⁹ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, vol. IX, 1978, p. 616.

¹³⁰ A.S.C.B., *Mercês de D. João V*, NNG. 270/Ms. 197/185, 1734.

¹³¹ A. D. E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 132, 14 de Outubro de 1665, fls. 110v.-112.

¹³² A.S.C.M.B., SCMBRB\C\B\01\, Despesas com a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Borba, Liv.º 476, Abril e Maio de 1677, fls. 80-80v. Doc. n.º 11.

¹³³ “(...) *Despendeo o thesoureiro cento e sincoenta mil reis com os pintores dos quais reseberão logo a metade e a outra ametade que são setenta e sinco mil reis ficão na minha mão para lhes dar acabada a obra.....75.000 (...)*”, A.S.C.M.B., SCMBRB\C\B\01\, Despesas com a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Borba, Liv.º 479, Junho de 1680, fl. 79v.

¹³⁴ A.D.E. *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 56, 13 de Julho de 1705, fls. 117v.-119v.

Encontramo-lo, mais tarde, novamente envolvido em escrituras de compra e venda, desta vez o pintor vende metade de um serrado a Lopo Silveira, a 6 de Maio de 1734¹³⁵.

No final temos um pintor com um período de actividade bastante lato (mais de 60 anos), com incidência sobretudo na vila de Borba, ficando por esclarecer se essa actividade se terá estendido aos concelhos vizinhos.

SANTOS, António dos (act. 1674-1739)

O pintor António dos Santos, natural de Vila Viçosa, foi discípulo de Francisco Nunes Varela (1621-1699), tendo aprendido com ele a pintar a têmpera, bem como a dourar e a estofar. Em Fevereiro de 1674 o então “*aprendis de pintor*” e residente em casa de Varela, assina como testemunha numa escritura em que o pintor arrendava um ferragial à viúva Ana de Aguiar, por três anos¹³⁶.

Em 1732 assinou contrato com as freiras do Convento das Servas, na vila de Borba, para efeito de pintar “*a olio*” o tecto da igreja, com uma pintura “*ao moderno*”, com brutescos¹³⁷. Por ter realizado este trabalho, António dos Santos recebeu 120 mil reis. Sete anos mais tarde, a 15 de Janeiro de 1739, o pintor encontrava-se residindo na Rua do Raimundo, em Évora, tendo nesta data assinado o contrato para dourar a casa da tribuna e o trono da Igreja do Convento de Santa Clara, pelo qual recebeu 230.000 réis¹³⁸. Entre o primeiro registo da presença deste pintor e as duas obras conhecidas que realizou, passaram 65 anos, ao longo dos quais não se sabe mais nada sobre a sua vida ou actividade. Podemos, no entanto, concluir que se tratou de um artista com uma longa carreira, com capacidades variadas que lhe permitiam trabalhar não só em pintura de tectos, mas também em obras de douramento de tribunas, ou altares, e cuja notoriedade levou a que se deslocasse até Évora para trabalhar em mais uma igreja conventual.

SILVA, Bernardo da (act. 1630-1637?)

Deste pintor sabemos apenas que foi um dos discípulos de André Peres (pintor ducal entre 1594-1630), em cuja oficina Bernardo da Silva realizou a sua formação artística, paga pelo Duque D. João II, de acordo com o contrato de aprendizagem assinado a 3 de Setembro de 1630¹³⁹. No actual estado da nossa investigação desconhecem-se quaisquer dados sobre a

¹³⁵ A.D.E. *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 108, 6 de Maio de 1734, fls. 190-192.

¹³⁶ SERRÃO, Vítor, “Francisco Nunes Varela e as Oficinas de Pintura em Évora no século XVII” in *A Cidade de Évora*, II série, nº3, 1998-1999, p. 94.

¹³⁷ A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 100, 1 de Setembro de 1732, fl. 35v. Documento cedido por João Miguel Simões.

¹³⁸ SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, vol. I, 1992, p. 808.

¹³⁹ Idem, *Op. Cit.*, p. 822.

sua actividade enquanto pintor a serviço da casa ducal, uma vez que não foram encontradas referências documentais que permitissem acompanhar a sua evolução enquanto artista na região em estudo.

SILVA, Manuel da (act. 1672-1713)

Conhecem-se alguns dados relacionados à vida e actividade deste pintor. Manuel da Silva era casado com Maria Rodrigues, sendo ambos moradores em Borba, na Rua dos Clérigos. É mencionado a 5 de Novembro de 1672, como tendo assinado nesta data uma escritura em que nomeava o Padre Frei António de Seixas como seu procurador, escritura essa que viria a não ter efeito¹⁴⁰.

Entre 1674 e 1675 Manuel da Silva foi contratado pela Irmandade da Venerável Ordem Terceira, sita na Igreja do Convento das Servas, em Borba, para dourar o arco da respectiva capela, situada na nave, do lado da Epístola¹⁴¹. A Irmandade passaria em 1676 para um novo consistório construído anexo à Igreja das Servas. A obra de douramento do arco da capela chegou até aos dias de hoje, tratando-se de uma composição de finos brutescos.

A 18 de Março de 1681 o pintor era já referido como morador em Vila Viçosa, tendo casado segunda vez. A sua mulher, Inês Mendes Gançoza, e Manuel da Silva são ambos nomeados como procuradores de Miguel Luís e João Rodrigues numa escritura de venda de umas casas térreas a Pedro Fernandes¹⁴².

As investigações realizadas por João Miguel Simões no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Borba¹⁴³ vieram a revelar um recibo datado de 1695 passado à Misericórdia por Dionísio Verneis, morador em Lisboa (talvez, ele próprio, pintor ou fornecedor de materiais). O documento refere quanto recebeu por cada material vendido para pintura (pigmentos e vernizes). O registo desta despesa referido no mesmo livro indica que as tintas utilizadas tinham vindo de Lisboa e que Dionísio de Verneis era correspondente do pintor Manuel da Silva, com actividade comprovada na mesma vila de Borba.

Procurámos encontrar o testamento de Dionísio de Verneis no *Registo Geral de Testamentos*, fundo do Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, na perspectiva de podermos descobrir mais dados sobre a sua actividade, porém o testamento não se encontra registado neste fundo. Em 1713 Manuel da Silva ainda era vivo, uma vez que a 2 de Junho desse ano deu uma fiança à obra da cadeia da Vila de Terena¹⁴⁴.

¹⁴⁰ A.D.E. *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 19. II Parte, 5 de Novembro de 1672, fls. 97v.-98v.

¹⁴¹ “(...) *Despendeo o dito irmão síndico Manuel Simões trinta e hum mil réis que se derão a Manuel da Silva pintor por dourar o arco da nossa capella da Igreja – 31\$000 (...)*”, in SIMÕES, João Miguel, *Op. Cit.*, p. 161.

¹⁴² A.D.E., *Cartórios Notariais do Alandroal*, Liv.º 3, 18 de Março de 1681, fls. 257v.-258.

¹⁴³ A.S.C.M.B., Maço 33, *Livro de receita e despesa do ano de 1694 a 1695*.

¹⁴⁴ A.D.E. *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 61, 2 de Junho de 1713, fls. 98v.-101

Mestre das Salas da Música

Em alguns edifícios com conjuntos pictóricos que analisaremos com maior detalhe, foram identificadas características formais que nos permitem atribuí-los à mão do mesmo artista (ou artistas, trabalhando em parceria). Neste grupo incluem-se, em Vila Viçosa, os dois tectos das *Salas da Música*, do Paço Ducal, as pinturas dos alçados da Capela de S. João Baptista, os tectos das igrejas do Convento da Esperança e das Chagas. Fora de Vila Viçosa também lhe pertencem a primeira campanha que revestiu o tecto da nave e da capela-mor da Igreja do Convento das Maltesas, em Estremoz e o tecto da Igreja paroquial de S. Bartolomeu (em Borba).

Permanecendo ainda anónimo, identificaremos por agora este artista como *Mestre das Salas da Música*, uma vez que as pinturas que terá realizado para o Paço Ducal poderão ser as primeiras onde se assinala uma gramática decorativa que se estendeu posteriormente para outros conjuntos da região. Muito embora se trate de um programa iconográfico com temática profana (cenas mitológicas), caso único entre a pintura maioritariamente católica presente na região, é possível encontrar elementos comuns aos edifícios referidos em pormenores do formulário decorativo. É o caso, por exemplo, do mesmo tipo de molduras que cercam os painéis, a utilização predominante de fundos de tom vermelho escuro¹⁴⁵, *putti* brincando entre *ferroneries*, cartelas, máscaras, festões de flores, grandes cachos de frutas pendentes e rostos.

De todos os conjuntos citados, apenas o tecto da Igreja do Convento da Esperança está datado, uma vez que na sua crónica Soror Antónia Baptista refere que no terceiro ano do triénio de Soror Maria da Purificação como Madre do convento (1639-1641) “(...) *se dourou e pintou o corpo da igreja a custa da cõfraria (...)*”¹⁴⁶. Este dado poderá fornecer um ponto de partida para o repertório do ciclo de actividade deste pintor que incidiu, com maior evidência, em edifícios da esfera ducal.

Mestre de Santa Bárbara (Borba)

Pintor desconhecido, revelando o seu trabalho grande domínio da técnica da pintura e qualidade estilística, a avaliar pelas composições murais que deixou na Ermida de Santa Bárbara, em Borba. Estes registos são testemunho de um pintor experiente, capaz de

¹⁴⁵ Tradição que, aliás, persistiu na região, em casos como os das pinturas das igrejas do Convento da Esperança e das Chagas, em Vila Viçosa, numa das capelas laterais da igreja de Santo Agostinho e na Ermida de S. João Baptista, na mesma vila, na igreja do Convento das Maltesas, em Estremoz e ainda na Ermida de N.ª Senhora das Neves, no Alandroal.

¹⁴⁶ BAPTISTA, Soror Antonia, *Da fundação do Santo Convento de N.ª Senhora da Esperança de Villa Viçosa, e de algumas plantas que em elle se criarão pera o Ceo dignas de memoria*, 1657, fl. 42v.

construir as imagens apenas a partir de alguns traços com os quais define o aspecto geral das figuras, que terá desenvolvido a sua actividade durante a segunda metade do século XVII.

As pinturas da Ermida de Santa Bárbara não encontram paralelo com nenhum conjunto pictórico nos concelhos vizinhos, razão pela qual se torna impossível, no actual estado da investigação, caracterizar a actividade deste pintor. No entanto, parece seguro afirmar que terá feito a sua aprendizagem em algum centro urbano, talvez Évora, ou até mesmo Lisboa. Precisamente, em Évora encontra-se o único registo pictórico que pertence, sem dúvida, à mão do mesmo pintor. Aqui, tal como na Ermida de Santa Bárbara, encontramos o mesmo modo de representação de retábulos de talha dotados de nichos fingidos com imagens de vulto e painéis recolocados. De sublinhar também o idêntico rigor e realismo no desenho das figuras, bem como a presença de elementos de brutesco na decoração dos frisos. Trata-se de um retábulo fingido presente no Recolhimento de Santa Marta, no altar de Santo André¹⁴⁷. A pintura foi muito destruída pela introdução posterior de um retábulo de talha dourada. Por ocasião de uma intervenção de conservação que obrigou à desmontagem desse retábulo as pinturas foram temporariamente postas a descoberto em Junho de 2006. Apesar da sua inegável qualidade técnica e estética, a opção tomada levou à recolocação do retábulo tendo sido, no entanto, criadas condições para que as pinturas permaneçam protegidas onde estão.

Outros artistas

Para além dos nomes que apresentámos, conhecem-se ainda muitos outros pintores que viveram e terão trabalhado na região, permanecendo ainda sem obra atribuída. Túlio Espanca, em 1947, publicava uma breve nota biográfica sobre o pintor **Manuel Pacheco** (1643-1667), natural de Vila Viçosa que o autor sugeriu que tivesse trabalhado em Beja, no entanto, sem o afirmar com certeza. Os dados relativos a este pintor dizem respeito à condenação pelo Santo Ofício que atingiu a sua mulher, Inácia da Costa e talvez o próprio artista, uma vez que se desconhecem dados a ele referentes a partir de 1667¹⁴⁸.

Os *Cartórios Notariais de Vila Viçosa* guardam ainda referências a vários pintores activos, tais como **Sebastião Garcia Godinho** (act. 1623-1656), natural de Avis. O pintor mudou-se depois para Vila Viçosa, tendo casado com Catarina Moreia e, num documento de 30 de Setembro de 1649, nomeia seu irmão Manuel Marques Godinho como seu procurador. Da sua actividade enquanto pintor da modalidade de óleo, têmpera, dourado e estofado,

¹⁴⁷ Cabe ao Dr. Artur Goulart a descoberta destas pinturas. Agradecemos-lhe os esclarecimentos prestados sobre as condições em que as mesmas se encontravam estas pinturas e em que actualmente existem.

¹⁴⁸ ESPANCA, Túlio “Notas sobre Pintores em Évora nos séculos XVI e XVII” in *Cadernos de História e Arte Eborense*, nº 5, 1947, pp. 61-61.

conhece-se apenas o trabalho da pintura das varas dos Vereadores da Câmara Municipal de Vila Viçosa, já em 1656¹⁴⁹.

Outro pintor é **António Mendes** que a 17 de Dezembro de 1691 comprou “(...) a metade de hua morada de casas altos e baixos que elles tem e pesuem místicas e por partir na Rua de António Homem desta villa (...)”¹⁵⁰ ao lavrador António Nunes e a sua mulher Beatriz Mendes. O mesmo pintor surge referido num contrato de entrega de dinheiro a juros, assinado dois dias depois com Mateus Pazes da Veiga, *moço da Real Capela do Estado de Bragança*. António Mendes pedia 35.000 réis, ficando obrigado a pagar 2.187 réis e meio de juros a Mateus Pazes de Veiga¹⁵¹. O documento não refere por que motivo o pintor pedia este montante, porém, é possível que estivesse relacionado com a compra das casas que fizera dias antes.

Nos arquivos das paróquias de Borba, João M. Simões descobriu o nome dos pintores **Bento Cordeiro** e **Cristóvão dos Santos**, presentes a 9 de Junho de 1745 na avaliação realizada ao trabalho do dourador Manuel Marques Marino no painel do retábulo da capela-mor da Igreja de S. Bartolomeu¹⁵². É ainda de assinalar o nome do pintor bejense **Manuel Pereira Gavião** que assentou o ouro e fez o trabalho de estofados no retábulo da capela-mor da Igreja de S. Bartolomeu, em 1744-1745¹⁵³. O pintor deixou, como registo da sua autoria, um pequeno “gavião” pintado na sala, por debaixo do altar. Para além da sua actividade de dourador, Manuel Pereira Gavião terá também trabalhado em pintura de tectos em perspectiva, em Castro Verde (1725-1730), tendo como mestre o pintor lisboeta António Pimenta Rolim.

Outras novidades poderão surgir quando se fizer o cruzamento de dados, não só entre diferentes fundos notariais, mas também com investigações aprofundadas nos registos paroquiais (casamentos, baptizados e óbitos), de modo a definir-se uma biografia rigorosa de cada um destes artistas.

¹⁴⁹ SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal 1612-1657*, pp. 835-838.

¹⁵⁰ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 161, 17 de Dezembro de 1691, fls. 31-33.

¹⁵¹ Idem, *Op. Cit.*, fls. 33-35.

¹⁵² SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), p. 255.

¹⁵³ Idem, *Op. Cit.*, p. 292.

3. Morfologias dos Conjuntos Pictóricos analisados

A grande variedade de temáticas presentes nos conjuntos pictóricos de finais do século XVII e início do XVIII e que se encontram nos quatro concelhos aqui analisados, levaram-nos à identificação de várias morfologias onde os mesmos pudessem ser integrados, de modo a serem analisados comparativamente: os “retábulos fingidos”, a pintura de brutesco compacto, os modelos mistos (de brutescos com painéis integrados) e, por último, a pintura de perspectiva. A diversidade existente entre espaços arquitectónicos para a execução de um conjunto pictórico (coberturas, alçados, arcarias, altares, revestimentos de balaustradas) condicionou, como é evidente, a adaptação da pintura e do seu respectivo conteúdo iconográfico. Neste aspecto, a pintura mural comungou com outras manifestações artísticas como, por exemplo, o azulejo da mesma função criadora de diferentes vias de leitura interna de um espaço, conduzindo o observador através de determinado programa iconográfico.

Deve salientar-se que as categorias a que nos referimos coexistiram num determinado período histórico, não havendo necessariamente relação directa com uma evolução de fórmulas estilísticas. Alguns casos analisados são, aliás, bastante tardios, conduzindo por vezes a uma datação errada dos mesmos programas. As relações “centro-periferia”, a forma como chegavam as novas tendências estilísticas vindas dos grandes centros artísticos (como, por exemplo, Lisboa), a regiões do interior, e o tempo que poderiam levar a ser digeridas, deverão ser considerados como factores fundamentais para a construção de uma imagem global da pintura mural alentejana.

Para caracterizar cada uma destas morfologias de conjuntos pictóricos é também fundamental saber definir quais foram as suas vias de influência, dentro do contexto artístico nacional, nos séculos XVII e XVIII. A arte portuguesa (e europeia, em geral) radica profundamente na herança cultural italiana, mas foi desde o século XV que se começou a sentir uma miscigenação com outras correntes, como a flamenga, sobretudo ao nível da pintura. À região do Alentejo e, em concreto, a localidades como Évora e Vila Viçosa, chegaram ecos das grandes decorações maneiristas a fresco que decoravam salões de palácios castelhanos e andaluzes. Muitos desses conjuntos devem-se a pintores italianos, especialistas na pintura a fresco, que vieram para Espanha a partir de meados do século XVI, como foram os casos, devidamente comprovados, de Pietro Morone e Pietro Paolo de Montalbergo, que foram para Guadalajara (onde pintaram a Capela para Luís de Lucena, na Igreja de San Miguel), de Rómulo Cincinato, que trabalhou na mesma região, dos irmãos Perolí (que executaram pinturas de grotesco, na Mancha), ou ainda Benedito Rabuyate que trabalhou a

fresco em Valladolid¹⁵⁴. Como referiu Alfonso Pérez Sánchez “(...) *cada vez se torna mais patente que a transformação da pintura espanhola nesses anos cruciais [séculos XVI e inícios do XVII], e até encontrar voz própria, está determinada por uma forte influência italiana, que tem no Escorial a sua porta de entrada. (...)*”¹⁵⁵. Não são conhecidos, até ao momento, quaisquer documentos que atestem a presença de mestres da mesma origem em regiões alentejanas, porém, não custa reconhecer aqui uma fonte de inspiração para os artistas nacionais (à semelhança do que aconteceu com os espanhóis), sem dúvida bastante mais incrementada durante o período em que as Coroas de Portugal e Espanha estiveram unidas.

A pintura italiana foi, aliás, o modelo paradigmático que deixou a sua marca na produção pictórica nacional, sendo elogiada por pintores como Francisco de Holanda que em Itália tivera oportunidade de fazer um período de aprendizagem. Holanda recorre às palavras do seu mestre, Miguel Ângelo que, em resposta a Vittoria Colona, faz a apologia da pintura italiana, explicando porque razão era superior a todas as outras, inclusivamente à flamenga, considerada por alguns como mais devota. De acordo com o pintor a “(...) *pintura de Flandres (...) satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas: isto não pelo vigor e bondade daquela pintura, mas pela bondade daquele tal devoto. (...)*”¹⁵⁶. Miguel Ângelo descreve a pintura flamenga como uma pintura essencialmente paisagística, sem simetria nem ordem, enquanto que, por oposição, a pintura italiana era a “*boa pintura*”, capaz de imitar as perfeições de Deus.

A definição destas vias de influência e do modo como se fizeram sentir em vários momentos da nossa História (nomeadamente no período da União Ibérica), está associada à caracterização das várias correntes artísticas ou “partidos” que coexistiram no Alentejo e na *Região do Mármore* em particular, tendo sido as “linhas de força” da arte regional.

3.1. Retábulos fingidos

A pintura mural foi sempre explorada enquanto estratégia por excelência de reprodução de outras formas de arte, sendo uma forma económica de simulação de trabalhos que trouxessem maior riqueza decorativa a um determinado local. Assim sendo, e até bastante tarde, é frequente encontrarmos em edifícios de arquitectura religiosa e civil imitações de

¹⁵⁴ SERRÃO, Vítor “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenate Ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, n.º 6, Março 1997, p. 10.

¹⁵⁵ PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, 2ª ed., 1996, p. 64. Tradução livre da autora.

¹⁵⁶ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma* (1548), 1984, p. 29.

esculturas, baixos-relevos, arquitecturas, retábulos (em talha ou embutidos de mármore) e até mesmo de outras pinturas aí integradas.

Um dos elementos que maior sucesso conheceu enquanto objecto simulado foi, seguramente, o “retábulo fingido”. Esta característica não foi, aliás, apanágio apenas da pintura mural alentejana, pelo contrário, a mesma morfologia pode ser apontada em inúmeros casos por todo o país e para períodos históricos mais recuados, numa continuidade que se prolongou até ao século XVIII¹⁵⁷. A escala em que o retábulo fingido podia ser aplicado, reflectindo o gosto do encomendante ou de determinada época, variava bastante, umas vezes restringindo-se a pequenas capelas laterais, outras ocupando toda a área dos alçados, tornando-se num elemento estruturante da própria arquitectura.

O melhor exemplo do que acabámos de referir é a **Ermida de Santa Bárbara**, em Borba, cujos alçados se encontram preenchidos, na sua totalidade, por seis grandes retábulos de talha fingidos, dois por tramo, um no alçado posterior e o último no anterior. Neste caso, duas imagens de santos, integradas em nichos, ladeiam um painel central, de grandes dimensões. A representação de imagens de santos, como se se tratasse de figuras vivas, tem raízes medievais e ajudam a criar uma simulação da arquitectura.

O efeito global é esmagador, dada a monumentalidade do conjunto. O interior desta ermida, com uma simples planta rectangular, fica assim transformado de acordo com o recurso a ilusões criadas pela introdução de elementos retirados da realidade, tornando, assim a composição credível. Citando 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. (...)*”¹⁵⁸. A superfície pictórica não tem, no entanto, profundidade, apresentando-se ao observador como uma “parede fechada”¹⁵⁹, onde não se verifica uma intenção de representar nada mais para além do espaço físico onde a pintura foi concebida.

No contexto dos grandes conjuntos pictóricos com fingimentos de retábulos há que inserir o **Convento de S. Francisco de Estremoz**, outrora com um rico programa deste género revestindo os alçados do claustro, do qual ainda restaram vários exemplos. Neste caso os retábulos resumem-se apenas a um único painel, alusivo a um episódio da Ordem de S. Francisco, disposto entre pilastras e com um frontão muito simples. Cada retábulo, só por si, não tem merecimento de maior, a não ser o efeito de conjunto que este programa mural ainda consegue transmitir. Dentro do mesmo registo, embora a uma escala superior, incluem-se os

¹⁵⁷ AFONSO, Luís, *A Pintura Mural entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: formas, significados, funções*, 2006, p. 98.

¹⁵⁸ SANDSTRÖM, Sven, *Levels of Unreality*, 1963, pp.113-114.

¹⁵⁹ Idem, *Op. Cit.*, pp. 109-111.

vestígios dos retábulos fingidos na **Igreja de Santa Maria de Estremoz**, onde ainda são visíveis vários santos integrados em painéis retabulares, de perfil maneirista, bem como a pintura representando *S. Miguel e as Almas do Purgatório*, ambos de inícios do século XVII. Existem, também, composições simplificadas, onde o retábulo fingido se apresenta como apenas um elemento dentro de um programa pictórico mais vasto, sem que tenha de estar relacionado com ele do ponto de vista iconográfico. É o caso do altar do *Cristo da Cana Verde*, na **Ermida de N.^a Senhora das Neves**, no Alandroal, integrado num alçado preenchido por painéis murais com representações de santos, datáveis de 1722. A pintura mural simula tanto a máquina retabular (que procura, timidamente, um ponto de fuga), as decorações do extradorso da capela, como a própria imagem de Cristo, à boca da tribuna. Os retábulos fingidos também aparecem, muitas vezes, isolados, como único objecto de culto de uma determinada comunidade dentro de um determinado espaço religioso. Refira-se o caso do retábulo fingido numa das divisões do antigo **Convento de Santo António dos Capuchos**, em Estremoz. Existem também muitos casos em que o retábulo em si (enquanto peça destinada a exibir uma imagem ou uma pintura) foi dispensado, tendo-se assim rentabilizado o espaço disponível dos alçados para dispor uma sucessão de painéis com santos, alinhados uns a seguir aos outros, cada um alvo de culto particular. É o caso, como já dissemos, da **Ermida de N.^a Senhora das Neves** ou, mais a Sul, da **Igreja de S. Luís de Faro do Alentejo** (c.^a 1590).

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 Escobar (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.

3.2. Composições de Brutesco Compacto

A pintura de brutesco, enquanto género pictórico conheceu larga fortuna artística em território nacional, tendo evoluído a partir do *grotesco* e subsistindo em inúmeros exemplares dispersos por ermidas, igrejas e conventos um pouco por todo o país e, em especial, na região agora em análise. Não será exagero salientar a inesgotável diversidade de motivos de

presentes em monumentos religiosos desta região, dispostos, por vezes, de forma autónoma mas, na maioria dos casos, combinados com outro tipo de composições.

Em Itália, o interesse pela redescoberta da Antiguidade Clássica e dos seus valores sofreu um acentuado impulso após a descoberta da *Domus Aurea* de Nero, no final do século XV, circunstância que permitiu o contacto com os então denominados *grottesche*. A descida às ruínas do palácio neroniano concedeu aos homens do Renascimento a ilusão de entrarem em *grutas* debaixo da terra, como, aliás, é explicado por Benvenuto Cellini, na sua obra *Vita* (1568): “e porque o vulgo chama a estes lugares baixos em Roma, de *grutas*; assim adquiriram o nome de *grotescos*”¹⁶⁰.

A “gruta”, como referiu Nicole Dacos, oferecia uma grande carga de mistério, povoada por seres do mundo subterrâneo, das forças obscuras da noite, do sonho e do fantástico¹⁶¹. O grotesco passou então a reflectir uma vertente em estreita relação com o mundo do irracional, do bizarro, da arte do *capriccio*¹⁶², um aspecto que já na Antiguidade havia gerado polémica, por representar a antítese do racionalismo e do claro ordenamento, então procurados nas artes.

Vitrúvio foi das vozes mais críticas em relação à expansão do grotesco, escrevendo mesmo que “ao presente não se pinta nada nas paredes a não ser coisas extravagantes e já não representações regulares de objectos bem definidos”¹⁶³. A questão paradoxal subjacente ao grotesco prende-se com o conceito de *mimesis*, ou seja, enquanto o desejo de reprodução dos ideais estéticos da Antiguidade impelia os artistas a, também eles, criarem os seus grotescos, já a imitação da natureza (preconizada como um ideal a seguir em todas as formas e expressões artísticas), levava inevitavelmente à rejeição da “nova” temática, uma vez que a contradizia. No entanto, este carácter de bizarrria e irracionalidade viria a estar em plena sintonia com os pressupostos do Maneirismo, estilo que em larga medida difundiu o grotesco. Tudo isto não significa que os grotescos fossem destituídos de significado, antes seriam utilizados como instrumento moralizador, demonstrando o bem e o mal, próprios à condição humana.

Philippe Morel chamou também a atenção para a necessidade sentida pelos pintores de justificarem ou legitimarem o léxico utilizado na pintura de grotesco recorrendo a elementos retirados (se não no todo, pelo menos parcialmente), da própria natureza¹⁶⁴. Este facto está

¹⁶⁰ B. Cellini, *Vita*, Florença, 1568, Milão, P. D’Ancona, 1926, pp. 70-71. in. DACOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, 1969, p. 3. Tradução livre da autora.

¹⁶¹ DACOS, Nicole, *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁶² ARASSE, D. e TÖNNESMANN, A., *La Renaissance maniériste*, 1997, p. 45.

¹⁶³ DACOS, Nicole, *Op. Cit.*, p. 122. Tradução livre da autora.

¹⁶⁴ MOREL, Phillippe, *Les Grottesques, Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, 1997. pp. 85-86.

relacionado também com uma “cultura científica” que começa a formar-se no século XVI, a qual, para além de levar à reprodução fiel dos modelos da natureza, compelia os pintores a incluírem nos seus programas decorativos elementos fantásticos de figuras monstruosas que se acreditava existirem na realidade. Morel recorda que já o pintor Francisco de Holanda tocara nesta questão nos seus *Diálogos em Roma*, com Miguel Ângelo, cerca de 1537-1541. Holanda e o pintor espanhol Zapata pedem esclarecimentos a Miguel Ângelo procurando entender porque razão os pintores representavam por toda a cidade de Roma monstros com rostos humanos e partes de animais, uma vez que eram coisas que nunca o mundo tinha visto. Miguel Ângelo responde citando o poeta Horácio, na sua *Arte Poética*: «Aos Poetas e Pintores, foi reconhecido o direito de tudo ousarem. Sabemos isso; e tal licença ora lha damos, ora lha imploramos»¹⁶⁵. No entanto, esta “ousadia” que segundo Miguel Ângelo, era permitida aos grandes pintores, radicava na observância do “decoro” e na reprodução fiel de parcelas da realidade, mescladas entre si: “(...) Mas se ele [pintor], por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos membros (na obra grutesca, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma coisa noutro género, como a um grifo ou veado mudá-lo do meio para baixo em golfinho, ou dali para cima em figura do que lhe bem estiver, pondo asas no lugar dos braços, e cortando-lhe os braços se as asas estiverem melhores: aquele tal membro que ele muda, se for de leão ou de cavalo ou de ave, será perfeitíssimo como daquele género que ele é. E isto, ainda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser). (...)”¹⁶⁶.

Estes elementos decorativos viriam a conhecer uma rápida divulgação, incrementada também pela imprensa que, ao criar uma vasta quantidade de gravados, os fez circular então por toda a Europa. Aos artistas cabia a tarefa de simplesmente copiar esses trabalhos ou, no caso de terem maior habilidade, darem-lhe uma nova interpretação, adaptando-os a um contexto e gostos distintos¹⁶⁷. As correntes italiana e flamenga que coexistiram em Portugal, na segunda metade do século XVI, sob signo do Maneirismo, foram particularmente visíveis ao nível da pintura.

Mestres vindos do Norte da Europa, da Flandres, Bruges e Antuérpia, fizeram escola no Reino durante bastante tempo, estabelecendo-se, entre outro locais, no Alentejo e aí exercendo a sua actividade, o que sugere a existência de uma clientela activa para este

¹⁶⁵ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, 1984, p. 58.

¹⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁷ SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, 1992, p. 210.

mercado¹⁶⁸. Essa influência terá levado, inclusivamente, a que muitos pintores tenham adoptado os modelos renascentistas através do Renascimento nórdico¹⁶⁹.

A própria evolução do *grotesco* foi sensível a esta realidade, uma vez que, irradiando a partir da Escola de Anvers, o grotesco flamengo viria a suplantar, já em finais do século XVI, o italiano. Mais tarde, estes elementos viriam a transformar-se nos *brutescos* barrocos (variante “contra-reformada” do grotesco), ganhando em autonomia enquanto elemento decorativo, aquilo que tinham perdido em significado simbólico¹⁷⁰. Como é óbvio, as necessidades do mercado condicionaram a produção e a própria linguagem desta categoria decorativa. Com uma clientela predominantemente constituída pela Igreja, os artistas viram-se obrigados a suavizar o carácter profano que distinguia o grotesco, adaptando-o de forma a ser aceite nas decorações de capelas, igrejas e conventos. Não seriam admitidas as mesmas liberdades criativas que eram possíveis nas pinturas de palácios do século XVI, para um núcleo de clientela restrito e culto.

Será, pois, dentro deste contexto que devemos entender muitos dos casos onde este género decorativo persistiu, constituindo mesmo uma categoria que conheceu grande longevidade na região agora em análise. Na verdade, a pintura de brutesco, sobretudo no preenchimento de tectos, persistiu durante grande parte do século XVIII, muitas vezes em confronto com as novas correntes estilísticas, como foi o caso da pintura de tectos em perspectiva, numa reacção contra a novidade¹⁷¹. Transformar-se-á, cada vez mais, num elemento decorativo, cuja verdadeira grandiosidade advém da interligação com o restante formulário artístico.

Um exemplo paradigmático do que acabamos de dizer é o tecto da **Igreja de S. Bartolomeu**, em Borba. Esta igreja permanece um bom exemplo daquilo que foi o *bel composto* do primeiro Barroco português, onde uma imensa variedade de elementos decorativos contribui de forma uniforme para a percepção total da mensagem de exaltação da fé, através do arrebatamento dos sentidos.

O seu tecto, apresentando um complexo sistema de nervuras, encontra-se totalmente revestido por pinturas de colorido intenso onde estão representados episódios da vida de S. Bartolomeu. Muito embora exista aqui um indiscutível sentido narrativo, devemos destacar, acima de tudo, o extraordinário efeito decorativo que se sobrepõe à transmissão da própria

¹⁶⁸ DESWARTE-ROCHA, Sylvie, “Neoplatonismo e arte em Portugal” In PEREIRA, Paulo (dir.) *História de Arte Portuguesa*, vol. II, 1995, p. 519.

¹⁶⁹ 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. 309.

¹⁷⁰ Idem, *Op. Cit.*, p. 314.

¹⁷¹ 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.

mensagem. É possível que este aspecto se deva à adopção de modelos flamengos que, sem dúvida, valorizavam muito mais o potencial decorativo que a arte do brutesco oferecia. Isso justificaria o destaque dado ao “brutesco compacto” neste conjunto, estando os episódios da vida do apóstolo relegado para pequenos medalhões no centro de cada tramo.

Caso os modelos adoptados tivessem sido mais próximos, inspirados em modelos espanhóis, por exemplo, isso poderia ter levado, inclusivamente, à substituição desta abóbada nervurada por outra, de canhão, onde os episódios da vida de S. Bartolomeu estivessem retratados numa escala superior, sendo o olhar exclusivamente orientado para eles e não para o seu entorno. Aqui é visível como o gosto por um tipo de cobertura que poderíamos considerar “arcaico”, tinha ainda bastante actualidade, sendo preferido a outras soluções arquitectónicas, mais simples e que poderiam oferecer outras possibilidades para representações pictóricas. A tensão existente entre a manutenção de modelos tardo-góticos e o alinhamento com tendências mais modernas, persistiu até bastante tarde entre os encomendantes, fossem eles particulares, confrarias ou mesas de Misericórdias.

Dentro do mesmo tipo de igrejas, com abóbadas polinervadas revestidas com ricos programas de brutescos insere-se o tecto da **Igreja do Convento das Chagas**, em Vila Viçosa e, também, a **Igreja de S. Mamede**, em Évora. Esta igreja paroquial existia já no início do século XIV, tendo sido totalmente remodelada no séc. XVI quando recebeu a sua abóbada de nervuras. De acordo com a data exibida numa cartela do tecto, em 1691 a abóbada recebeu um colorido programa de brutescos misturados com alusões ao Santíssimo Sacramento.

3.3. Modelos mistos (Brutesco e *Quadri Riportati*)

A par da grande produção da pintura de brutesco, vemos que a partir da segunda metade do século XVII começa a surgir um modelo “misto”, no qual a inesgotável gramática decorativa do brutesco é associada a painéis de formas e tamanhos diversos (**Igreja do Convento de N.ª Senhora da Esperança**, 1641). Estas “pinturas dentro da pintura” podem apresentar paisagens e cenas alusivas à vida de Cristo, da Virgem ou de santos, por vezes, compondo grandes ciclos narrativos (caso, por exemplo, da **Igreja de Santiago de Rio de Moinhos**, 1726, ou da capela-mor da **Ermida da Boa-Nova**, em Terena, c.ª 1706). O sentido narrativo inerente a estes programas dispensa, muitas vezes, a própria legenda que acompanha cada cena.

O modelo de maior fortuna artística foi o que combinou elementos arquitectónicos fingidos, com a riqueza do brutesco preenchendo quase totalmente os tectos e enquadrando um grande painel central (com santos em apoteose), por vezes, acompanhado por painéis de

menores dimensões ou medalhões. Brincando entre balcões e balaustradas que se erguem de forma ilusória acima da cimalha, grupos de anjinhos espreitam o observador, parecendo querer sair da composição. Esta tipologia tinha já sido adoptada pelo pintor António de Oliveira Bernardes, no tecto da **Igreja dos Prazeres**, em Beja (1690), e na nave da **Igreja do Convento de Santa Clara**, em Évora, com consequentes influências nas regiões vizinhas. Na mesma cidade, a **Biblioteca do Colégio do Espírito Santo** (1708) segue, também, a mesma morfologia. Podemos encontrá-lo, com muita clareza, no coro-alto da **Igreja do Convento das Chagas**, em Vila Viçosa, pintado entre 1694 e 1696, e também no tecto da **Igreja do Convento das Servas**, em Borba, pintado por António dos Santos, em 1732, tratando-se, neste caso, de um exemplo já bastante tardio da utilização massiva do modelo combinado entre o brutesco compacto e os painéis.

Neste grande grupo incluem-se também aqueles casos onde é notória uma preocupação com o solucionamento da questão da profundidade e do rasgamento do espaço, preocupação que se expressou numa série de experiências que apontam já noutra direcção. Embora estejamos ainda muito distantes dos programas perspectivados do século XVIII, é significativo o número de casos onde os pintores procuram ir além do espaço físico da parede ou de um tecto, iludindo o observador através da introdução de elementos arquitectónicos fingidos (balaustradas, mísulas, medalhões ou escudos com inscrições, colunas e frontões). Por vezes, estes programas pictóricos oferecem ainda a possibilidade de ver para além da parede, através de aberturas criadas propositadamente na composição, dando para paisagens com animais e figurinhas ou, simplesmente, para o céu. Aqui poderemos falar do conceito de “parede aberta”, onde a representação de elementos arquitectónicos simulados convivem com o espaço real do edifício, mas tendem, necessariamente, para a sua “destruição”, levando o observador a ultrapassar os limites da realidade¹⁷². Neste domínio as ermidas de **N.ª Senhora das Neves**, no Alandroal, de **S. Bento** (1711) e **S. Domingos**, em Vila Viçosa, são representativas dessa simbiose entre o brutesco compacto, que domina todo o espaço no interior de um templo, aparentemente sem ordem, e as tentativas de o ultrapassar, criando novos pontos de vista dentro da mesma composição. Para tal, é necessário existir, por parte dos artistas, uma noção global do espaço, de modo a que o programa pictórico nele representado permita ao observador uma leitura eficaz, seja qual for o ponto de vista que se tomasse. Por outro lado, é também evidente que os artistas não pretendiam levar esta simulação do real a níveis de rigor extremos. O ângulo de visão entre o observador e essas “aberturas” nas abóbadas da ermida de S. Bento, de Vila Viçosa, ou das Neves, no Alandroal não permitiam, seguramente, ver paisagens, nem caçadas, mas apenas o céu. A sua

¹⁷² SANDSTRÖM, Sven, *Levels of unreality*, p. 91.

introdução num determinado programa pictórico serve, ao artista, como referência ao universo real enquanto, ao mesmo tempo, enriquece o carácter ilusório da pintura¹⁷³.

Apercebemo-nos, portanto, de uma tentativa de criar uma ilusão de perspectiva, mas que não passa além da construção dessas mesmas balaustradas e cimalkhas. O resto da composição é depois totalmente ocupado pela tradicional pintura de brutesco, com anjinhos, ou *putti* e pássaros, que só cede lugar a um grande quadro recolocado (*quadri riportati*), ao centro da cobertura.

3.4. Tectos em perspectiva (a “*Quadratura*”)

Não podemos falar de tectos em perspectiva antes da vinda de Vincenzo Baccherelli para Portugal, em data por precisar, talvez ainda no final do século XVII, tendo aqui permanecido até ao seu regresso a Roma, em 1718.¹⁷⁴

Muito embora seja notória, na pintura de tectos de finais do século XVII e da primeira metade do século XVIII, uma introdução de elementos arquitectónicos reproduzidos de forma a alargar o espaço, não existia então a noção de perspectiva ou de pontos de fuga. Daí a conjugação com composições de brutescos compacto e de painéis integrados, de forma a preencher a totalidade da cobertura.

O efeito ilusionístico da perspectiva chegou à pintura de tectos, em Portugal, graças à divulgação do tratado *De Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700), de Andrea Pozzo¹⁷⁵. Esta obra tornou-se um verdadeiro manual para os pintores aprenderem a formar as suas composições recorrendo ao *trompe l’oeil*, de grande efeito cenográfico, ao gosto da estética barroca. Pozzo explicava também o conceito da “*quadratura*”, ou seja, a ilusão do prolongamento indefinido do espaço arquitectónico numa cobertura¹⁷⁶

De acordo com a interpretação de Giuseppina Raggi, a quadratura, em contexto nacional, consistiu num aproveitamento do modelo italiano e das suas características funcionais naquilo que ele poderia trazer de espectáculo, de engano e de teatralidade, adaptando-a às condições técnicas e artísticas locais¹⁷⁷. Neste sentido, a autora chega mesmo a falar de um “aportuguesamento” da técnica da quadratura a qual, “(...) *é e permanece, na*

¹⁷³ Serlio (1475-1554), no seu tratado *Os sete livros da Arquitectura*, já se referira à ilusão na pintura: “(...) *se um pintor quiser executar uma decoração em diferentes cores no interior de um edifício, então deverá cuidadosa e judiciosamente representar aberturas ilusórias nas paredes (...) e através destas aberturas ele deve apresentar paisagens, próximas ou longínquas, com ar, edifícios, figuras e animais, como lhe apetercer, e tudo a cores: porque isso desperta uma ilusão de realidade, a ilusão de que estas coisas podem, de facto, ser vistas a partir de casa. (...)*” in SANDSTRÖM, Sven, *Op. Cit.*, p. 98.

¹⁷⁴ SANTOS, Reynaldo dos, “A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal” in *Belas Artes*, 2.ª série, n.º 18, 1962, p. 13.

¹⁷⁵ SERRÃO, Vítor e MELLO, Magno Moraes, “A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino” in *Joanni V Magnífico, A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, 1994, p. 85.

¹⁷⁶ MELLO, Magno Moraes, *Tectos Barrocos em Évora*, Espaço Lúdico e Decoração, 2004, p. 109.

¹⁷⁷ RAGGI, Giuseppina, *Architetture dell’Ingano: Il Lungo Cammino dell’ Illusione*, 2004, p. 464.

sua valência essencial, criação de «espacialidade-outra» e, neste aspecto, a ampliação do espaço finito (a arquitectura ilusionística) e infinito (o céu) são elementos inalienáveis»¹⁷⁸.

De entre os casos analisados nos concelhos da *Região do Mármore*, o exemplo onde este efeito ilusório parece ter sido melhor conseguido foi o da abóbada da **Capela da Rainha Santa Isabel**, em Estremoz. A sua datação permanece uma incógnita, sabendo-se apenas, por testemunho deixado nas *Memórias Paroquiais*, redigidas em 1758 que, por aquela data, a pintura estaria já concluída¹⁷⁹. Este programa inspirou-se directamente no modelo do antigo Colégio de S. Paulo, em Évora. Não são conhecidos os artistas que terão concebido estes dois programas, mas parece claro que a lição italiana estava apreendida, o que leva a imaginar aqui a presença de algum discípulo, ou imitador, de Baccherelli. Na Capela da Rainha Santa Isabel a relação entre o espaço e a representação pictórica é mais homogénea, havendo uma transposição para a pintura de alguns elementos arquitectónicos e escultóricos reais. As colunas que se erguem acima da cimalha ajudam a definir linhas orientadoras que conduzem o olhar para o centro da abóbada. A ilusão de profundidade só não é perfeita porque é interrompida pela presença de um grande quadro integrado com a *Apoteose da Rainha Santa Isabel, sendo recebida pela Virgem e pela Santíssima Trindade*.

Podemos afirmar que a composição que reveste a abóbada desta capela é o culminar de uma longa tradição na pintura mural alentejana. Os tectos em perspectiva encontraram fraco eco no Alentejo, quer por questões de gosto (a herança do brutesco, no contexto artístico regional, permaneceu muito forte até tarde), quer por falta de mão-de-obra capaz de entender (e executar cabalmente) o complexo sistema da quadratura. De facto, se durante a primeira metade do século XVIII são muitos os exemplos de tectos que seguiram o “modelo misto”, não havendo lugar para o desenvolvimento da perspectiva, já na segunda, esta morfologia também não conseguiu implantar-se, acabando por sucumbir à mudança de gostos e à introdução de novas modas decorativas, como os estuques¹⁸⁰.

A produção pictórica da segunda metade do século XVIII, que se estenderá também pelo XIX, assumiu, no Alentejo, um carácter predominantemente decorativo, com grandes molduras de decoração vegetalista padronizada e de inspiração neoclássica cobrindo alçados e coberturas. A reprodução de elementos arquitectónicos vai, também, desaparecendo, dando lugar a painéis integrados, como se fossem telas de altar¹⁸¹.

¹⁷⁸ Idem, *Ibidem*. Tradução livre da autora.

¹⁷⁹ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, nº 100, 1758, fl. 734.

¹⁸⁰ SERRÃO, Vítor e MELLO, Magno Moraes, *Op. Cit.*, 1994, p. 91.

¹⁸¹ Idem, *Op. Cit.*, 1994, p. 92.

II PARTE – Análise de conjuntos pictóricos

Passaremos agora à caracterização da pintura mural de cada um dos concelhos que fazem parte da *Região do Mármore*. A nossa perspectiva não será a da análise exaustiva de todos os exemplares que chegaram até aos nossos dias, mas antes a caracterização estilística e iconográfica dos casos que nos pareceram mais significativos, pela sua dimensão ou coerência narrativa, dentro de cada edifício.

Estes núcleos foram seleccionados por representarem distintas morfologias, a partir das quais a pintura mural alentejana se desenvolveu. Alguns destes exemplares ofereceram-nos material para interpretações de carácter iconológico que apresentaremos, com maior detalhe, em lugar próprio.

Para além disso, procurámos caracterizar o estado de conservação de alguns conjuntos, quer pelo seu interesse artístico, ou pela sua importância para o entendimento geral da pintura regional.

1. Estremoz

A cidade de Estremoz destaca-se relativamente aos centros urbanos mais próximos, enquanto núcleo de um impressionante número de edifícios com programas azulejares do século XVIII, alguns de dimensão considerável. De facto, a “moda” do azulejo foi de tal forma significativa em Estremoz que justificou, em finais de Setecentos, a criação de uma oficina local de produção de cerâmica, competindo com os azulejos lisboetas. Talvez, neste caso, possamos falar realmente da supremacia de uma expressão artística (o azulejo) sobre outras, como a pintura mural, no período em questão (1640-1750).

A caracterização da pintura mural neste concelho, para finais do século XVII e para a primeira metade do XVIII está condicionada pelo ulterior aparecimento de novos programas que possam ainda permanecer sob cal.

1.1. Convento de S. Francisco

Dados Históricos

A fundação do Convento de S. Francisco (fig. 2) remonta ao século XIII, devendo-se ao patronato da rainha D. Beatriz, mulher de D. Afonso III, que deixou o seu brasão de armas na

pedra de fecho da abóbada do cruzeiro¹⁸². A comunidade religiosa já existiria em 1255, sendo primeiro edifício do reino a pertencer à ordem claustral. De acordo com as *Memórias Paroquiais*, D. Beatriz e D. Afonso III teriam mandado construir apenas a igreja, realizando obras de ampliação do convento¹⁸³. Em 1377 aqui viria a falecer o rei D. Pedro I. Mais tarde, em 1541, o Infante D. Henrique, na qualidade de Arcebispo de Évora, entregaria o convento à Província dos Algarves da Observância¹⁸⁴.

Durante o reinado de D. Manuel I o edifício entrou numa campanha de obras que se estendeu até ao século XVIII. Espanca assinala a grande empreitada que se iniciou em 1698 incidindo nas fachada, dormitórios e varandas que tinham sido afectados pela explosão de pólvora do paiol que se encontrava no castelo¹⁸⁵. Algumas destas campanhas de obras estão bem documentadas nos *Livros de Receitas e Despesas*, provenientes do antigo cartório do convento.

O *Livro de Receita e Despesa dos anos 1719 a 1727*¹⁸⁶ regista, logo em 1720, uma obra de vulto, que consistiu na construção da sacristia nova, utilizada pela comunidade religiosa como Casa do Capítulo. Esta divisão foi transformada em messe de oficiais do Regimento de Cavalaria n.º 3, o que ditou profundas alterações ao seu recheio artístico. Os gastos referem-se, todos eles, a materiais de construção e ao pagamento do trabalho de oficiais de pedreiro. As campanhas de construção prolongaram-se pelo ano seguinte e, já em 1722, tiveram início os trabalhos de decoração. Em Abril desse mesmo ano procedeu-se ao assentamento de “(...) três mil e quinhentos azulejos finos de figuras (...)”¹⁸⁷, vindos de Lisboa, hoje inexistentes, colocando-se também o retábulo de talha dourada e o lavatório de pedra mármore. As obras de decoração da nova sacristia prosseguiram, com maior dinamismo, em 1723, tendo sido dourada a sua capela e gastos 46.300 réis com um bufete de pedra, de forma oitavada e proveniente da região de Montes Claros, em Borba. No mesmo ano pagaram-se 87.400 réis a “(...) hum Pintor que pintou todo o tecto da Sanchristia a oleo com suas targes e architectura em que se vêem vários passos do Nosso Padre São Francisco e cazos sucedidos neste Convento tudo com seus remates e flores de ouro (...)”¹⁸⁸. O mesmo livro regista

¹⁸² ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, 1975, p. 112.

¹⁸³ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, n.º 100, 1758, fl. 728.

¹⁸⁴ BRANCO, Manuel (1993), *Igreja e Convento de São Francisco*, N.º IPA 070406005 e 070406006 consultado em Junho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

¹⁸⁵ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁸⁶ B. P. E., *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento de S. Francisco de Estremoz, Liv.º 8, *Livro de Receita e Despesa do Convento de 1719-1727*, fls. 24v. e 26. Doc. n.º 25.

¹⁸⁷ Idem, *Op. Cit.*, fl. 68.

¹⁸⁸ Idem, *Op. Cit.*, 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, *Op. Cit.*, p. 114.

diversas obras de carpintaria na mesma sacristia, bem como um conjunto pictórico de seis painéis com os *Mistérios da Virgem*.

No final de 1723 regista-se a obra da cobertura de telha da *Igreja de S. Francisco Velho*, situada na horta do convento e hoje desaparecida, bem como a pintura de quatro nichos distribuídos pela cerca do convento.

A obra mais relevante, em 1734, foi a do retábulo do altar-mor. A nota de despesa aponta o custo de 300.000 réis “(...) *de hum retábulo de talha para o Altar Mayor e dez santos tão bem de talha para os santuários, janellas e portas da mesma Cappella Mayor, concerto do trono e hum pavilhão emtalhado para o Nixo que tão bem se concertou e reduzio a melhor forma da N.ª Senhora da Conceição que está na bocca da tribuna (...)*”¹⁸⁹. Na mesma altura vieram azulejos de Lisboa para revestimento da capela-mor. Desconhece-se se estes azulejos seriam os que se encontram hoje naquele local, datáveis do século XVII, ou se, simplesmente, não terão sido colocados, preferindo manter-se um programa azulejar preexistente. Para exposição no altar-mor foi concebida uma imagem de S. Domingos “(...) *com sua cruz Patriarchado, prateada e seu caxorro aos pez tudo estofado (...)*”, e foi ainda “concertada” a de S. Francisco¹⁹⁰..

Em Maio de 1736 encontramos nova referência a obras de pintura no convento, desta vez uma quantia de 2.400 réis pagos ao pintor “(...) *que pintou quatro frontaes das Cappellas de São Bento, Santo António, Senhora do Amparo e Passos, na parede fingindo pedra para poderem estar descubertos nas Endoenças (...)*”¹⁹¹. O retábulo da capela-mor foi dourado neste ano, tendo os douradores trabalhado no “(...) *trono com os quatro anjos que nelle estão, tudo de ouro burnido com seus frescos (?), pintarem o nicho de N.ª Senhora da Conceição que novamente se pos portátil na mesma Cappella mor e pintarem mais a banquetta e sacrário da Cappella mor de São Bento (...)*”¹⁹². No ano seguinte foram dourados os nichos das imagens de S. Francisco e de S. Domingos, pertencentes ao altar-mor.

À data da redacção das *Memórias Paroquiais* (1758), o convento era um noviciado, sendo aqui ministradas aulas de Filosofia. Tinha então quatro dormitórios e residiam no edifício sessenta religiosos¹⁹³.

Desde 1944, o edifício foi alvo de várias intervenções por parte da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, que levaram a cabo diversas obras de restauro,

¹⁸⁹ B. P. E., *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento de S. Francisco de Estremoz, Liv.º 3, *Livro de Receita e Despesa do Convento de 1729-1737*, Despesa de Abril de 1734, fl. 94v. Doc. n.º 27

¹⁹⁰ Idem, *Op. Cit.*, fl. 103v.

¹⁹¹ Idem, *Op. Cit.*, fl. 138v.

¹⁹² Idem, *Op. Cit.*, fl. 142v.

¹⁹³ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, n.º 100, 1758, fl. 728.

manutenção e limpeza de coberturas (1947; 1955-1957; 1968; 1980; 1984) e obras na abóbada do cruzeiro (1975)¹⁹⁴.

Caracterização do Edifício

Muito embora tenha sofrido diversas alterações ao longo de séculos, o Convento de S. Francisco de Estremoz mantém ainda o seu perfil gótico, mais evidente ao nível da igreja, apesar da fachada setecentista com o seu grande frontão contracurvado.

O interior do templo apresenta todas as características típicas de um edifício gótico, de planta em cruz latina com o seu transepto, três naves escalonadas com cobertura de madeira¹⁹⁵, e cinco tramos com arcos quebrados. À entrada, ultrapassado o guarda-vento, quatro colunas de mármore sustentam o coro-alto, hoje muito descaracterizado. Na nave lateral do lado da Epístola está o túmulo de Esteves da Gata. A cabeceira gótica foi, entretanto, modificada apresentando, actualmente, uma capela-mor em mármore coberta por abóbada de volta perfeita com caixotões mantendo, no entanto, os absidiólos de cobertura em ogiva. A capela-mor pertenceu ao padroado régio, até ter sido doada pelo rei Filipe II de Portugal ao cônego e Inquisidor Fernando de Matos e Noronha, que custeou as suas obras de decoração¹⁹⁶. Existem ainda vestígios das pinturas de brutescos e de marmoreados fingidos que se estendiam pelos pilares e arcos das naves, fruto de campanhas decorativas não datadas. Num altar do braço esquerdo do transepto destaca-se a obra em talha representando a *Árvore de Jessé*, das poucas representações do género que chegaram até nós.

No lado da Epístola encontram-se as capelas da Venerável Ordem Terceira e de D. Fradique de Portugal, datada de 1535, de acordo com a inscrição no seu portal decorado por finos grotescos em baixo relevo.

A Sul encontra-se o claustro, construído no final do reinado de D. Manuel I, com dois andares, tendo o rés-do-chão oito tramos de arcadas redondas. O claustro está, ao momento, entregue ao Regimento de Cavalaria n.º 3, tendo sido dadas outras utilizações às antigas dependências conventuais, nomeadamente aos dormitórios.

Caracterização dos Conjuntos Pictóricos

Actualmente são identificáveis apenas três campanhas murais no interior do Convento de S. Francisco, todas elas localizadas na área do claustro, ao ar livre e, portanto, muito mais expostas à acção de agentes de deterioração.

¹⁹⁴ BRANCO, Manuel, *Op. Cit.*, 1993.

¹⁹⁵ Túlio Espanca refere que a cobertura em madeira da nave central foi construída durante as obras que tiveram lugar entre 1879-1880 tendo, até então, sido de abóbada de berço. Cf. ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁹⁶ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, nº 100, 1758, fl. 728.

O primeiro conjunto pictórico com que nos confrontamos é, também, o mais recente. Encontra-se no corredor de acesso ao claustro e apresenta sinais de ter estado coberto por cal até há pouco tempo, quando se tomou a decisão de levantar esta cobertura, com prejuízo (a avaliar pelas marcas de abrasões deixadas na pintura) para a própria camada pictórica. Em cada alçado temos um conjunto de cinco nichos com trabalhos de massa, de planta semicircular, hoje vazios, apresentando uma decoração de marmoreados fingidos e um remate em forma de concha (fig. 3).

A cobertura, em abóbada de canhão com penetrações, apresenta uma composição de brutescos, anjinhos e elementos arquitectónicos emoldurando, ao centro, um grande painel integrado, rectangular de ângulos cortados. Neste painel distinguem-se apenas as silhuetas de dois anjos amparando S. Francisco que olha para o céu (fig. 4). O conjunto datará de 1736, ano em que sabemos ter existido actividade de um pintor no convento para realizar o trabalho de “(...) *quatro frontaes das Cappellas de São Bento, Santo António, Senhora do Amparo e Passos, na parede fingindo pedra (...)*”¹⁹⁷. É possível, dado o tipo de trabalhos presentes nos nichos deste corredor, que também este conjunto possa ter sido realizado na mesma altura.

Temos em seguida um programa mais extenso, narrando episódios da Ordem de S. Francisco em retábulos fingidos e que preenche o registo superior dos alçados do claustro, junto ao arranque da abóbada (Cf. Ficha N.º1). O reboco sobre o qual foram executadas estas pinturas não tem continuidade para o registo inferior dos alçados (hoje caído), o que sugere ter existido aqui outro tipo de revestimento, provavelmente de painéis de azulejos (fig. 5). A composição é repetida em cada tramo, com ligeiras variações, apresentando cada retábulo fingido uma cena como se fosse uma pintura de cavalete. As estruturas retabulares são ainda de perfil maneirista, com duas colunas estriadas e capitéis coríntios suportando um entablamento com fingimentos de almofadões de mármore. Cada frontão é composto por cartelas ladeando um medalhão com a legenda relativa ao episódio retratado, e que se repete, no registo inferior da pintura. A paleta cromática é bastante forte, estando cada retábulo fingido sobre um fundo vermelho escuro, decorado por finos motivos vegetalistas estilizados, pássaros e *ferroneries*.

Dos episódios que ainda são reconhecíveis temos *S. Francisco resgatando as almas do Purgatório com o cordão do seu hábito* (fig. 6).

Entre as pinturas que se apresentam mais danificadas está a do navio onde viajam vários santos franciscanos. A legenda no medalhão superior desapareceu totalmente, não permitindo identificar o episódio. Ao nível do retábulo fingido registam-se algumas

¹⁹⁷ B. P. E., *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento de S. Francisco de Estremoz, Liv.º 3, *Livro de Receita e Despesa do Convento de 1729-1737*, fl. 135. Doc. n.º 27

variantes, como seja a presença de cariátides no lugar das colunas estriadas, o frontão contracurvado que remata a composição e uma maior elaboração no decorativismo do fundo.

Outra cena de difícil identificação é a que apresenta dois religiosos seguindo um cardeal com uma vela, que os conduz até um frade franciscano. O episódio poderá aludir à entrada na Ordem dos primeiros discípulos de S. Francisco, respectivamente Bernardo de Quintaval e Pero Catanio¹⁹⁸. Temos depois a *Morte de S. Francisco*, na qual vários frades rodeiam a figura do santo, enquanto o céu se abre para receber a sua alma.

A cena que representa a *Confirmação da regra pelo Papa Nicolau* (fig. 7) mostra o Papa sentado no seu trono, tendo à sua frente representantes dos ramos feminino e masculino da Ordem de S. Francisco, simbolizando o momento da confirmação da sua regra. Frei Marcos de Lisboa narra o episódio, citando o Breve papal: “(...) *He lançado & posto o fundamento solido da religião Christãa sobre o monte da fee Catholica, a qual sincera devação dos discipulos de Christo fervendo com fogo de charidade, com a palavra de sollicita pregação insinou aos povos das gentes, que em trevas vivia. Esta fee he a que a Romana igreja tem & guarda (...)*”¹⁹⁹. O Breve definia ainda que quem quisesse ingressar na Ordem teria de ser examinado antes pela Igreja Romana e não poderia voltar à vida secular. A legenda está ainda visível no topo da pintura: “*POR NICOLAO CONFIRMADA FOI A REGRA A TODOS DADA.*”

A pintura com a *Estigmatização de S. Francisco* foi muito destruída pela abertura, em época indeterminada, de um óculo de iluminação para uma divisão interior do convento. A legenda no topo da pintura, permite identificar com facilidade a cena: “*FRANCISCO A CRISTO SE IGUALA NAS CHAGAS COMO O ASIGNALA*”. Este é um dos episódios da vida de S. Francisco mais importantes do ponto de vista simbólico, narrado por S. Boaventura.

Na cena seguinte Francisco está convalescendo no seu quarto, quando tem uma visão. Frei Marcos de Lisboa conta que Francisco desejava alcançar honras militares combatendo a favor da Igreja, preso às vaidades da vida secular, quando vê Cristo que lhe diz que deveria seguir a via espiritual e que seria essa a sua arma para combater os inimigos da Fé²⁰⁰. Na legenda superior podemos ver: “*CRISTO QUANDO A FRANCISCO AVISTA POR SEO GENERAL O ALISTA*”. Existem duas cenas muito parecidas do ponto de vista iconográfico. Numa, *S. Francisco vestido de soldado ajoelha ao ver Cristo*, que lhe ordena que abraçasse a vida religiosa. A outra mostra *S. Francisco vestido como um nobre ajoelhando num altar*. As legendas que acompanham cada painel encontram-se já quase ilegíveis. Em todo o caso, ambas parecem representar a *Vocação de S. Francisco da vida secular para a espiritual*.

¹⁹⁸ LISBOA, Frei Marcos de, *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, 1ª parte, 2001, pp. 5-6.

¹⁹⁹ Idem, *Op. Cit.*, p. 229v.

²⁰⁰ Idem, *Op. Cit.*, p. 2

Entre os episódios que permanecem por identificar conta-se o que apresenta um *Anjo com uma espada e um escudo*, outra onde apenas se lê na legenda superior *Com Cristo...Despresos* e ainda um painel truncado pela abertura de um arco quebrado.

O terceiro conjunto de pinturas é composto por vários registos deixados junto à arcaria do claustro. A sua presença neste local é intrigante, uma vez que as pinturas estão, em grande medida, truncadas pelos arcos de pedraria, o que levanta questões tanto quanto à datação da campanha pictórica, como da arquitectónica.

As pinturas representam santos da Ordem de S. Francisco, estando identificado apenas *S. Bernardino* (fig. 8). Registam-se ainda um santo com um livro aberto pousado numa mesa, um santo vestido como um peregrino, com um bordão e um busto, por cima de um dos arcos do claustro. O resto da imagem estaria representado no local onde hoje se encontra o vão do arco. As figuras surgem integradas entre brutescos e flores, estando todo o conjunto em muito mau estado de conservação.

O I.P.C.R. realizou, em 1988, três campanhas nas pinturas do claustro, embora não seja possível esclarecer em que consistiram²⁰¹. Em 1991, estas pinturas foram sujeitas a nova intervenção registada pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (fig. 9).

1.2. Convento de S. João da Divina Penitência (Maltesas)

Dados Históricos

As informações relativas à Ordem do Hospital, ou de Malta, bem como à sua entrada em Portugal, são escassas, em grande medida pelo desaparecimento dos seus arquivos que se encontravam na vila do Crato. A presença da Ordem, em território nacional, com propriedades, pode ser datada desde o reinado de D. Afonso Henriques²⁰². A cabeça da Ordem instalou-se em Leça tendo, no século XIII, mudado para Belver. Os Hospitalários foram aumentando os seus domínios, sobretudo em torno da região do Crato. Quando terminou a conquista do Algarve, a Ordem caiu em decadência, tal como aconteceria com as restantes ordens militares, que viram a sua função principal esvaziar-se de sentido²⁰³. Dada a subordinação do grão-mestre da Ordem a Castela, os reis portugueses não anexaram à coroa o mestrado da Ordem do Hospital, embora o seu priorado tenha sido atribuído, por vezes, a membros da família real²⁰⁴.

O Convento de S. João da Divina Penitência foi o único do ramo feminino que a Ordem do Hospital teve em Portugal. Em 1530, o Infante D. Luís consentiu que um grupo de

²⁰¹ *Brigadas de Pintura Mural*, consultado em Outubro de 2005, URL <http://www.ipcr.pt>.

²⁰² ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vol. I, 1967, p. 148.

²⁰³ Idem, *Op. Cit.*, p. 345.

²⁰⁴ Idem, *Op. Cit.*, p. 348.

senhoras se mudasse de umas casas onde habitavam, em Évora, para o paço de D. Fernando de Noronha, alcaide-mor de Estremoz. Só a partir de 1533 se iniciou a transferência da recém-formada comunidade religiosa para a vila de Estremoz, com Bula passada pelo Papa Paulo III, em 1539. As religiosas que começaram a habitar na nova casa, chegaram em 1541, vindo do Convento da Conceição, em Beja, e de Santa Clara, em Santarém. De acordo com as *Memórias Paroquias de Estremoz*, o primeiro convento (ainda em Évora) teria sido mandado construir por D. Manuel, em 1501, estando desabitado durante bastante tempo até que o Infante D. Luís, irmão de D. João III e Grão Prior do Crato, o entregou provisoriamente às religiosas, antes da sua mudança para um novo local, em Estremoz²⁰⁵. Aqui existiria uma ermida dedicada a S. Sebastião, onde viria a ser erguida a nova igreja conventual. As freiras tinham por confessores os religiosos da Província dos Algarves até que, em 1728, o Papa Benedito XIV terminou com essa sujeição, passando a comunidade a dever obediência ao Grão Prior do Crato. A última freira, D. Ana Guilhermina da Purificação viria a falecer em 1878, tendo logo em seguida o Ministério do Reino decretado o arrolamento e posterior venda dos bens mobiliários e imobiliários do riquíssimo espólio do convento²⁰⁶.

Após a sua extinção, o edifício serviu de instalações para o Hospital Civil da Misericórdia, utilização que foi homologada a partir de 1881. Através do Decreto nº 9842, de 20 de Junho de 1924 o edifício foi classificado de Monumento Nacional²⁰⁷. No convento funcionam actualmente as instalações da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, e respectivo arquivo histórico, estando o segundo piso do claustro ocupado, desde 27 de Abril de 2001, pelo pólo de Estremoz da Universidade de Évora.

Caracterização do Edifício

A fachada do convento ergue-se em frente ao rossio do Marquês de Pombal, com uma galilé avançada onde se distinguem elementos de heráldica manuelina, da Ordem de Cristo e da de Malta (fig. 10)²⁰⁸. Por detrás da galilé, voltada a Sul, encontra-se uma das alas do convento, onde se situava um dos dormitórios. Seguindo para ocidente ergue-se a pequena capela que marca um dos Passos processionais da Paixão de Cristo e que se inclui no conjunto, mais alargado, de capelas semelhantes, dispersas pela cidade. Mais adiante está a capela octogonal de N.ª Senhora do Carmo que se destaca de forma desconcertante neste

²⁰⁵ IAN.TT., *Dicionário Geográfico*, vol. 14, nº 100, p. 731.

²⁰⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, 1975, p. 143.

²⁰⁷ BRANCO, Manuel (1993), *Antiga Igreja e Convento das Maltesas / Igreja da Misericórdia*, N.º IPA 040704060013, consultado em Junho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

²⁰⁸ Espanca refere que estes elementos foram construídos e aqui colocados em 1808, tendo a peça original sido destruída pelas tropas francesas.

alçado, com o brasão real esculpido em mármore e a inscrição atestando o patronato régio de D. João V e de D. Mariana de Áustria, bem como a data em que foi concluída: 1766.

Formando ângulo recto encontra-se a igreja do convento com a sua torre sineira, iniciada em 1752 e hoje agregada à Capela de N.^a Senhora do Carmo (fig. 11). O acesso ao claustro faz-se através da galilé, tendo, à direita, a antiga portaria modificada por intervenções decorativas de finais do século XVIII, restando uma pintura sobre madeira com o *Baptismo de Cristo*, talvez ainda de fins do século XVI. O claustro, de grandes dimensões, com dez arcos por lado, apresenta elementos característicos do estilo manuelino, restringidos à decoração das mísulas.

De acordo com os livros de receitas e despesas provenientes do cartório deste convento, em Fevereiro de 1652 realizaram-se grandes obras na igreja, nomeadamente com o arco triunfal, construção do púlpito, colocação de azulejos, das capelas, arranjo do chão e da porta da igreja. No mesmo ano assinala-se a despesa de 800 réis com a montagem de andaimes e de 70.000 réis da pintura da igreja²⁰⁹. Também foram gastos mais 8.500 réis, com os caixilhos e douramento dos “painéis” que estariam ao longo da nave.

Em 1663 registaram-se várias despesas com o dormitório. Uma das obras descrita com maior detalhe foi a do dormitório das leigas. Em Setembro de 1667, a comunidade religiosa assinou contrato com o oficial de alvenaria João da Cunha, com o objectivo deste lhes “(...) aver de consertar e levantar o dormitório das leigas que fica para parte da fortificasam desta prasa (...)”²¹⁰. O dormitório seria composto por seis arcos tendo, para isso, o mesmo oficial recebido 200.000 réis e ficando obrigado a terminar a obra nos dois meses seguintes.

Durante o governo da Madre Soror Catarina Antónia Trindade, com início em Fevereiro de 1701, a capela-mor da igreja sofreu algumas intervenções. Logo em Abril foram pagos 320 réis aos carpinteiros que assentaram os painéis que fariam parte da decoração deste espaço e que hoje, à semelhança dos da nave, estão desaparecidos²¹¹. Os livros de receitas e despesas registam gastos com obras de manutenção do edifício nos anos que se seguiram, de pouco interesse para a história do mesmo, com intervenções que se foram sucedendo desde 1725 até 1731.²¹² Ainda em 1725, a irmandade de N.^a Senhora da Assunção e Ressurreição de Cristo, sita na igreja deste convento, contratou José Carvalho, “*dourador e pintor de tempara*”, natural de Lisboa, para que este dourasse “(...) o emtalhado da capella

²⁰⁹ B.P.E., *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Maltesas de Estremoz, Livro de receitas e despesa do Convento das Maltesas dos anos 1649-1661, Liv.º 12, fls. 55-79. Doc. n.º 7.

²¹⁰ A.D.E., *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 21, 10 de Setembro de 1667, fls. 196v. a 197v. (Inédito). Doc.n.º 9.

²¹¹ B.P.E., *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Maltesas de Estremoz, Liv.º 22, Livro de receitas e despesa do Convento das Maltesas, 1701-1713, fls. 2v.

²¹² Idem, *Op. Cit.*, Liv.º 10, Livro de receitas e despesa do Convento das Maltesas, 1723-1744, fl. 65v.-148v.

da mesma senhora toda burnida de ouro (...) tendose tambem obrigado a dourar a pianha em que há de estar o Senhor resuscitado como também a banquetta da dita capela (...)”²¹³.

As *Memórias Paroquiais* de Estremoz, de 1758, fazem referência a esta capela de N.^a Senhora da Assunção, dizendo que a imagem da mesma senhora era “*perfeitissima*”²¹⁴. Para além disso, a igreja contava ainda com outros altares em talha, tais como o altar-mor com as imagens de S. Sebastião (proveniente da primitiva ermida) e de S. João Baptista e o altar do Santíssimo Sacramento.

Caracterização dos Conjuntos Pictóricos

O Convento das Maltesas preserva distintos registos de campanhas pictóricas, de extensão, qualidade e estado de conservação muito variados. Concentraremos a nossa atenção, em primeiro lugar, na igreja conventual justamente por ser aqui que se encontram dois dos conjuntos murais mais extensos e, ao mesmo tempo, de maior interesse para análise desta actividade não só em Estremoz, mas também nos concelhos vizinhos: as pinturas das abóbadas da nave e da capela-mor.

À entrada na nave encontramos também vestígios, em vários locais dos alçados, de uma pintura decorativa já de finais do século XVIII, onde terá sido utilizado o método da estampilha, para criar um padrão repetitivo de motivos florais vermelho escuros, imitando tecido de brocado revestindo as paredes. Debaixo desta camada surgiu outra pintura, provavelmente executada a fresco, cuja extensão global não foi ainda avaliada, representando a *Pausa na Fuga para o Egipto*, cena narrada no Evangelho de S. Mateus e nos evangelhos apócrifos (fig. 13). Durante a fuga, anunciada por um anjo a S. José, Maria senta-se a descansar sob uma palmeira e pede um fruto da mesma árvore. Jesus terá então ordenado à palmeira que se dobrasse para que Maria pudesse alcançar os frutos, fazendo também brotar água das suas raízes²¹⁵. Nesta representação, para além das figuras principais de Maria e de Jesus (ainda cobertos sob cal), o pintor incluiu um grupo de figuras femininas que dão um tom pitoresco à cena²¹⁶. As características estilísticas da pintura sugerem a autoria de um pintor como José de Escobar o qual, em 1610, se encontrava a executar a pintura da capela, arco e cruzeiro do Convento de Santa Clara, em Elvas, com temas da *Sagrada Escritura*, para o Balio Rui de Brito²¹⁷. Esta informação que situa o pintor a trabalhar nesta região ajuda-nos a datar a pintura da igreja das Maltesas como sendo do primeiro quartel do século XVII.

²¹³ A.D.E., *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 80, 7 de Maio de 1725, fls. 134v.-136v.

²¹⁴ IAN.TT., *Dicionário Geográfico*, vol. 14, n.º 100, p. fl. 733.

²¹⁵ CARMONA MUELA, Juan, *Inconografia Cristiana*, 1998, pp. 132-133.

²¹⁶ DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOREAU, Michel, *La Bíblia y los Santos*, 1996, p. 195.

²¹⁷ A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 27, 10 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v. (Inédito) Doc. n.º 2.

Sobre a actual entrada na igreja encontra-se uma cúpula, em grande parte ainda caiada, mas onde é visível uma pintura com arquitecturas fingidas, procurando criar um efeito de perspectiva, característico já da segunda metade do século XVIII (fig. 12). Na capela-mor, fingimentos de embutidos de mármore preenchem o vão da janela, explorando o potencial da pintura mural enquanto elemento de simulação de outras formas de arte.

Um dos núcleos de maiores dimensões deste edifício é a primeira campanha pictórica que recebeu a abóbada nervurada da igreja, durante as obras realizadas em 1652 (figs. 14 e 15). Actualmente esta pintura encontra-se coberta por uma segunda camada, datável do reinado de D. Maria I, de um barroco tardio, com ramagens estilizadas (outrora douradas) destacando-se contra um fundo azul celeste. Esta pintura começou a desaparecer, em alguns pontos, o que permitiu perceber que se encontrava por baixo outro programa pictórico (fig. 16). Através das “janelas” que foram abertas em alguns panos da abóbada foi posta a descoberto uma pintura de brutesco colorido contra fundo branco, com *putti* de pé sobre ramagens e flores (fig. 17). Não é possível fazer uma apreciação global deste conjunto iconográfico, uma vez que ele ainda se encontra, em grande medida, oculto e é provável que assim continue, enquanto não for definido um critério de intervenção nesta abóbada, sobre o que deve ser posto à vista ou deixado tal como está.

No arranque das nervuras pendem grandes cachos de frutas, suspensos por fitas (fig. 18). Enquadrando a composição e contornando todos os espaços entre as nervuras encontram-se cartelas estriadas. A solução adoptada para a decoração deste tecto, que aproveita a pré-existência da arquitectura tardo-gótica, bem como a presença de um formulário decorativo identificável em outros monumentos, permitem-nos relacionar este conjunto com os tectos das igrejas da Esperança e das Chagas, de Vila Viçosa, com a Sala das Delícias da Música do Paço Ducal e com a Ermida de S. João Baptista, na mesma vila, bem como com a Igreja de S. Bartolomeu, em Borba. Existem, de facto, traços comuns aos programas pictóricos presentes em todos estes edifícios que poderão apontar para os mesmos autores: utilização das mesmas cores de fundo, o mesmo tipo de molduras e cartelas, semelhanças ao nível dos rostos e presença de *putti* que se equilibram entre flores e ramagens, num crescendo de decoração que acompanha o alargamento dos panos da abóbada.

Por outro lado, e a avaliar pela presença de alguns elementos decorativos semelhantes à nave, acreditamos que esta campanha se estendeu também ao tecto da capela-mor, em abóbada de berço (fig. 19; Cf. Ficha N.º 2). Também aqui, mais uma vez, ela se encontra sob outra pintura, mais recente, que entretanto se perdeu parcialmente. Espanca datou esta segunda campanha de 1700-1701, atribuindo-a ao pintor lisboeta Pero Gomes, o qual teria

vindo para Estremoz executar este trabalho (fig. 21; Cf. Ficha N.º 3). A empreitada contou com a esmola de 40.000 réis dados pela Madre Soror Maria dos Anjos²¹⁸. Ocupando hoje apenas metade da abóbada da capela-mor, a pintura define-se como uma composição típica de brutesco compacto joanino, com anjinhos, enrolamentos, festões de flores e cartelas. Estes elementos enquadram, ao centro, um medalhão circular com o *Cordeiro Místico* (hoje quase desaparecido), elemento associado à figura de S. João Baptista acompanhado pela legenda: *INTER NATOS MVRIERIVM ___SON SUPREXIT MAIOR IOANNE BAPTISTA*.

Devido às perdas de camada cromática, é possível perceber como seria a primeira campanha pictórica. Inicialmente a abóbada da capela-mor estaria decorada por uma composição de caixotões e pequenos painéis de formas e tamanhos diversos, com mascarões, concheados, *ferroneries*, cachos de frutos, o *Agnus Dei* e elementos de grotesco fingindo baixos-relevos (fig. 20). O contraste torna-se mais evidente na medida em que estes elementos se destacam da mesma base vermelho escura, de fundo, que também encontraremos nas Chagas, na Igreja do Convento da Esperança, em S. João Baptista e em duas salas do Paço Ducal de Vila Viçosa. As mesmas cartelas estriadas de contorno das molduras e os cachos de frutas que assinalámos na nave desta igreja, encontram-se igualmente na capela-mor, apontando para a mesma empreitada. O destaque central que tem o *Cordeiro Místico* na campanha barroca é aqui relegado para um papel secundário, como se fosse apenas mais um elemento decorativo no conjunto de caixotões e pequenos painéis assimétricos. Encontramo-lo logo a seguir ao arco triunfal, num painel de forma oitavada, acima da cimalha fingida.

Existem muitos outros locais dentro do Convento das Maltesas, onde ainda se podem apreciar conjuntos pictóricos com alguma expressão. O claustro é uma dessas áreas (fig. 22), com registos pictóricos dispersos por várias divisões e, em alguns pontos, no exterior dos seus dois pisos. Ao nível do rés-do-chão assinalam-se, na ala Oeste (que comunica com a Capela do Senhor dos Passos), antigos nichos ou pequenas capelas, que perderam entretanto os seus altares, mantendo as pinturas do intra-dorso dos arcos, com brutescos datáveis do final do século XVII, ou início do XVIII. No topo desta ala do claustro encontra-se um retábulo fingido, em forma de tríptico, que preenche o registo superior do alçado e se prolonga pela abóbada. Ao centro, no painel de maiores dimensões, temos a cena da *Aparição de Cristo à Virgem* acompanhada pela legenda: *REGINA CELI LETARE ALLELVIA*. Nos painéis laterais estão vasos com flores sobre mísulas, pintura já de inspiração neo-clássica de finais do século XVIII. Estas composições estão inseridas em painéis rectangulares, de ângulos cortados, e parecem ter sido pintadas por cima do retábulo

²¹⁸ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, 1975, p. 155.

pré-existente, aproveitando a sua disposição tripartida. O pano de abóbada sobre este conjunto apresenta, ao centro, a pomba do Espírito Santo dentro de um resplendor e, nos ângulos, dois querubins.

A pintura apresenta características semelhantes à que se observa no tímpano de um arco de volta perfeita, ainda nesta mesma ala, com a *Adoração do Santíssimo Sacramento* por duas figuras, sendo uma delas uma abadessa, segurando um livro aberto e exibindo a cruz da Ordem de Malta no seu hábito negro. Ainda é possível distinguir-se, ao centro da pintura, o Santíssimo Sacramento, com as duas figuras ajoelhadas, uma de cada lado do arco. Por baixo estaria a legenda *Louvido seja o Santíssimo Sacramento*. O pano de abóbada por cima desta composição encontra-se decorado por um querubim e uma figura híbrida segurando ramagens com cachos de frutos estando, no eixo, a cruz da Ordem de Malta.

A escadaria de acesso ao coro-alto apresenta também pinturas sobre uma fina camada de cal que reveste o mármore da escada, prolongando-se à abóbada de nervuras. Enquanto que a pintura na zona da escadaria é, sobretudo, decorativa, já nos panos da abóbada identificam-se duas cenas: a *Rainha Isabel dando esmolas a um pobre* (fig. 23) e *Santa Maria Madalena*.

As escadas conduzem-nos até à sala que antecede o coro-alto, revestida em mais de metade da sua altura por silhares de azulejos azuis e brancos com albarradas. O restante espaço deixado vazio nos alçados foi preenchido por ramagens, destacando-se apenas dois medalhões octogonais, entre cartelas, um com a representação do *Cordeiro Místico* e outro com o Pelicano picando o próprio peito para, desta forma, alimentar os filhos com seu sangue. Estes elementos iconográficos representam ambas analogias com a figura de Cristo, recordando o seu sacrifício em favor dos fiéis. Nesta sala há ainda a registar a capela dedicada a *N.ª Senhora do Rosário*. O exterior do arco da capela apresenta, dos lados, motivos florais e, junto à cimalha, as imagens dos evangelistas *S. Lucas* e *S. João* (fig. 24). O conjunto termina num frontão triangular onde se encontra *Deus Pai* dando a sua bênção. O intra-dorso do arco da pequena capela apresenta ainda dois santos, *S. Brás* e *S. Sebastião*, estando depois o arco preenchido por exuberante composição vegetalista. As pinturas foram sujeitas a uma intervenção de restauro que alterou significativamente o seu aspecto, porém parece ser possível que datem do início do século XVII.

A pintura que será, muito provavelmente, ainda quinhentista é a que reveste o fundo do altar, com a imagem de *N.ª Senhora* sentada num trono com baldaquino, segurando o Menino Jesus no colo, enquanto este recebe flores de duas crianças, dois santos a avaliar pelas auréolas. Existem ainda em alguns pontos desta pintura sinais de que teria outra campanha por cima, pertencente, com certeza à campanha que cobre o resto da capela. Toda a cena está

envolvida por um círculo formado por pequenos painéis circulares onde são apresentados os Mistérios do Rosário. Nos cantos inferiores temos ainda duas figuras vestidas à moda da cortesã do século XVI, uma ajoelhada junto a uma igreja e a outra exibindo ao peito a cruz da Ordem de Malta.

Também originariamente do século XVI será a capela de *N.ª Senhora da Encarnação*, no segundo piso do claustro, instituída por Soror Maria de Jesus, antes de 1598, data em que viria a falecer esta religiosa. Da época da fundação persiste ainda uma *Anunciação* (fig. 25) cobrindo a parede fundeira da capela, raro exemplar de pintura mural quinhentista no concelho de Estremoz. O tapete em que a Virgem se encontra ajoelhada, com motivos geométricos de inspiração árabe, vem trazer uma curiosa nota de exotismo à composição.

Nos alçados encontramos representações de diversos santos e santas que foram sendo sucessivamente repintadas de acordo com a evolução dos gostos, embora se mantivessem as figuras retratadas (fig. 26). Com as inevitáveis perdas de cromatismo decorrentes da passagem dos séculos, hoje em dia resulta bastante confusa a leitura deste conjunto pictórico. As legendas das figuras, perfeitamente claras, permitem-nos identificar *Santa Bárbara*, *Santa Apolónia*, *Santa Rita de Cortona*, *Santa Margarida de Cássia*, *S. Francisco de Borja* e *S. Pedro de Alcântara*.

1.3. Convento de Santo António dos Capuchos

Dados Históricos

O Convento de Santo António dos Capuchos ergue-se próximo do local onde, no século XVI, existira um ermitério dedicado a S. Francisco. A nova casa começou a ser construída a 26 de Novembro de 1654, estando concluída e pronta a ser habitada em 1662²¹⁹.

O padroado da nova Igreja de Santo António foi entregue a Tristão Guedes de Queiroz, fidalgo da Casa Real, a 15 de Dezembro de 1672. De acordo com o documento notarial de entrega do padroado, o fidalgo apresentou na altura uma patente passada pelo Provincial da Ordem da Piedade da Regular Observância de S. Francisco, Frei Boaventura de Portalegre, em que este dizia que Tristão Guedes tinha provado ser ele o legítimo herdeiro do “(...) *direito que tinha ao padroado da cappella mor da nossa caza velha de Santo António de Estremos por seus paes e avos he porque o dito convento foi mudado em rezam do sitio nos pedia agora com toda a instancia lhe quizesemos comseder o padroado da cappella maior*

²¹⁹ Idem *Op. Cit.*, p. 93.

*da igreja nova para seu jazigo e sepultura (...)*²²⁰. O padroeiro ficava assim obrigado a dar à fábrica da capela-mor doze mil réis anuais, seis alqueires de azeite e ainda a fazer o retábulo-mor que estaria, à época, por construir. Para tal vinculava a esta escritura o seu morgado de Mamporcão. O ministro provincial acedeu ao pedido do fidalgo, concedendo-lhe a capela-mor para seu jazigo e de seus descendentes, decretando as obrigações que deveria respeitar perpetuamente e que estavam de acordo “(...) *com o Consílio Tridentino que ordena se dotem as capellas dos Altares de alguma esmolla para sua fabrica (...)*”²²¹.

A escritura vem confirmar a patente apresentada por Tristão Guedes Queiroz, repetindo todas as condições que fariam com que tanto o fidalgo como os seus descendentes tivessem direito ao sepultamento na capela-mor da nova igreja nova. O convento nunca chegou a ter grandes dimensões, restringindo-se a comunidade religiosa a cerca de 18 monges, em parte mantidos pela Santa Casa da Misericórdia de Estremoz.

As origens da Ordem dos Capuchos remontam ao primeiro quartel do século XVI, e radicam na região Nordeste de Itália, num movimento que se viria a definir como uma autêntica reforma dentro da Ordem de S. Francisco. Com o passar dos séculos tinha-se vindo a assistir a um afastamento progressivo relativamente aos ideais do santo fundador, tendo isso levado a que uma secção dentro da própria Ordem começasse a exigir o regresso a uma vida de austeridade e pobreza, no mais estrito cumprimento da regra²²². Aos protagonistas deste movimento foi atribuída a designação de frades “*capuchos*”, pelo seu hábito rude de capuz, semelhante ao de S. Francisco, ou “*barbadinhos*”, no caso de alguns conventos em Lisboa (como o de N.ª Senhora da Porciúncula, fundado em 1739²²³). Os Capuchinhos obtiveram do Papa Clemente VII, um Breve, a 3 de Julho de 1528, reconhecendo a sua existência tendo, a partir de então, começado a expandir-se internacionalmente. As suas actividades incidiam sobretudo no apostolado e na oração contemplativa, daí a preferência por locais eremíticos (embora próximos das populações) para a edificação das novas casas conventuais²²⁴.

O Convento de Santo António dos Capuchos, em Estremoz viria a sofrer várias profanações logo após a Extinção das Ordens Religiosas (1834) tendo visto, em 1861, a instalação do Cemitério Público nos terrenos que lhe estavam anexos. A igreja ainda reabriu

²²⁰ A.D.E, *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 24, 15 de Dezembro de 1672, fls. 175-178v., (Inédito) Doc. n.º 10.

²²¹ *Idem*, *Op. Cit.*, fl. 176.

²²² FELICÍSSIMO, Albino, “CAPUCHINHOS (Ordem dos Frades Menores Capuchinhos)”, In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 2000, p. 288.

²²³ ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vol. III, 1968, p. 189.

²²⁴ FELICÍSSIMO, Albino, *Op. Cit.*, p. 289.

ao público em 1940, mas encontra-se actualmente em estado de completo abandono, sendo o imóvel propriedade da Câmara Municipal.

Caracterização do edifício

O edifício seguiria a mesma tipologia arquitectónica das outras casas da Ordem, presente, ainda hoje, em exemplos tão próximos como o Convento do Bosque, em Borba, o dos Capuchos de Vila Viçosa, ou ainda o Convento de Santo António, no Redondo.

Do exterior distingue-se a fachada da igreja, de arquitectura modesta, dividida em três registos: o primeiro composto pelo nártex, com arco de volta perfeita em mármore; o segundo onde apenas se encontra o grande janelão que rasga a fachada para iluminação do coro-alto e, por último, o frontão triangular, sobre a cimalha, decorado por um óculo onde estaria o emblema da Ordem (fig. 27). Rematam o conjunto, dois campanários com sinos e uma pequena cruz no vértice do frontão. Para o lado direito desenvolviam-se as dependências do convento.

A porta de entrada da igreja é ladeada por dois nichos, cujas imagens desapareceram, mas que ainda exibem a inscrição: *E A EMMACVLADA CPÇÃO [CONCEIÇÃO] DA VIRGEM. S. [SENHORA] NOSSA. LVVADO [LOUVADO] SEIA O SANCTISSIMO SACRAMENTO.*

As igrejas destes quatro conventos capuchos são também idênticas, com naves de planta rectangular e pé direito elevado, transeptos inscritos, assinalados por dois arcos pouco profundos rasgados nos alçados, um arco triunfal marcando o corte para a zona da capela-mor e cobertura em abóbada de berço (fig. 28). A igreja do Convento do Bosque ainda mantém dois altares de talha encostados ao arco triunfal, tal como existiria nas suas congéneres apesar de, com esta intervenção, terem ficado os arcos laterais parcialmente cobertos. Estes templos distinguem-se apenas na escala e na decoração que ainda preservam, tendo a do Convento de Santo António, do Redondo um extenso programa azulejar de cerca 1740, alusivo a passagens da vida do santo milagreiro e que ainda se encontra *in situ*.

A igreja do Convento de Santo António dos Capuchos, em Estremoz, teve um revestimento azulejar semelhante, de cerca de 1750, com um programa narrativo alusivo à vida de Santo António, cuja grandeza ainda pode ser avaliada em dois painéis que foram destacados e recolocados nas actuais instalações da Biblioteca Municipal.

Muito embora a parte conventual seja a que apresente maiores sinais de ruína, distinguem-se ainda algumas das primitivas divisões deste imóvel, nomeadamente o claustro e as alas onde se encontrariam as celas, já no primeiro piso. As restantes dependências são, hoje em dia, de difícil identificação. No rés-do-chão encontrar-se-iam espaços como, por

exemplo, a cozinha e o refeitório, que Túlio Espanca ainda reconheceu na ala do convento voltada a Sul²²⁵.

O claustro, datável do reinado de D. Afonso VI, apresentava uma dimensão modesta, com quatro arcos de volta inteira, tendo toda a cantaria do primeiro piso desaparecido, restando apenas as mísulas nos alçados para o arranque da abóbada (fig. 29).

No primeiro piso destaca-se uma dependência cujas primitivas funções não foram determinadas. A sua arquitectura e decoração depurada apontam para uma datação já de finais do século XVIII, visível na pintura de marmoreados fingidos, elementos decorativos em massa e frontões que rematam um grande janelão (hoje entaipado), do qual ainda se mantêm dois bancos laterais. Este espaço apresenta-se subdividido em quatro tramos, por colunas com capitéis jónicos (fig. 31). De cada lado criam-se, assim, espaços abertos com óculos quadrilobados rasgando paredes divisórias, permitindo uma ampla visualização da sala, qualquer que seja o ponto de observação. A sala tem apenas um altar, situado no alçado esquerdo, em cuja banqueta se assinala uma cruz da Ordem de Avis.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

O estado de ruína em que o imóvel se encontra ditou, conseqüentemente, o mau estado de conservação em que se encontra a maior parte dos núcleos pictóricos remanescentes.

Existem ainda diversos indícios de pinturas sob cal, em muitos locais dentro do convento e da igreja, circunstância que as tem protegido de uma maior deterioração. Na igreja, ao nível da zona do falso transepto, encontramos sobre lambris de azulejos dois grandes retábulos fingidos, estendendo-se a toda a altura dos alçados (fig. 32). Ambos apresentam características já de um barroco tardio (c.^a 1750), com estruturas arquitectónicas depuradas, decoradas por concheados formando medalhões, palmas, borlas e motivos entrançados. Este formulário decorativo assemelha-se ao que era utilizado também em azulejaria para criar efeitos cenográficos de grande impacto visual, servindo de enquadramento a programas narrativos. Ao centro de cada “retábulo” existiria uma pintura integrada ou escultura que entretanto desapareceu. Esta campanha pictórica estender-se-ia pelo arco triunfal, servindo, ao mesmo tempo, de enquadramento a dois altares de talha que se encontrariam neste local. Na zona da abóbada da capela-mor foi aberta uma janela que pôs a descoberto um programa de brutesco compacto de motivos vegetalistas, anterior aos vestígios murais já descritos (fig. 33).

A capela-mor dá acesso a uma divisão onde se encontram restos de fingimentos de azulejos enxaquetados decorando parcialmente os alçados, rematados no topo por ramagens

²²⁵ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, p. 96.

de tom ocre. A sua leitura é quase impossível dado o seu mau estado de conservação. Esta sala comunica com uma outra que deverá ter sido a sacristia. Como único elemento a destacar encontra-se o seu tecto que apresenta, na zona central, uma decoração de brutescos com ramagens coloridas, anjinhos e querubins, pintura delimitadas por uma moldura em massa. Toda a composição foi picada para facilitar a aplicação das argamassas de uma campanha decorativa mais recente, em estuque, que a cobriu (fig. 34). É possível que a mesma moldura que hoje serve de enquadramento aos brutescos estivesse, inicialmente, em torno de uma pintura integrada.

Há ainda que referir o “retábulo fingido” que permanece numa das divisões do piso térreo do convento preenchendo a parede ao fundo da sala (fig. 35; Cf. Ficha N.º 4). Do ponto de vista estilístico, o retábulo apresenta todas as características da talha do “barroco nacional” que triunfou durante o reinado de D. Pedro II, por vezes com raras demonstrações de originalidade. Este formulário estético foi muito popular, o que motivou a sua repetição por todo o reino mantendo-se até bastante tarde, sobretudo nas regiões da província. Mesmo em Estremoz, onde a “cultura” do mármore foi tão explorada, podemos afirmar que houve sempre uma coabitação de dois gostos distintos: um mais vernacular que foi o dos grandes altares de talha dourada; o outro, erudito, popularizado sobretudo a partir do reinado de D. João V, com a exploração cada vez maior do mármore nas campanhas artísticas das igrejas.

Assim sendo, no presente caso, encontramos dois pares de colunas torsas, com capitéis coríntios ladeando nichos terminando em forma de concha, onde se encontram pintadas as imagens de dois santos. À esquerda, uma lacuna de grandes dimensões na pintura impede a identificação da figura, sendo, no entanto ainda visível, a cabeça do santo, com um barrete de cardeal e uma cruz dupla, podendo tratar-se de S. Boaventura. Este santo, discípulo de S. Francisco de Assis, foi um grande estudioso da vida de Cristo, tendo ingressado em 1243 na ordem dos frades menores e, mais tarde, sido nomeado cardeal pelo papa Gregório X²²⁶. O santo da direita foi identificado por Túlio Espanca como sendo S. Francisco, embora os atributos iconográficos aqui representados (barrete de cardeal, livro e pena) não sejam muito comuns em associações com este santo (fig. 35b).

A pintura ao centro, entre nichos, representa um *Calvário*, ao qual falta a imagem de Cristo crucificado que seria em madeira. Sobre os dois nichos corre um friso com marmoreados fingidos e, por cima, o frontão contracurvado onde se equilibram anjinhos segurando grandes festões de flores.

Este registo pictórico foi alvo de um estudo experimental (dos poucos que têm sido feitos em pinturas dos séculos XVII e XVIII) por parte da conservadora-restauradora Milene

²²⁶ DAIX, Georges, *Dicionários dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*, 2000, p. 48.

Gil, realizado aos materiais aqui empregues, nomeadamente aos seus pigmentos, tentando identificá-los, determinar a sua proveniência e as causas de degradação. O trabalho aqui realizado permitiu concluir com rigor que estas pinturas foram executadas a fresco (fig. 35a)²²⁷.

Ao nível do rés-do-chão do claustro resta ainda referir a existência de pintura de brutescos, o que resta da decoração de nichos ou altares que outrora possam ter existido em torno do claustro, à semelhança do que acontece em outros edifícios da Ordem, ainda albergando imagens de cerâmica (fig. 30).

1.4. Capela da Rainha Santa Isabel

Dados Históricos

A Ermida de Santa Isabel era anexa aos armazéns de materiais de guerra que D. João V mandou reconstruir, entre 1736 e 1742, sob a direcção do sargento-mor e engenheiro Carlos Andreis. De acordo com as *Memórias Paroquiais*, redigidas por Frei João Afonso Magro, os primitivos armazéns pertenceram aos alcaides-mor de Estremoz, em cujas casas tinha permanecido a rainha Santa Isabel e onde viria a falecer, a 4 de Julho de 1336²²⁸. Nada existe já do edifício onde a tradição diz ter vivido a rainha, uma vez que a explosão do paiol de pólvora que se encontrava no castelo, em 1698, o terá destruído na sua totalidade. Em 1715 foi erguida uma nova capela da qual não se conhecem pormenores. A 25 de Junho de 1743, o rei D. João V emitiu um alvará para acudir à ermida que se encontrava, já nesta altura, sem a devida decência, algo danificada e sem beneficiar de rendimentos certos²²⁹. Nesse alvará, o rei diz que a ermida fora construída à sua custa e concede-lhe os rendimentos da capela que D. Paula de Ataíde instituíra na igreja matriz de Estremoz, e que se estava incorporada na coroa. A administração da referida capela ficou sob responsabilidade dos padres da Congregação do Oratório de S. Filipe Néri que deveriam depois distribuir os rendimentos para sustento da Ermida de Santa Isabel. Os padres oratorianos podiam também nomear os padres para a ermida, ficando proibidos de emprestar para outras igrejas as suas alfaias ou ornamentos.

²²⁷ GIL, Milene et al., “Pigments characterization and state of conservation of na 18th century fresco in the Convento of S. António dos Capuchos (Estremoz)”, artigo a publicar no *Journal of Spectrochimica*, no âmbito da sua dissertação de Doutoramento subordinada ao tema *A Conservação da Pintura Mural das Fachadas Alentejanas: estudo dos materiais e tecnologias antigas da Cor* (Projecto Doutoramento da FCT/UNL com REF: SFRH/BD/12636/2003).

²²⁸ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, n.º 100, 1758, fl. 723.

²²⁹ IAN.TT., *Chancelaria de D. João V*, Liv.º 104, 25 de Junho de 1743, fl. 203.Doc. n.º 30.

Caracterização do Edifício

A capela tem acesso através de um portal de mármore com a data da sua execução gravada no lintel: 1825 (fig. 36). No seu interior lança-se a escadaria, em quatro patamares, com silhares de azulejos de estilo tapete azuis e branco. Acima dos azulejos os alçados estão decorados por pinturas murais descrevendo grandes molduras, com motivos vegetalistas estilizados em tons pastel, provavelmente já de finais do século XVIII.

Ao chegar ao último patamar das escadas vemos uma pintura onde um anjinho convida à entrada na capela. No pergaminho que exhibe podemos ler: *ANNVNTIATE INTER GENTES GLORIAM EIVS IN OMNIBVS POPVLIS MIRABILIA EIVS. Ps. 95.v3.*

A capela é de nave única, rectangular, com os alçados revestidos, no primeiro registo, por painéis de azulejos figurativos, alusivos à vida da Rainha Santa e, no segundo, por pinturas sobre tela referentes à mesma temática. Do lado do Evangelho rasgam-se quatro janelões para iluminação da capela e, sobre a entrada, ergue-se o coro-alto assente numa sólida base de mármore ricamente esculpida. No altar-mor, em talha dourada, encontra-se uma imagem da Rainha Santa.

Caracterização dos Conjuntos Pictóricos

A capela apresenta um tecto perspectivado, de influência italianizante, com balcões, balaustradas, colunas com caneluras e jarrões de flores. Todos estes elementos, dispostos acima da linha da cimalha, representam o prolongamento da própria arquitectura do edifício, na medida em que reproduzem na pintura elementos escultóricos ou arquitectónicos reais (Cf. Ficha N.º 5). O efeito de perspectiva só não é conseguido totalmente por causa do grande painel integrado, ao centro do tecto, que vem interromper a ilusão do rasgamento do espaço arquitectónico. Neste painel está representada a *Apoteose da Rainha Santa Isabel, sendo recebida pela Virgem e pela Santíssima Trindade* (fig. 37). As pinturas não se encontram datadas com exactidão, porém, sabemos que estavam já concluídas em 1758, uma vez que as *Memórias Paroquiais* referem que o “(...) tecto de toda a igreja [estava] primorosamente pintado (...)”²³⁰.

O modelo de inspiração mais directo para a concretização deste programa é a abóbada do antigo Colégio de S. Paulo, em Évora, onde são notórias semelhanças não só ao nível da composição, mas também da gramática decorativa utilizada (o mesmo tipo de colunas e de balaustradas, jarrões com flores, imitações de baixos relevos), sugerindo a presença do mesmo artista em ambas as empreitadas (figs. 38 e 39). No colégio eborense, no entanto, o

²³⁰ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 14, nº 100, 1758, fl. 734.

painel central foi retirado para dar lugar a um lanternim, que permite a iluminação do interior, servindo o edifício actualmente de instalações aos serviços das Finanças de Évora.

Apesar de, como veremos, existirem vários edifícios com campanhas pictóricas onde o recurso a elementos extraídos da arquitectura pretende criar ilusões de profundidade, o tecto da Capela da Rainha Santa Isabel é o único caso onde se pode falar, com rigor, da tentativa da construção da perspectiva. Este modelo não encontrou paralelo em outros edifícios quer no concelho de Estremoz, quer nos restantes concelhos mais próximos, onde o modelo misto, do brutesco com um painel integrado ao centro, viria a conhecer muito maior divulgação desde finais do século XVII e durante a primeira metade do século XVIII.

2. Borba

A vila de Borba apresenta ainda hoje um património pictórico mural considerável e em relativo bom estado de conservação, embora bastante desconhecido. Os edifícios que nos propusemos a analisar têm em comum a característica de apresentarem, todos eles, programas pictóricos monumentais, dando-nos a possibilidade de analisar a sua iconografia e de procurar reconstituir, em alguns deles, leituras iconológicas. Para além disso, foi ainda possível identificar nos mesmos um conjunto de elementos formais que os aproximam de pinturas presentes em edifícios de concelhos vizinhos, o que nos permitiu reconhecer a mesma mão-de-obra trabalhando em vários locais estudados.

Deliberadamente ficaram por tratar edifícios onde ainda se registam vestígios de pinturas murais do período em análise (caso do Convento de N.^a Senhora da Luz, ou da Ermida de S. Cláudio), por não se enquadrarem nos critérios previamente definidos, não oferecendo o mesmo nível de profundidade de investigação e de análise que as restantes. Fora do âmbito cronológico desta tese fica também um interessante conjunto de casos, já de finais do século XVIII e inícios do XIX, composto por pintura mural em edifícios de arquitectura civil, nomeadamente em muitos dos palacetes dispersos pela vila. Entre estes destacamos o Palácio dos Melo, onde ainda resistiam as pinturas (muito maltratadas) do tecto da capela, com a imagem de *N.^a Senhora da Conceição*; o dos Morgados Cardoso; o Palácio Alvarez; o Palácio Duarte Silva; o Palácio Valadares Castelo Branco, com um conjunto de cinco passos da história de *Telémaco* (também repintada no século XIX ou XX)²³¹, a Quinta do General, a casa Pereira Trindade (com divisões pintadas, imitando tecido nas paredes e medalhões exibindo paisagens e cenas de recreio) e ainda a casa do Largo dos Combatentes da Grande Guerra (com uma sala totalmente pintada em *trompe l'œil* e outra com o tecto preenchido com a representação do sistema solar).

2.1. Ermida de Santa Bárbara

Dados Históricos

Desconhece-se a data da fundação desta ermida, afastada do centro da vila de Borba e situada nos limites da Tapada da Casa de Bragança (hoje em dia reserva de caça), mas

²³¹ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, (no prelo), p. 230.

existem alguns registos de nomeações para o cargo do seu ermitão desde, pelo menos, 1566 o que atesta a existência do edifício²³².

Inicialmente a ermida terá servido para prestar ofícios litúrgicos às populações rurais que habitavam na região, o que terá justificado mesmo a criação de uma freguesia própria. O edifício funcionou como igreja paroquial até 1967, aquando da reorganização das paróquias da Diocese de Évora²³³, que extinguiu esta freguesia, integrando-a na da Igreja Matriz de N.^a Senhora do Soveral onde se manteve até hoje. O pequeno templo integra-se na tipologia das ermidas rurais, comuns na região e que eram alvo de romarias sazonais, como é o caso da Ermida de Santo Eustáquio (em plena Tapada que, aliás, estava sob a sua administração²³⁴) de planta circular, tal como a de S. Cláudio (hoje muito arruinada), situada em Borba, a caminho da freguesia da Orada, ou de S. Pedro (no mesmo concelho). Apesar de muitas destas pequenas ermidas terem perdido a utilização de outros tempos, o que ditou em larga medida o estado de degradação em que se encontram, no caso da Ermida de Santa Bárbara a tradição manteve-se²³⁵, deslocando-se a população ao campo, por altura da Páscoa, para homenagear a santa protectora contra as tempestades.

Os patronos da edificação desta ermida permanecem desconhecidos, porém, não é de excluir aqui também a intervenção da Casa de Bragança, tanto mais que a ela pertencia a freguesia e os terrenos onde se encontrava o templo, na sua maioria, coutos da Tapada. Neste sentido importa referir o testemunho do cronista António de Oliveira Cadornega que sublinha a devoção que os Duques tinham por aquela ermida “(...) e àquela tão milagrosa Santa, advogada dos trovões e tempestades. E só no seu dia à sua honra era o muito que tinha que ver aquela tão real recreação, comum a todos, tendo as portas abertas sem proibição nenhuma em quanto a ser franca e se poder ver. O que não era em outro tempo, salvo com licença do Couteiro-mor, ou permissão do porteiro da Porta de Ferro. (...)”²³⁶.

As *Memórias Paroquiais* da freguesia de Santa Bárbara²³⁷, redigidas em 1758, registam uma população de cerca de 150 moradores, habitando num local com água em abundância, em grande parte devido à presença da Ribeira de Borba que por aí ainda hoje corre.

²³² Em 1566 foi emitido um alvará nomeando Pedro Fernandes ermitão da Ermida de Santa Bárbara. (IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 3, 31.VIII.1566, fl. 71v.). O mesmo cargo foi atribuído a Diogo Martins em 1588 (IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 6, 11.II.1588, fl. 238v.) e, mais tarde, a Bartolomeu Rodrigues (IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 11, 28.III.1621, fl. 198) e a Francisco da Costa (IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 24, 17.IX.1722, fl. 272).

²³³ ESPANCA, Túlio, “Acheugas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora” In *A Cidade de Évora*, 1973, p. 100.

²³⁴ GORDALINA, Rosário, *Ermidas da Tapada Real / Ermidas de Santo Eustáquio, São Jerónimo e de N.^a Senhora de Belém*, N.º IPA PT040714030014, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

²³⁵ As *Memórias Paroquiais* dão conta da festa em honra de Santa Bárbara “na segunda oytava da Paschoa da Resurreção” e que as populações acorriam à ermida com muita devoção.

²³⁶ CADORNEGA, António de Oliveira, *Descrição de Vila Viçosa* (1683), 1963, p. 126.

²³⁷ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. VI, n.º 28, 1758, fls. 175-177.

Em 1986, a ermida foi alvo de uma intervenção das “Brigadas de Pintura Mural”, da responsabilidade do I.P.C.R., mas não nos foi possível apurar em que é que estes trabalhos terão consistido²³⁸.

Caracterização do Edifício

No contexto da arquitectura religiosa com conjuntos murais ainda em estado de relativa boa conservação, a Ermida de Santa Bárbara merece seguramente lugar de relevo, para o qual acresce a significativa qualidade técnica das mesmas pinturas.

O templo apresenta uma planta rectangular, tendo a nave dois tramos pertencendo à traça primitiva (fig. 40). A capela-mor quadrada é um acrescento já de finais do século XVIII, que sacrificou o programa iconográfico da parede fundeira e alterou o arco triunfal. Inicialmente existiu uma imagem de vulto de Santa Bárbara, em barro pintado e dourado, na zona do primitivo altar-mor, que entretanto foi retirada e guardada em depósito no coro-alto da Igreja de S. Bartolomeu. As pinturas que decoram o interior da capela-mor são já de inspirações neo-clássica, com painéis de fingimento de marmoreados e vasos com flores enquadrados por molduras de motivos vegetalistas estilizados, muito repintados e idênticos a muitos revestimentos parietais de carácter profano e de inspiração pompeiana ainda visíveis em antigos palacetes do século XVIII espalhados pela vila.

A cobertura em cada tramo da nave é feita por uma abóbada em estrela, estrutura marcada por finas arestas que descarregam em colunas cilíndricas ao longo da nave.

Entre as transformações que a ermida sofreu ao longo dos tempos e que provocaram a destruição irremediável dos programas murais conta-se a introdução da Capela Baptismal, à entrada, do lado da Epístola

No lado do Evangelho foi também acrescentado um púlpito, o que implicou a abertura de um vão de acesso na parede e consequente destruição dos revestimentos murários (fig. 41). Pela mesma altura foi adicionado um coro-alto de madeira no primeiro tramo, sobre a entrada principal, o que implicou a instalação de uma janela no alçado Norte. Por outro lado, o pequeno campanário visível do exterior levou à abertura de um buraco no tecto para a passagem da corda do sino, o que originou também a entrada livre de águas pluviais por esta abertura, com consequentes “lavagens” sucessivas da camada cromática.

As *Memórias Paroquias* registam a presença de dois altares no interior da nave: o de *Cristo Salvador*, no lado do Evangelho, e o de *N.ª Senhora do Rosário*, no da Epístola. Este corresponderá ao nicho do século XVIII que ainda hoje aqui se encontra, composto por trabalhos de massa, tipologia muito apreciada na região do Alentejo, com um pequeno friso

²³⁸ *Brigadas de Pintura Mural*, consultado em Outubro de 2005, URL <http://www.ipcr.pt>.

onde se destacam alguns querubins em baixo relevo, depois coloridos e dourados. Este nicho é muito semelhante a outros que podem ser encontrados, por exemplo, no claustro do Convento das Chagas, em Vila Viçosa. Perdeu a imagem que ocuparia o centro do nicho completamente preenchido com pintura de brutesco. A sanefa em talha dourada e a bancada de altar são arranjos posteriores, concebidos na mesma altura em que foram colocados os mesmos elementos “emoldurando” a figura de S. Bento no altar fronteiro. Aqui estaria colocada a tela com *S. Francisco, estigmatizado, salvando as almas do Purgatório*, de acordo com o registo deixado por Túlio Espanca, e hoje desaparecida²³⁹.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

Estando sob a administração da Casa de Bragança, a vila de Borba terá certamente beneficiado do seu patronato para obras artísticas de maior relevo, como parece ser o caso nesta ermida. Todo o seu interior se apresenta revestido de um rico conjunto pictórico, de grande unidade formal. As pequenas diferenças assinaláveis entre as pinturas dispostas ao longo dos alçados poderão ser indicativas de distintas campanhas decorativas, embora o estilo e a mão-de-obra se tenham mantido, independentemente do espaço de tempo que possa ter decorrido entre elas (Cf. Fichas N.ºs 6 e 7).

A distribuição das pinturas pelo interior da capela assume a forma de seis grandes retábulos fingidos, dois por cada tramo (nos alçados laterais), um na parede da entrada e outro na parede fundeira, apesar deste ter sido destruído pela introdução da nova capela-mor. Os retábulos são estilisticamente muito semelhantes entre si, razão pela qual devem ser analisados aos pares e por tramo. Ao observar este conjunto pictórico não podemos deixar de salientar o extraordinário potencial da pintura mural (aqui bem explorado) enquanto elemento de simulação de outras formas de arte, como a talha, a imaginária, ou a pintura de cavalete.

Estes retábulos têm ainda um perfil maneirista, muito linear, com pilastras estriadas ladeando nichos pouco profundos onde se encontram imagens de santos. Cada imagem é acompanhada por uma legenda situada acima de cada nicho, onde se encontra o seu respectivo nome antecedido pela frase: *Ora Pro Nobis*. Esta súplica repetida a cada santo ali representado exalta o sentido de penitência partilhado pela comunidade de fiéis que frequentavam este espaço. Ao centro de cada retábulo encontra-se uma pintura simulando uma tela integrada. O conjunto é rematado por frontões contracurvados novamente com

²³⁹ ESPANCA, Túlio, “Acheegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1973, p. 102.

pinturas inseridas. Através da tipologia dos retábulos aqui retratados podemos sugerir como data aproximada para a realização desta campanha decorativa o período entre 1660-1670.

Os retábulos fingidos são separados pelas colunas da nave, de cujos capitéis decorados em forma de “cestas de flores” arrancam as nervuras da cobertura. O revestimento pictórico das colunas foi-se perdendo encontrando-se hoje bastante alterado, à excepção da zona acima do capitel onde estão as flores. A mesma solução decorativa foi adoptada na igreja de S. Mamede, em Évora, cuja pintura se encontra datada de 1691, o que nos leva a pensar que as decorações de Santa Bárbara não serão muito anteriores. Nas colunas que separam o primeiro tramo do segundo são visíveis marcas na pintura e diferenças no cromatismo que poderão indiciar duas campanhas pictóricas realizadas em períodos distintos.

No que diz respeito à iconografia presente no interior deste templo temos, ladeando a porta de entrada na capela, *S. João Baptista* e *S. João Evangelista*. A identificação deste santo é dificultada pelo facto de os seus atributos iconográficos estarem praticamente ocultos pela pintura de cor ocre que cobre também grande parte dos lambris da nave, zona do púlpito e arco triunfal. Este repinte resultou de uma intervenção com o propósito de remediar os danos que a pintura apresentava após a introdução do coro. É possível ainda ver-se um pequeno dragão sobre o cálice que o santo segura na mão esquerda, alusão ao veneno que teria bebido e do qual saiu incólume.

O primeiro retábulo fingido do lado do Evangelho está em grande parte destruído pela introdução do coro-alto e respectiva escada de acesso. Ainda é possível ver-se parte de um santo identificado como *Santo André* e, mais à frente, *Santa Cristina*. As imagens ladeiam uma pintura integrada representando *Santo Eustáquio* (fig. 42). A lenda, popularizada pela *Legenda Dourada* conta que o general Plácido, ao andar à caça viu um veado com um crucifixo entre as hastes. A pintura retrata precisamente o momento em que o general presencia este milagre e ajoelha, convertendo-se depois à fé cristã e adoptando o nome de Eustáquio²⁴⁰. Para além da óbvia relação entre a presença de Santo Eustáquio nesta capela com o seu papel enquanto patrono dos caçadores e das ligações à Tapada Real (onde existe uma capela dedicada ao mesmo orago, datada de 1626), a figura deste santo ganha relevo enquanto personificação do crente que sofre várias provações impostas por Deus para testar a sua fé (a história de Eustáquio e de Job são muito semelhantes), sendo no final recompensado pela sua perseverança. Deste modo, a história do santo é um dos exemplos que os crentes deveriam seguir enquanto modelo de vida cristã.

Ainda no primeiro tramo e do outro lado da igreja encontram-se apenas vestígios do retábulo fingido que outrora ocupou esse alçado. Temos a imagem de *Santa Úrsula*, assente

²⁴⁰ RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Iconographie des Saints, t. III, 1958.p. 468.

sobre uma mísula inserida num nicho e a de *S. Brás*, muito danificada pelo coro. O resto da composição foi destruído para dar lugar à Capela Baptismal. Na cobertura encontra-se um *Batismo de Cristo*, pintura ingénuo e datável do século XVIII.

Contrariamente ao que veremos nos retábulos fingidos do segundo tramo da nave, que se prolongam até ao tecto, os do primeiro são bastante mais pequenos, uma vez que sobre eles se desenrolam três cenas alusivas à vida de Santa Bárbara. Apesar de se tratar do orago da capela, apenas neste local se encontram alusões à sua vida e martírio. A presença do coro de madeira dificulta a leitura destes episódios.

Santa Bárbara converteu-se ao cristianismo, tendo sido perseguida e depois decapitada pelo seu pai que acabou por ser fulminado por um raio. Dos três episódios aqui representados apenas um permanece íntegro, o do alçado da Epístola. Trata-se da cena na qual a santa é perseguida por seu pai, sendo aprisionada numa torre de três janelas, alusão à Santíssima Trindade (figs. 43 e 43a). A cena do alçado esquerdo foi destruída pela janela para iluminação do coro, podendo apenas adivinhar-se uma figura sentada num trono e outra puxando umas cordas que estarão, supostamente, a prender a santa (fig. 45).

A cena principal está por cima da entrada na nave, quase desaparecida por completo devido à água que escorre pela parede vinda da entrada para a corda do sino. Representa um sintetismo entre duas cenas chave da vida da santa: por um lado o seu martírio, uma vez que, à direita vemos a sua cabeça cortada no chão; por outro, o castigo que seu pai sofreu, estando este derrubado no chão enquanto é atravessado por um raio (fig. 44).

Passando para o segundo tramo da nave encontramos, de novo no lado do Evangelho um grande retábulo fingido, com as imagens de *S. Domingos de Gusmão* e de *S. Bento* (fig. 47), ladeando uma pintura de *S. Miguel e as Almas do Purgatório* (fig. 46). O púlpito veio destruir em grande parte esta composição. Em altura indeterminada foi aplicado um repinte de tons cinza, como se fosse uma nuvem, na base da pintura e, também, na abóbada, junto ao arco triunfal, provavelmente com o objectivo de cobrir partes da composição que estivessem mais danificadas. Rematando o retábulo, sobre o painel central encontra-se outro, mais pequeno, com *N.ª Senhora do Carmo com o Menino*. A terminar, a pomba do *Espírito Santo* pousa sobre todo o conjunto.

Na parede fundeira da nave existiria o painel principal, sem o qual este programa iconográfico perdeu parte do seu sentido. Os indícios ainda visíveis mostram dois soldados dormindo e, ao centro, parte de um crucifixo, o que nos leva a crer que estaria aqui representada uma *Ressurreição de Cristo*. Nos “nichos” laterais temos *S. Francisco* e *Santo António*.

Prosseguindo com a nossa análise, uma vez mais no alçado da Epístola, encontramos o nicho do século XVIII que truncou um dos painéis laterais existentes neste retábulo, o único onde a imaginária foi substituída por grandes quadros integrados na composição. Aqui ainda subsiste o grande painel central com *S. José e o Menino* tendo, nos volantes, outra pintura, com *S. Bartolomeu* (fig. 48). Apesar desta pintura se encontrar muito danificada, vemos que o *Apóstolo das Índias* pisa uma serpente, símbolo da Heresia. No topo, um painel mais pequeno apresenta *Deus Pai* e, por cima, novamente a pomba do *Espírito Santo*.

Há que registar uma diferença significativa entre os dois altares fingidos do segundo tramo da nave. No da Epístola, as pilastras do retábulo e as próprias molduras que envolvem as imagens são muito mais simplificadas e repetitivas que no do Evangelho, sugerindo o recurso à técnica da estampilha para o preenchimento decorativo destes elementos (fig. 48a). O friso de brutescos com rostos de meninos (idênticos, aliás, a muitos outros rostos presentes visíveis na abóbada) foi substituído, no caso do altar do lado da Epístola, por um formulário decorativo muito mais simplificado de ramagens que se estendem a toda a largura do frontão. Estes factores levam-nos a crer que este altar seja posterior ao do Evangelho, embora não seja fácil determinar a sua datação exacta.

Ao nível das coberturas temos, no primeiro tramo, composições de brutesco com meninos segurando pássaros presos por fitas, cachos de frutos, flores, e a introdução de medalhões de temática onde figuram santos, enquadrados por *ferroneries* (fig. 49). Em alguns pontos deste tecto são visíveis marcas da utilização da técnica do *pouchoir* (fig. 50) e de arrependimentos do pintor, corrigidos directamente na pintura (fig. 51).

Nos panos de abóbada mais largos estão representados *S. Silvestre*, *S. Gregório Magno*, *S. Simão* (fig. 49a) e *S. Filipe*, dois papas e dois apóstolos, quatro figuras superiores da hierarquia da Igreja, funcionando como sustentáculo das outras quatro imagens, de quatro diáconos mártires: *Santo Estêvão*, *S. Vicente*, *S. Sisenando Português*, e *S. Lourenço*.

A escolha destes santos poderá está relacionada com o aproveitamento que a Igreja Católica procurou fazer das suas vidas. Silvestre I foi papa no século IV d.C. e teve um pontificado ao longo do qual desempenhou um papel decisivo na cristianização do império romano e na condenação de “heresias”, como o arianismo²⁴¹. Quanto a S. Gregório Magno foi um dos quatro Doutores da Igreja, tendo sido o reformador da liturgia²⁴². S. Filipe foi um dos primeiros discípulos de Cristo, sendo representado como um velho, com uma cruz e, neste caso, com um livro, alusivo ao facto de ter pregado o Evangelho na Ásia Menor²⁴³. S.

²⁴¹ DAIX, Georges, *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*, 2000, p. 169.

²⁴² DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOUREAU, Michel, *La Bíblia y los santos*, 1996, p. 184.

²⁴³ DAIX, Georges, *Op. Cit.*, p. 76.

Simão traz consigo a serra, símbolo do seu martírio e um livro, pelo facto de ter pregado as Escrituras na Pérsia.

Do segundo grupo de santos, todos são mártires, dois deles portugueses: *S. Vicente* e *S. Sisenando*. Este último é o santo patrono de Beja, cidade de onde era natural. Durante a perseguição árabe do ano de 850, foi martirizado em Córdova por confessar a sua fé²⁴⁴. A sua inclusão neste programa iconográfico poderá ter ficado a dever-se à maior proximidade em relação à comunidade de crentes, enquanto personagem real, tornando assim, mais fácil a existência de uma identificação entre comunidade e santo. *Santo Estêvão* é frequentemente representado com os outros diáconos mártires *S. Lourenço* e *S. Vicente*. Apresenta algumas pedras, símbolo do seu martírio e foi escolhido pelos apóstolos (tal como outros diáconos) para os auxiliar no seu ministério²⁴⁵.

Na cobertura do segundo tramo encontramos também um programa de brutescos, com uma composição de colorido intenso contra fundo branco, onde se conjugam querubins, ramagens, *ferroneries*, mascarões, aves e frutos, não deixando qualquer espaço vazio (fig. 52). Estas composições são exactamente simétricas entre si, o que sugere a utilização de cartões para a sua perfeita adaptação ao espaço disponível no tecto.

Nos restantes panos desta abóbada encontram-se ainda três grandes composições alusivas à vida de santos e de Cristo. As cenas escolhidas revestem-se de um profundo significado simbólico que seria de fácil entendimento para a comunidade de crentes. Assim sendo, encontramos Cristo aparecendo a Maria Madalena após a Ressurreição (*Noli Me Tangere*), o *Arrependimento de Pedro* (fig. 53) e *S. Jerónimo no Deserto*.

O tema do *Arrependimento de Pedro* foi, muitas vezes, representado na Arte Portuguesa por personificar a figura do crente que peca, negando Cristo e atraíndo assim a sua fé, mas que, ao arrepender-se reencontra o perdão divino. A cena capta o momento em que o galo canta pela terceira vez, enquanto Pedro reconhece o seu erro e ajoelha de olhos voltados para o Céu, num gesto de grande expressividade que o pintor retratou com realismo.

Em frente está o episódio de *S. Jerónimo no Deserto*. O santo eremita é acompanhado pelo leão que salvou, enquanto segura numa pedra com a qual castigava o corpo, enquanto penitência para evitar a tentação. Suspensa no céu está uma trombeta, através da qual o santo teria sido avisado da proximidade do Juízo Final, razão para que também todos os fiéis se arrependessem e salvassem a alma.

²⁴⁴ AA. VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXIX, s.d. p. 252.

²⁴⁵ DAIX, Georges, *Op. Cit.*, p. 158.

A mesma mensagem aparece reforçada no painel da Madalena, figura paradigmática do pecador que se arrepende dos erros cometidos e encontra o perdão em Cristo, levando posteriormente uma vida de penitência e de fé.

O sentido iconológico global é claro: todas estas cenas incitam à piedade dos crentes, ao arrependimento dos seus pecados e à sua total entrega e devoção à Igreja. A representação de imagens de santos, e de mártires dispostos pela ermida, adequa-se totalmente ao espírito da Contra-Reforma que escolheu as vidas dos santos da Igreja Católica como exemplos doutrinários de virtude, nunca por demais exaltados.

Em termos formais, a qualidade das pinturas aqui expostas não encontra paralelo em nenhum outro edifício da vila de Borba, sede de concelho, o que torna a sua filiação estilística muito difícil. Dados recentes trouxeram, no entanto, novas pistas para o estudo deste conjunto. Em 2006 foram realizados trabalhos de inventariação de pinturas murais pela Arquidiocese de Évora e dirigidos pelo Dr. Artur Goulart. Entre o material recolhido constam algumas imagens do Recolhimento de Santa Marta, em Évora, onde, durante trabalhos de conservação e restauro a um altar de talha dourada dedicado a Santo André, foi encontrado um “retábulo fingido” (figs. 54 e 54a). Aqui vêem-se duas imagens de vulto, de dois apóstolos – *S. Pedro* e *Santo André* – inseridos em nichos de planta semicircular e ladeando um painel central, cujo tema se desconhece, uma vez que foi destruído pela introdução da máquina retabular. Sobre as duas imagens um frontão contracurvado exhibe ao centro um pequeno painel (de novo, uma pintura mural imitando pintura de cavalete) com *N^a Senhora das Dores* e um pequeno medalhão onde se vê a coroa de espinhos e os cravos, elementos alusivos à Paixão de Cristo. Dois anjos ladeiam o frontão do altar, cada um exibindo símbolos também da Paixão.

O tipo de retábulo fingido, com a estrutura de imagens integradas em nichos e painéis fingidos, a gramática decorativa e o virtuosismo do desenho (figs. 55 e 56) são em tudo idênticos aos retábulos que já descrevemos na Ermida de Santa Bárbara e atesta a autoria indiscutível do mesmo pintor em ambos os edifícios. Por agora identificaremos este artista como *Mestre de Santa Bárbara*, uma vez que só lhe poderemos atribuir as pinturas desse edifício e as do Recolhimento de Santa Marta (figs. 57 a 50). Nos dois casos é notória a mesma sábia exploração do potencial ilusionista da pintura mural, ao reproduzir de forma tão hábil outras formas artísticas como a imaginária, a talha, ou ainda a pintura de cavalete.

O elevado nível de execução sugere a presença de um pintor formado em círculos artísticos de maior relevo, muito provavelmente na própria cidade de Évora. Na região em torno da vila de Borba não foi, até à data, descoberta nenhuma outra pintura que se pudesse

assemelhar às pinturas de Santa Bárbara ou do Recolhimento de Santa Marta. O pintor em questão inclui-se na lista de artistas cuja definição de um estilo próprio depende do aparecimento de novas obras.

2.2. Convento do Bosque (N.^a Senhora da Consolação)

Dados Históricos

Escondido em plena Serra de Borba, o Convento do Bosque (designação que advém da luxuriante vegetação que o cerca) permanece ainda como um dos edifícios menos conhecidos deste concelho, famoso sobretudo pela sua envolvente, hoje em dia bastante desprezada.

O primeiro edifício foi fundado, em 1505, por D. Jaime, 4.^o Duque de Bragança, enquanto protector da regra capucha da Piedade, um braço da Ordem de S. Francisco²⁴⁶. Não oferecendo todas as condições necessárias à instalação da nova comunidade, em 1548 o Duque D. Teodósio I viria a patrocinar uma nova construção no mesmo local.

O convento sofreu remodelações em 1670, assinalando-se logo a 7 de Julho de 1674 uma grande campanha de obras de pedraria, realizadas pelos pedreiros Manuel Cordeiro e os seus dois filhos António Cordeiro e Manuel Cordeiro, auxiliados por João Reis Guatom e António Fernandes Monteiro²⁴⁷. As obras prosseguiram pelo século XVIII, apagando quase por completo os traços da construção primitiva que nunca chegou a albergar uma comunidade grandiosa.

Após a Extinção das Ordens Religiosas, em 1834, o convento passou para a Fazenda Nacional tendo sido, mais tarde, vendido a particulares e é actualmente pertença da família Câmara Pereira.

Caracterização do edifício

De traça arquitectónica bastante simples, de acordo com a observância de princípios rigorosos de clausura impostos pela própria regra capucha, o edifício e respectiva igreja sofreram várias alterações ao longo dos tempos. Apesar, de tudo, algumas características arquitectónicas que nos permitem comparar este edifício com outros da mesma Ordem existentes nos concelhos vizinhos foram mantidas, como é o caso dos conventos de Santo António dos Capuchos, em Vila Viçosa, no Redondo e em Estremoz.

Uma escadaria dá acesso à fachada principal da igreja que tem agregado a si o corpo do convento (fig. 61). No primeiro registo um grande arco de volta perfeita ostentando o brasão

²⁴⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 91.

²⁴⁷ A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 19, 7 de Julho de 1674, fls. 113-115.

de armas real, abre para o nartex. No eixo deste arco, ao centro da fachada, abre-se um grande janelão rectangular com a data 1740 inscrita no mármore, assinalando uma campanha artística.

Ladeando o janelão encontram-se dois nichos com imagens em barro cozido, representando *S. Francisco* e *Santo António*. Junto ao frontão triangular existe outro nicho, hoje vazio, onde Túlio Espanca apontou a existência da imagem de *N.ª Senhora da Conceição*²⁴⁸. É possível que esta imagem seja uma das que hoje se encontram no claustro. Dois campanários ladeiam o frontão, rematando a fachada, em tudo idêntica à sua congénere de Vila Viçosa²⁴⁹.

O bloco que é ocupado pelo convento é, do ponto de vista arquitectónico, muito modesto, estando as dependências principais organizadas em torno do claustro para uma maior funcionalidade da vida claustral e, os dormitórios, no piso superior. Espanca conseguiu identificar, no rés-do-chão o local onde estaria o primitivo refeitório (a Norte), a Sala do Capítulo (na ala Este), a portaria, a sacristia e respectivo vestíbulo (contíguas à igreja). No segundo piso do claustro, para além das celas dos frades, existiria a antiga livraria do convento e que apresenta decorações murais na abóbada.

Quanto à igreja é de planta rectangular, com coro-alto fruto de uma campanha de obras posterior, falso transepto antecedendo o arco triunfal e abóbada de berço cobrindo tanto a nave, como a capela-mor (fig. 62). Do lado do Evangelho está o púlpito, em mármore, com uma placa onde se lê a data 1702 colocada sobre o símbolo da Ordem de S. Francisco.

Ao nível da decoração do interior da igreja encontramos azulejos azuis e brancos, de albarradas revestindo os lambris dos alçados. Ladeando o arco triunfal estão dois altares em talha pintada, de finais do século XVII. O altar-mor é típico do *barroco nacional*, com arquivoltas concêntricas desenvolvendo-se a partir de colunas salomónicas que ladeiam dois nichos onde estão as imagens de *S. Francisco* e *Santo António*. Ao centro está a imagem de *N.ª Senhora da Consolação*, em madeira estofada e pintada, embora anteriormente aqui estivesse a pintura maneirista sobre tábua representando a *Aparição de Cristo à Virgem*, entretanto retirada e hoje colocada numa das salas do piso inferior.

A abundância de água neste local permitiu a construção de fontes distribuídas um pouco por toda a cerca do convento e, inclusive, um grande lago no centro do qual se encontra uma capela. O estado quase selvagem em que se encontra hoje a natureza envolvente, associado ao conjunto de capelinhas e oratórios espalhados pela propriedade e

²⁴⁸ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 93.

²⁴⁹ A fachada da Igreja do Convento dos Capuchos, em Estremoz, é mais simples, não apresentando os nichos para albergar imagens de santos da Ordem, tal como sucede com o Convento de Santo António, no Redondo.

aos vastos recursos hídricos ainda presentes, conjugam-se no acentuar de uma vertente mística que, de início, foi consentânea com o espírito da regra capucha.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

No interior do Convento do Bosque encontram-se ainda diversos conjuntos murais, na sua maioria do século XVIII, que sobrevivem ao estado de deterioração que ameaça todo o edifício. Parte das pinturas murais do convento encontra-se sob cal, sendo visíveis vestígios dispersos por diversas divisões, a maior parte em risco de se perderem e apresentando uma difícil leitura de conjunto. O estado de fragilidade em que se encontram a maioria dos rebocos indica que será preferível a manutenção da cal sobre as pinturas, uma vez que a sua remoção poderá significar a perda irremediável da camada cromática.

Uma das dependências ainda com pintura mural é a do antigo refeitório conventual, divisão ampla, onde resta apenas um lavabo de mármore como prova da anterior utilização (fig. 63). Preenchendo a parede onde se encontra o lavabo permanece uma composição exuberante de brutesco joanino. Entre concheados, cartelas e meninos entres festões de flores, destaca-se, no topo da composição, um medalhão circular com o símbolo da ordem franciscana: os braços cruzados de Cristo e de S. Francisco, exibindo as chagas, tendo, ao centro, um crucifixo.

As pinturas estendem-se a várias dependências do convento, cuja utilização inicial não podemos concretizar. É o caso de uma sala, com acesso através do claustro, entretanto convertida em sala de jogos e que apresenta na abóbada uma composição de brutesco de motivos vegetalistas coloridos, embora muito danificados.

Há ainda a registar a decoração parietal da escadaria de acesso ao segundo piso do claustro, onde se mantém a presença de pintura brutescada, associada a outros elementos decorativos, como o fingimento de embutidos presentes nos arcos das portas, os marmoreados fingidos, ou ainda motivos geométricos (“*gregas*”). Dos espaços dentro deste edifício que maior interesse mantêm, enquanto conjuntos, para o registo da pintura mural concelhia, destacam-se o claustro (Cf. Ficha N.º 8), a antiga livraria (no primeiro piso do claustro), e finalmente, a igreja.

À semelhança do que encontramos em outros conventos capuchos, o claustro deste edifício é bastante modesto do ponto de vista arquitectónico, com dois pisos, exibindo no primeiro um conjunto de sete nichos decorados com pinturas murais (tal como no convento de Santo António dos Capuchos, em Estremoz, ou no do Redondo). Cada nicho alberga ainda hoje imagens de vulto, em barro pintado, todas bastante deterioradas (figs. 64). Neste aspecto, aliás, o Convento do Bosque merece lugar de relevo, apresentando-se como

depositário de um núcleo de imaginária em cerâmica de invulgar realismo e qualidade de execução, características raras nesta região.

Os cenóbios de frades capuchos exibiam frequentemente conjuntos de imagens de cerâmica, sendo conhecidos por terem oficinas locais de produção. Um exemplo paradigmático é o Convento de Santa Catarina da Carnota, em Alenquer, de fundação quinhentista e reconstruído entre 1550-1570. Localizado na mata da Carnota, com abundância de fontes, o convento terá recebido neste período a visita de um artista flamengo que então concebeu uma série de esculturas em barro que foram posteriormente colocadas em capelas dispersas pela vegetação²⁵⁰. Entre a imaginária que fazia a decoração das capelinhas dispostas pela cerca conventual, destacava-se um presépio monumental, encomenda da Infanta Dona Catarina, filha de D. Manuel, em 1569²⁵¹.

Tal como acontecia no Convento da Carnota, também outros conventos pertencentes à Província de Santo António dos Capuchos recorreram a peças em cerâmica dispostas quer nos claustros, quer em nichos ou capelas espalhados pelas suas cercas. No caso do Convento de Santo António dos Capuchos, na vila do Redondo, ainda se mantêm algumas imagens no claustro (fig. 65). O de Santo António dos Capuchos, em Estremoz, perdeu todo o seu recheio decorativo móvel sendo, no entanto, muito provável que tenha exibido peças semelhantes.

Quanto ao Convento do Bosque, a maior parte das imagens são alusivas a passos da Paixão de Cristo, sendo possível identificar: *Cristo atado à coluna*, *Cristo a caminho do Calvário*, um *Ecce Homo*, *Cristo no Horto* (?), e uma *Pietà*. Para além destas esculturas encontram-se neste edifício outras que parecem ter pertencido a um conjunto maior, talvez um *Calvário*, cujas restantes figuras se perderam e que estaria situado dentro do convento ou na sua cerca (fig.66). Existe também uma *N.ª Senhora da Conceição*, a única imagem que não apresenta vestígios de policromia e que não se enquadra no restante grupo escultórico. Deverá ser proveniente ou do nicho superior da fachada da igreja, ou de um antigo oratório com a mesma evocação situado na mata. Algumas destas imagens apresentam uma escala que não se adequa aos nichos onde agora se encontram, sendo de considerar a hipótese de terem estado colocadas na cerca do convento, mais expostas a agentes externos, o que explicaria o seu mau estado de conservação.

Todos os nichos apresentam uma decoração pictórica muito semelhante entre si. No exterior vemos amplas ramagens, flores e pássaros em torno de uma estrutura retabular bastante simples, enquanto o interior do nicho apresenta fingimentos de marmoreados e uma

²⁵⁰ MELO, António de Oliveira, GUAPO, António Rodrigues e MARTINS, José Eduardo, *O Concelho de Alenquer, Subsídios para um roteiro de Arte e Etnografia*, vol. 3, 1986, p. 60.

²⁵¹ Idem, *Op. Cit.*, p. 64.

cúpula pintada em forma de concha. No registo inferior dos alçados, à semelhança, também do que acontece em algumas salas do Convento de Santo António dos Capuchos de Estremoz, encontramos fingimentos de azulejos enxaquetados (fig. 67).

No primeiro piso a única divisão com um conjunto mural digno de registo é a *Livraria*, em cujo tecto são visíveis pinturas representando quatro cardeais: *Frei Alexandre Alexix Irrefraga*, *Frei Ricardo Mediavilla* (fig. 68), *Guilherme Kamus*, estando o último ainda sob cal. Cada figura encontra-se num medalhão rodeado por concheados e palmas sob uma estrutura onde se encontra uma cesta com flores. Ao centro do tecto, num medalhão, vemos o *Doutor Duns Escoto* (fig. 69) ajoelhado aos pés da Virgem e dialogando com ela, o que se depreende das duas filacteras na composição: “*In Conceptione Tua Virgo Immaculata Fuisti*” (sob a figura da Virgem) e, perto do Doutor Duns Escoto, outra filacteria, quase ilegível, onde se vê o seu nome. Do ponto de vista puramente estilístico, estas pinturas remetem já para o segundo quartel do século XVIII, embora se trate de um programa iconográfico com raízes mais antigas. Com efeito, o Doutor Duns Escoto foi um teólogo escocês, nascido no século XIII, pertencente à Ordem dos Frades Menores, cujas doutrinas sobre a Imaculada Conceição e o primado do amor a Deus seriam fundamentais no combate contra as “heresias” do protestantismo²⁵².

Quanto à igreja são assinaláveis vestígios da existência de pinturas tanto no arco triunfal, como nos vãos das janelas, onde ainda se vêem figurinhas mescladas com ramagens.

Mais curiosa é a pintura que reveste a zona da tribuna, com ramagens, encordoamentos, querubins preenchendo o intra-dorso do arco e, em cada lado, um medalhão inserido entre cartelas e *putti*, exibindo inscrições alusivas ao Santíssimo Sacramento. Cariátides dispostas pelo primeiro registo da pintura parecem sustentar a parte superior da composição. Ao fundo, duas figuras femininas representando a *Fé* e a *Esperança* encontram-se reclinadas sobre ramagens, ladeando um baldaquino.

A extraordinária envolvência bucólica do edifício apresenta ainda vários bancos com espaldares pintados, nichos e capelas, algumas com vestígios de pinturas. Exemplo disso é a capelinha da *Sagrada Família* que se encontra na pequena ilha, ao centro de um lago artificial (fig. 70), tendo pinturas no seu interior, não só nos alçados, mas também na zona do altar onde a Virgem e S. José ajoelham adorando o Menino Jesus tendo, por cima, uma legenda onde se lê “*IN EXCELSIS DEO*” (fig. 71). As restantes capelas tinham a evocação de S. Jerónimo, do Calvário e de N.^a Senhora da Conceição, à qual poderá ter pertencido a imagem que hoje está num dos nichos do claustro.

²⁵² SERRÃO, Vítor, “Propaganda e Dogma na Pintura Barroca Portuguesa: o Credo Imaculista e o Combate à Heresia num Painel do Convento de N.^a Sr.^a da Conceição na Covilhã” in *Memoria Artis*, 2003, pp. 522-523.

2.3. Igreja e Convento das Servas de Cristo

Dados Históricos

No actual Terreiro das Servas, em Borba, existia, pelo menos desde o século XVI, a devoção a N.^a Senhora, praticada numa ermida por uma Irmandade de senhoras denominadas de “*Servas de N.^a Senhora*”. A conversão em casa conventual ficaria a dever-se a uma disposição testamentária de 1598 do Padre Mestre Pedro Caldeira, o qual deixou todos os seus bens à Ordem de S. Francisco²⁵³. A primeira pedra foi lançada em 1604, tendo a construção decorrido sob o patronato do duque de Bragança, D. Teodósio II, o qual lhe concedeu esmola de 30.000 réis, logo em 1611. As obras de edificação foram bastante demoradas, tendo as primeiras religiosas clarissas – Ana de Cristo, Joana da Madre de Deus e Jerónima do Espírito Santo - vindo do Convento das Chagas para se instalarem aqui apenas em 1645²⁵⁴. O convento foi sempre recebendo ajudas da coroa para a sua manutenção e para reparações que as freiras julgassem necessárias, como foi o caso durante o reinado de D. João IV e, mais tarde, de D. João V, concedendo-lhes este monarca “(...) *cem mil réis de ajuda de custo por esta vez somente para os reparos maes precisos (...)*”²⁵⁵.

A extinção da casa religiosa chegaria em 1885, por ocasião da morte da última freira, o que deu início à desanexação de todos os seus bens patrimoniais móveis e imóveis. A igreja foi ainda provisoriamente entregue à guarda dos irmãos terceiros que zelavam pela Igreja da Ordem Terceira (ou do Senhor Jesus dos Aflitos), anexa à das Servas. Porém, com o avançar do tempo, tanto a igreja como a parte conventual foram caindo em ruína. O edifício é actualmente propriedade do Estado e está classificado como *Imóvel de Interesse Público* desde 27 de Março de 1944 (Decreto n.º 33.587)²⁵⁶, apesar do estado de abandono e de degradação a que chegou. Existe, no entanto, a intenção por parte da autarquia de recuperar e dinamizar este espaço, convertendo a antiga igreja em sala para albergar actividades relacionadas com a cultura.

A parte conventual, por outro lado, pertence a um particular que a transformou numa unidade fabril de conserva do pimentão, descaracterizando totalmente o imóvel. Espanca refere no seu *Inventário Artístico* que na cerca do convento existira outrora a ermida dedicada a N.^a Senhora da Lapa, construída em 1757, onde a soror Mariana Francisca de Jesus teria pintado as imagens de Santa Ana, S. Joaquim e o Menino Jesus, obra desaparecida, tal como sucedeu com as capelas do Menino Jesus (de 1785, existente no

²⁵³ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 129

²⁵⁴ SIMÕES, João Miguel F.A., *Borba, Património da Vila Branca* (no prelo), pp. 147-148.

²⁵⁵ A.S.C.B., *Mercês de D. João V*, NNG. 263 / MSS IG 145, 17 de Maio de 1710, fl. 93v. Doc. n.º21.

²⁵⁶ G.T.L. de Borba, *Plano de Pormenor de Salvaguarda da Zona Antiga de Borba*, 2002, p. 191.

dormitório pequeno) e do Senhor dos Passos (de 1785 e que se encontrava na varanda)²⁵⁷. O claustro, de grandes dimensões, era composto por dois pisos de arcaria de volta perfeita ao longo das quais se articulavam as várias divisões da casa. Ao centro do claustro existiria também uma fonte, entretanto vendida.

Caracterização do edifício

O exterior da igreja conventual é extremamente simples contrastando com a riqueza que outrora exibiram as suas decorações interiores, numa dicotomia corpo (despojamento) / alma (riqueza) frequente em conventos femininos (fig. 72). No alçado voltado para o rossio, lado a lado, rasgam-se duas portas de frontão triangular para a entrada da população que viesse assistir ao culto divino. Por cima das portas, dois janelões de frontão semicircular fazem a iluminação da nave gerando, ao mesmo tempo, algum dinamismo nesta fachada ao alternarem o desenho dos seus frontões com os das portas do registo inferior. Aqui há ainda a registar a inscrição em mármore inserida entre elementos decorativos barrocos assinalando uma campanha de obras realizada durante o governo da Madre Francisca Xavier dos Serafins e Remédios, em 1750. À direita ergue-se o mirante, elemento bastante típico em conventos da região (caso das Chagas, de Santa Cruz, ou da Esperança, em Vila Viçosa) decorrentes do modelo (bastante próximo) de Santa Clara, em Évora.

O interior da igreja, hoje despojado dos seus bens móveis, é de nave única, de planta rectangular, pé direito bastante elevado e alçados revestidos por azulejos de padrão, do tipo maçaroca de milho (fig. 73). A cobertura, em abóbada de berço, estende-se do coro-alto à capela-mor, numa linearidade só interrompida pelo ligeiro ressalto do arco triunfal. De acordo com Túlio Espanca, em 1650 aqui trabalhavam o mestre pedreiro Manuel Fernandes, natural de Estremoz, auxiliado pelo ladrilhador Manuel Lopes²⁵⁸. O acesso ao altar-mor é feito através de uma escadaria de mármore, na qual ainda existem pinturas, assim como na balaustrada ao cimo das escadas. A presença deste patamar tão acentuado, para além de possibilitar à assistência uma melhor visibilidade da celebração do culto, acresce o sentido de teatralidade da liturgia do período barroco, gerando um efeito esmagador na assistência.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

O tecto da nave apresenta um programa de brutesco com flores, pássaros, ramagens e anjinhos, conjunto que emoldura um grande painel central inserido onde estão representados S. Francisco e Santa Clara (fig. 74). Alinhados no eixo do tecto estão outros dois painéis,

²⁵⁷ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, p. 130.

²⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

mais pequenos, mas do mesmo formato do central, ainda que as suas composições sejam hoje praticamente imperceptíveis dado o mau estado em que se encontra a pintura. De resto, a fissura pronunciada que atravessa toda a abóbada é sintoma de que a estabilidade da cobertura está comprometida, bem como a das pinturas que nela se encontram. Acima da cornija desenvolve-se um “balcão” pintado suportado por modilhões fingidos correndo toda a nave e pontuado aos cantos por anjinhos sentados que espreitam segurando ramos de flores (fig. 75). Junto ao arco triunfal e do lado oposto, na parede fundeira, a composição brutescada é rematada por fiadas de blocos de pedra fingidos decorados por almofadões de mármore coloridos. Este tipo de balcões, com balaustradas ou outros elementos arquitectónicos fingidos é comum a vários edifícios presentes na região, fruto de influências italianizantes, a meio caminho entre as grandes composições de brutesco e os tectos perspectivados introduzidos em Portugal por Vincenzo Baccherelli, em finais do século XVII e inícios do XVIII²⁵⁹. Nesta categoria inserem-se casos, por exemplo, como a capela-mor da igreja do Convento de N.ª Senhora da Luz, de Montes Claros (1714), ou até mesmo as pequenas capelas que compõem os Passos da Via Sacra, onde ainda resistem pinturas (embora com repintes) datáveis de 1756. Em Vila Viçosa, encontramos o mesmo formulário decorativo na capela-mor da Igreja de S. Bartolomeu, no coro-alto do Convento das Chagas (1694-1696), na Ermida de S. Bento (1711) e de S. Domingos (c.ª 1711?), embora aqui mais desenvolvido numa tentativa de maior aproximação aos tectos perspectivados. Porém, o modelo que talvez mais tenha contribuído, a nível regional, para a divulgação deste tipo de tectos seja o da Biblioteca do Colégio do Espírito Santo, em Évora (1708). Aqui, vemos um tecto de masseira tendo no primeiro registo brutescos, pequenos painéis com iconografia diversa e reposteiros pendurados de uma balaustrada fingida onde se empoleiram anjinhos observando os leitores da sala. Ao centro, o “plano celeste”, ou seja, o céu, com nuvens, anjos, flores e pássaros envolvendo um grande painel central.

A autoria da obra de pintura do tecto das Servas está documentada, ficando a dever-se ao pintor calipolense António dos Santos, que em 1732 assinou o contrato com as freiras ficando assim obrigado a “(...) *pintar a ollio o teto da igreja e irmários da mesma com pinturas composissimas ao moderno (...) com os mais serconstansios de bortesco que pedir a obra e primor da arte de sorte que sendo vista por pessoas peritas na dita harte lhe não ponhão dúvida tanto à formolidade de pentura da obra como na callidade dos ollios e mais tintas*”²⁶⁰. O pintor viria a receber no final do seu trabalho 120 mil réis “*por suas mãos ollios e tintas*”. Este documento fornece não só o nome do pintor que executou o programa e que

²⁵⁹ SANTOS, Reynaldo dos, “A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal” In *Belas Artes*, 2ª série, nº 18, 1962, p. 13.

²⁶⁰ A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 100, fl. 35v. Documento cedido por João Miguel Simões.

até agora era desconhecido no panorama artístico alentejano, mas também as condições em que o trabalho seria executado. Esclarece também inequivocamente a técnica utilizada, pois menciona diversas vezes que o pintor deveria pintar a óleo o que lhe fosse ordenado. A pintura mural a óleo foi ganhando relevo, equiparando-se à pintura a fresco, embora sem as pressões com a rapidez de execução a que obrigava o fresco.

O programa iconográfico do tecto está também previsto neste contrato, uma vez que estabelece que António dos Santos deveria colocar na “(...) *mesma abóbada três trages junto da capella mor hum o que há de ser ao pé da capella mor huma e outra no meio que será o Santíssimo Sacramento. Junto a elle ellevados o nosso seráfico padre São Francisco e Santa Clara e junto ao coro outra destas duas serão da evocação que ellas sobreditas relligiozas elegerem e forem adecoados à dita obra (...)*”²⁶¹. Assim sendo, muito embora hoje só o medalhão central seja perceptível, temos a informação que o medalhão junto à capela-mor continha a representação do Santíssimo Sacramento. Já o que fica perto da parede do coro estaria ao critério das freiras a decisão acerca do seu conteúdo, o que torna impossível identificá-lo.

A referência às pinturas *ao moderno* relaciona-se com os modelos italianos que com o reinado de D. João V se vão progressivamente instalando na pintura de tectos nacionais, decorrentes da profunda transformação que causará a passagem de Vincenzo Baccherelli por Portugal. Tectos como o da igreja do Convento das Servas encontram-se ainda no meio-termo entre a bidimensionalidade das grandes composições de brutesco e a procura tímida (ao princípio) do ponto de fuga que possibilite o rasgamento do espaço. Claro que, em 1732, os modelos de Bacherelli já não eram novidade em Portugal, mas é necessário lembrar que a difusão de influências consideradas como de maior “modernidade”, por vezes, tardavam a fazer a sua implantação em regiões do interior.

O contrato nada refere quanto ao pano de abóbada entre o arco triunfal e o altar-mor de talha dourada (Cf. Ficha N.º 9). No entanto, neste local encontramos duas campanhas pictóricas (pelo menos) sobrepostas situação hoje perceptível devido à degradação da camada pictórica superior. Entre o enegrecimento parcial da camada pictórica remanescente e das lacunas existente em diversos pontos deixando ver a estrutura em tijolo da abóbada, apercebemo-nos de um primeiro registo de pintura, composto por caixotões de forma quadrada e rectangular com fundo vermelho “sangue de boi” com composições de brutesco a ocre (fig. 76). Este primeiro registo poderá eventualmente datar da mesma época do próprio altar em talha, uma vez que a decoração parece reproduzir o que se encontra na máquina retabular. Na porta de madeira que permite o acesso à tribuna encontra-se pintada a seguinte

²⁶¹ Idem, *Ibidem*.

inscrição: “*Santo António Protector desta Obra. Feita de esmolos das Relegiozas. Anno de 1693 Sendo Abbadessa Soror Luiza da Cruz.*” O altar apresenta ainda um figurino arcaizante, muito pouco característico de uma obra de finais do século XVII. Aqui não encontramos as tradicionais colunas pseudo-salomónicas sustentando arquivoltas concêntricas de meninos e pássaros debicando cachos de uvas. Tudo é, pelo contrário, bastante estático, e bidimensional, sendo inevitável, apesar de tudo a sensação de majestade transmitida pelas grandes dimensões da obra. Desconhecem-se os autores deste altar que se enquadra ainda na tipologia dos retábulos maneiristas. A camada pictórica posterior procura criar efeitos de perspectiva ilusórios, recorrendo a arquitecturas fingidas (abóbadas de meia laranja, balaustradas, almofadões de mármore) que emolduram um painel octogonal onde se encontra a representação da Virgem. Esta composição parece estar de acordo com as pinturas da nave podendo datar da mesma época.

Para além das pinturas da abóbada da nave e capela-mor, há a assinalar um conjunto significativo de pinturas a óleo sobre mármore que ainda são visíveis no interior deste templo, resistindo ao passar dos séculos: no arco da Capela da Ordem Terceira, no arco triunfal, nos balaústres da escadaria que conduz ao altar-mor (fig. 77), nos espelhos de mármore que forram a base dessa mesma escadaria, nos vãos onde se encontram as grades dos coros. A degradação que apresentam e até o seu irremediável desaparecimento decorrem da própria técnica em que foram executadas, directamente sobre o suporte de pedra, sem qualquer camada preparatória. Sabemos que Manuel da Silva, pintor, morador na vila de Borba, foi chamado para dourar o arco da Capela da Venerável Ordem Terceira situada do lado da Epístola, o primeiro logo a seguir ao arco triunfal na Igreja do Convento das Servas, trabalho que realizou entre 1675 e 1676 (fig. 78) ²⁶². A capela tinha sido inaugurada em 1672, de acordo com a inscrição na lápide de mármore ali presente. O pintor preenche todo o arco com uma decoração de brutescos, pintura a óleo (em que o dourado há muito se perdeu) na qual finos motivos vegetalistas se entrelaçam pontuados por anjinhos erguendo bandejas com frutas, aves e figuras fantásticas.

Passando ao coro baixo, convertido em sala de arrumações, apenas há a assinalar a presença de composições murais com paisagens no que outrora foram os altares de *S. Francisco* e do *Senhor Jesus dos Passos*. Na escada de acesso ao coro-alto existe ainda um pequeno oratório com a representação de um *Calvário*, faltando-lhe já o crucifixo, peça móvel, colocada entre as figuras de Maria e de S. João Evangelista.

O coro-alto, de grandes dimensões e planta rectangular é coberto por abóbada de berço, sem vestígios de que tenha sido, em algum momento, decorada (fig. 79). Dois grandes

²⁶² SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca* (no prelo), p. 161.

janelões (do lado do Evangelho) favorecem a entrada de luz enquanto, ao mesmo tempo, pela sua degradação são os principais responsáveis pela entrada de águas pluviais que aceleram a ruína deste espaço. Todo o seu recheio artístico desapareceu, à exceção das pinturas que revestem os alçados e os altares pintados. Na verdade, o coro-alto das Servas encerra ainda testemunhos pictóricos de vários momentos dentro do primeiro Barroco coabitando no mesmo espaço, e com distintos níveis de interpretação. Para além disso, há a registar o altar todo decorado por estuques coloridos, já dos finais do século XVIII e situado logo à entrada do coro. Cada um destes altares era da devoção de uma freira em particular que vigiava o estrito cumprimento do culto aí praticado e zelava pela sua manutenção o que, em boa medida, responde à questão da coabitação de distintos estilos (que correspondem a distintos gostos) no mesmo espaço e em períodos cronológicos relativamente próximos.

Ao fundo desta divisão, junto à grade, encontram-se frente a frente o altar dedicado a S. Bento (figs. 80 e 80a) e um pequeno nicho (do lado esquerdo) cuja evocação se perdeu. O primeiro apresenta uma composição de delicado brutesco colorido contra um fundo branco, preenchendo o intradorso e extradorso do arco da capela. Entre ramagens envolutadas dispostas simetricamente podemos identificar pequenas máscaras, *ferroneries*, anjinhos, fitas com cachos de frutas suspensas e figuras fantásticas meio humanas e meio animais. Para além disso, do ponto de vista puramente decorativo há que registar também a fiada de almofadões de mármore fingidos alternados (vermelhos, negros, cinza), de grande qualidade de execução, não deixando de ser digno de nota o recurso a elementos “clássicos” que conferissem maior nobreza a esta pintura. O conjunto só fica completo com a inclusão de três pequenos painéis com imagens: S. João Baptista enquanto criança, a Assunção da Virgem (entre uma glória de querubins) e S. Bento, orago do altar. A representação mais ingénua e, até, pueril do Baptista (e mesmo das restantes figuras aqui presentes) está de acordo com um tipo de gosto mais popular e “freirático”, cujo expoente máximo terá sido personificado por Josefa de Óbidos, nas suas composições plenas de um misto de intimismo e sensualidade, presentes também nos “(...) *mundanos Meninos Jesus profanamente ataviados* (...)”²⁶³. Na bancada do altar encontramos um fingimento de embutidos de mármore (com flores e ramagens), alternando com losangos de mármore vermelho fingidos. No eixo desta composição temos, em cima, a mitra de bispo, elemento iconográfico alusivo a S. Bento e, no registo inferior uma data: “1691”.

Já o segundo altar é uma obra marcadamente mais popular (figs. 81 e 81a). O nicho, semicircular, encontra-se decorado por flores e pássaros, terminando toda a composição

²⁶³ SERRÃO, Vitor “Josefa de Ayala, pintora, ou o elogio da inocência” in *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, 1992, p. 39.

coberta por uma concha. O nicho seria protegido por portadas em madeira que entretanto desapareceram, assim como a imagem que ali estaria colocada. Sob o nicho encontramos um painel rectangular com fingimento de mármore colorido e a inscrição: “*Laus tua in fines terra. Fama virtutid vir eius ubique. Psalm. 47. 1705.*” Nos textos sagrados da Bíblia, o salmo 47 é alusivo ao triunfo do reino de Deus e instiga a aplaudir e a louvar o Criador (“*Aplaudi com as mãos, todos os povos; cantai a Deus com voz de triunfo*”).

Para além destes dois altares, a composição de maiores dimensões e a de maior significado iconográfico e iconológico é a que reveste os alçados do coro praticamente de metade das paredes até à cimalha. Os únicos locais onde as pinturas ultrapassam o nível da cimalha são os alçados dianteiro e fundeiro. Todo o restante espaço (hoje vazio) estaria tapado por altares de talha, pelo cadeiral do coro ou por outras pinturas.

De todas as composições murais aqui presentes, as pinturas dos alçados parecem também ser as mais antigas, afirmação que podemos confirmar não só pelas características morfológicas da pintura, mas também pela forma como ela se articula com os restantes altares. O interesse iconográfico deste conjunto pictórico merece que seja tratado em capítulo próprio.

2.3.1. O Amor Divino: Iconografia e Iconologia.

Apesar do estado de degradação a que chegou, o coro-alto da igreja do Convento das Servas (Cf. Ficha N.º 10) encerra, ainda hoje um dos mais curiosos e singulares programas pictóricos e iconográficos de teor moralizante desta região, destinado exclusivamente à comunidade religiosa que usufruía deste espaço. Preenchendo a metade superior dos alçados encontramos grandes painéis rectangulares definidos por motivos vegetalistas estilizados. No seu interior estendem-se livremente ramagens de traço largo, sobre as quais se empoleiram meninos entre flores e cordas pendentes com borlas. Este conjunto repete-se em todos os painéis enquadrando, ao centro, medalhões circulares exibindo emblemas. Em baixo temos ainda um pequeno painel com um verso que serve de legenda a cada emblema representado.

Ao descrever o coro-alto das Servas, Túlio Espanca identificou este programa iconográfico como uma “(...) *série piedosa de cartões místicos, simbólicos, das virtudes da Religião e da ternura pelo MENINO JESUS (...)*”, adiantando ainda que o facto de as legendas se encontrarem em castelhano sugeria a autoria de um artista espanhol ou, então, cópia de estampas da mesma origem. Por outro lado, o ar ingénuo da pintura levou o autor a reconhecer aqui uma autoria das próprias freiras²⁶⁴. Na verdade, desconhece-se a autoria

²⁶⁴ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 136.

material de tão singular conjunto, se bem que a sua origem, à luz dos conhecimentos actuais, poderá ficar mais esclarecida.

Na parede do lado do Evangelho, os painéis são interrompidos por dois grandes janelões, elementos que levaram o pintor (ou pintores) a recriar outros dois na parede da Epístola, no sentido de assim criar uma simetria no conjunto pictórico, recorrendo ao *trompe l'oeil*, como foi habitual em pintura mural. Estes dois janelões fingidos são acompanhados por almofadões de mármore procurando simular a ilusão da profundidade da janela, com o gradeamento ao fundo. Por cima dos janelões, preenchendo o espaço até à cimalha, grinaldas de flores pendem de mísulas fingidos. O pintor não consegue, no entanto, transmitir a ilusão de profundidade pretendida, e os marmoreados fingidos são bastante grosseiros, razão pela qual tudo resulta muito artificial. Apesar disso, qualquer elemento de menor qualidade fica diluído na visão global da composição.

A parede de entrada no coro-alto e a que lhe está em frente (com a grade) são ligeiramente distintas das restantes uma vez que apresentam dois registos de pinturas. Por cima da porta de entrada vemos dois painéis com o enquadramento que é comum a todo o conjunto e integrando os santos patronos do convento: à esquerda S. Francisco e, à direita Santa Clara (figs. 82 e 82a). No eixo da parede encontra-se hoje um espaço quadrangular (hoje vazio), deixando ver o reboco, onde poderia ter estado em outros tempos uma placa evocativa da data em que as pinturas foram executadas, mas que entretanto foi retirada. Segue-se a cimalha, e por cima uma balaustrada fingida que “sustenta” a restante pintura que se vai desenvolvendo até ao tecto. Aqui uma exuberante composição de brutescos coloridos serve de pano de fundo a uma pintura integrada numa moldura de talha fingida e cartelas. Tudo é rematado por uma fiada de fingimentos de mármore. Não sabemos se a balaustrada teria continuidade pelo resto do coro, uma vez que este elemento arquitectónico é interrompido nos alçados laterais.

A composição repete-se na parede do outro lado do coro, com a diferença que aqui encontramos também silhares de azulejos enxaquetados pintados na parede, à direita da grade. Existem alguns indícios que sugerem que este motivo continuaria do outro lado da grade porém, a introdução posterior de um retábulo de talha (do qual hoje só resta a silhueta marcada na parede) ditou a destruição parcial da camada pictórica neste local. Não foram detectadas quaisquer costuras, sobreposições ou diferenças de nível nos rebocos utilizados para a pintura dos motivos enxaquetados relativamente à pintura seguinte, dos painéis de brutesco, o que sugere terem sido ambas executadas durante a mesma campanha de obras. A presença deste tipo de azulejo poderá ser considerada, de alguma forma, um arcaísmo,

embora não seja caso único, uma vez que, a utilização de formulários estéticos mais antigos persistiu durante muito tempo no Alentejo.

No segundo registo as pinturas ladeiam um painel onde outrora esteve uma cruz de madeira. Depois vemos novamente a balaustrada fingida e o preenchimento total da parede com motivos vegetalistas tendo, ao centro, um quadro integrado.

Apesar do ar ingénuo da pintura, ou da sua menor qualidade técnica, a composição ganha o seu verdadeiro valor pelo significado iconológico que contém. O tema retratado neste conjunto é o *Amor Divino*, ou Espiritual e os ensinamentos que a Alma deverá adquirir para que possa percorrer todo o caminho até à sua união final com Deus. Este conjunto datará de 1670-80, uma vez que ficou, em parte, truncado pelos dois altares junto à grade do coro.

Os protagonistas, em todos os medalhões e nos dois grandes painéis principais das extremidades, são uma menina, em representação da Alma, e um anjinho, alusão ao Amor Divino. Em cada painel o Amor vai instruindo a Alma quanto ao modo como ela poderá ir ascendendo progressivamente até Deus e ao Amor espiritual. A representação algo infantil destas duas figuras centrais levou Espanca a ver aqui uma relação com o tema do Menino Jesus, o que, como dissemos, não anda longe da verdade, uma vez que o fim último deste programa é a *ascese* mística e a união com Cristo. No entanto, como esclarece Santiago Sebastián, este tipo de “(...) *representação infantil de seres espirituais está de acordo com uma nova sensibilidade* (...)”²⁶⁵, que se reflecte não só na Arte proto-barroca, como também na própria literatura deste período.

A emblemática também se tornou um género literário bastante popular durante os séculos XVII e XVIII. Iniciada durante o século XVI por autores como Andrea Alciato, no seu *Emblematum liber* (1531), a emblemática caracterizou-se pelo seu estilo hermético, que a tornava um género de elites inacessível à maior parte do público. Apesar disso, a emblemática tinha a extraordinária virtude de poder unir a palavra à imagem, assumindo “(...) *o carácter evangélico de verdade ilustrada* (...)”, razão pela qual a Igreja pós-Trento a soube desenvolver, sobretudo graças à acção da Companhia de Jesus²⁶⁶. Os emblemas passaram então a ser compostos, não só pela imagem, mas também por um mote, ou lema, e ainda por um texto explicativo de sentido moralizante, o que democratizou a sua leitura, por vezes em detrimento da qualidade do conjunto. Pretendia-se, desta forma, tornar a “verdade” mais atractiva, para que fosse possível, através da arte, chegar a mais fiéis.

Um dos temas que a emblemática reproduziu com maior frequência foi o do *Amor*. Alciato apresenta um emblema em que o Amor (Cupido) está numa carruagem puxada por

²⁶⁵ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, 1981, p. 322.

²⁶⁶ Idem, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, pp. 11-12.

leões, subjugados pela sua força (“*Potentissimus affectus amor*”, emblema 106). A mensagem transmitida por este emblema é que se o Amor é capaz de vencer as feras, não deveria conter a sua mão relativamente ao Homem²⁶⁷. O poeta Virgílio (70 a.C.-19d.C.), na sua *Eneida*, Écloga X já se referira ao tema escrevendo que “(...) *Omnia vincit amor* (...)” (*O Amor vence tudo*)²⁶⁸.

De grande importância para a divulgação do tema e de posteriores programas iconográficos terão sido, também, as obras de Santa Teresa de Ávila, Doutora da Igreja (1515-1582). A reformadora da ordem carmelita, formulou uma doutrina, plena de visões místicas e de experiências espirituais, sublinhando “(...) *o espírito da oração, o modo de praticá-la e os frutos que ela produz* (...)”²⁶⁹. Entre as suas principais obras contam-se os *Conceitos do Amor de Deus* (onde dava orientações sobre como interpretar o *Cântico dos Cânticos* e abordava a questão da união entre Deus e a Alma), as *Exclamações da Alma a Deus* (obra de poesia na qual a Alma atormentada interroga Deus, rogando que a auxiliasse a retomar o caminho da virtude), *O Caminho da Perfeição* (que dá normas segundo as quais as religiosas deviam dirigir a sua vida) e, talvez a sua obra mais importante, *O Castelo Interior ou o Livro das Moradas* (onde desenvolve conceitos do *Caminho da Perfeição*, apresentando uma educação espiritual de modo a elevar a alma à santidade, ou seja, à união com Deus). No *Caminho da Perfeição*, Santa Teresa trata da questão do *Amor Perfeito*, em que consiste e como é possível alcançá-lo: “*E este amor [o espiritual] que só aqui dura, alma destas a quem o Senhor já infundiu verdadeira sabedoria, não lhe estima em mais do que o que vale, nem em tanto. (...) Oh precioso amor, que vai imitando ao capitão do Amor, Jesus, nosso bem!*”²⁷⁰. Aliada a estes conceitos doutrinários encontra-se uma forte carga de sensualidade que atravessa toda a obra de Santa Teresa, e que Bernini tão bem soube captar na sua obra *O Êxtase de Santa Teresa d’Ávila* (1645), onde uma santa desfalecendo se oferece, aguardando a flecha do *Amor Divino*. O mesmo tema foi, mais tarde, retratado por Josefa de Óbidos na sua *Transverberação de Santa Teresa* (1672), embora aqui toda a agitação que arrebatava a santa de Bernini tenha sido substituída por uma serenidade inabalável, e o simbolismo quase lascivo tenha dado lugar a uma composição plena de doçura.

Terá sido, pois, através da literatura que o tema do Amor Espiritual, ou Divino, chegou à comunidade religiosa do Convento das Servas, em Borba. Desconhecem-se ainda as

²⁶⁷ ALCIATO, Andrea, *Book of Emblems*, The memorial Web Edition in Latin and English, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.mun.ca>.

²⁶⁸ SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, pp. 145-146.

²⁶⁹ JESÚS, Santa Teresa de, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.corazones.org>. Tradução da autora.

²⁷⁰ ÁVILA, Santa Teresa de, *Camino de Perfección*, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.santateresadeavila.com>.

verdadeiras repercussões das obras de emblemática de teor moralizante que circulavam pelo reino e que faziam parte integrante das bibliotecas dos conventos.

O tema do Amor Divino foi alvo de renovado interesse a partir da Contra-Reforma, tendo sido tratado por diversos autores, entre os quais Daniel Heinsius (1580-1655), na obra *Emblemata amatoria* (1607-1608)²⁷¹, ou o monge beneditino Benedictus Van Haefthen (1588-1648) no seu *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* o qual, na opinião de Santiago Sebastián, foi o livro que mais terá contribuído para a difusão do simbolismo do coração relativamente ao espiritual²⁷².

No caso do coro-alto das Servas a fonte directa de inspiração foi a obra do pintor e gravador Otto Van Veen (ou Otto Vaenius) *Amoris Divini Emblemata*, impressa em Antuérpia em 1615 e que o autor dedicou à Infanta Isabel Clara Eugénia²⁷³. O *Amoris Divini Emblemata* teve uma segunda edição, em 1660, e influenciaria outras obras alusivas à mesma temática. A obra de Vaenius funciona como contraponto do seu outro livro alusivo a emblemas seculares dedicados também ao Amor, o *Amorum Emblemata*, impresso em 1608. Vaenius nasceu em 1556, em Leiden, tendo falecido em Bruxelas, em 1629. Após uma passagem por Itália regressou aos Países Baixos instalando-se em Antuérpia, onde se manteve como principal pintor até que Rubens, seu aluno, regressou de Itália. Terá sido já no final da sua vida que Vaenius começou a compor livros de emblemas.

De acordo com o próprio autor, fora a Infanta Isabel Clara Eugénia²⁷⁴ a sugerir-lhe que retomasse a sua obra *Amorum Emblemata*, dando-lhe agora um “sentido espiritual e divino”. Já nesta obra Otto Vaenius procurara transmitir noções moralizadoras que seriam transpostas na sua obra seguinte. O *Amoris Divini Emblemata* segue a mesma estrutura da obra antecedente: no fólio da esquerda uma legenda em latim acompanhada por versos escritos em várias línguas e a respectiva correspondência com os textos bíblicos; no fólio da direita, a imagem, ou emblema a que aludem as anteriores inscrições. Apesar disso, não se trata de uma cópia do *Amorum Emblemata*, como esclareceu Santiago Sebastián, referindo que apenas 16 dos 60 emblemas do *Amoris Divini Emblemata* seguem mais de perto a primeira obra de Vaenius. O mesmo autor dividiu os emblemas em quatro diferentes categorias: em primeiro lugar os emblemas que enumeram as características gerais do amor divino; depois

²⁷¹ Esta obra do poeta holandês tinha inicialmente sido publicada em 1601, com o título *Queris quid sit Amor...? (Perguntais o que é o Amor...?)* Cf. HEINSIUS, Daniel, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, consultado em Fevereiro de 2007, URL: <http://en.wikipedia.org>.

²⁷² SEBASTIÁN, Santiago, *Op. Cit.*, 1995, p. 322.

²⁷³ The Emblem Project Utrecht, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.emblems.let.uu.nl>.

²⁷⁴ Isabel Clara Eugénia era filha de Filipe II de Espanha com Isabel de Valois. O rei casaria a sua filha com o arquiduque Alberto de Áustria (1598-1621), entregando-lhes o governo dos Países Baixos. LÓPEZ POZA, Sagrario “Alonso de Ledesma and the Spanish epigrams in the polyglot edition of Vaenius’s *Amoris divini emblemata*” in STRONKS, Els and BOOT, Peter, *Learned Love*, 2007, p. 93, consultado em Agosto de 2007, URL: <http://www.emblems.let.uu.nl>.

aqueles que descrevem a vida activa; os que se referem à vida contemplativa e, por fim, os emblemas que tratam da vida na união com Deus²⁷⁵. Neste aspecto, o *Amoris Divini Emblemata* segue muito de perto o mesmo sentido do *Schola Cordis*, de Van Haften, uma vez que também este fornece uma doutrina, através da qual, e “(...) após o desvio do coração, este alcança a iluminação que lhe permite o progresso espiritual e a perfeição, que é a união de espírito e de vontade com Cristo. (...)”²⁷⁶.

No prefácio da sua obra, Vaenius informa o leitor que foi o escritor espanhol Alonso de Ledesma o responsável pela tradução dos seus poemas para castelhano, versão que foi utilizada nas legendas que se encontram no coro-alto das Servas, muitas delas hoje quase desvanecidas. Alonso de Ledesma (nascido em Segóvia em 1562 e falecido na mesma cidade em 1623) escreveu obras que tiveram bastante popularidade, como os *Conceitos Espirituais* (1600), sucessivamente reeditados e que desenvolveram vários pontos da doutrina cristã em temas alegóricos²⁷⁷. O facto de ter sido escolhido para realizar a versão espanhola dos poemas de Vaenius poderá estar relacionado com a admiração que a princesa Isabel Clara Eugénia tinha pelo seu trabalho²⁷⁸. Ledesma adquiriu fama através das suas analogias entre temas profanos e religiosos, e da forma como recorria no seu discurso a ditados, canções populares, provérbios e rimas, com o objectivo de estimular a devoção popular, numa altura em que a Igreja Católica combatia o Protestantismo. O seu estilo “(...) foi imediatamente aceite porque apelava aos sentidos do leitor, ao seu gosto pela música e pelo familiar(...)”²⁷⁹, e ainda, pelo facto de serem mais simples e concisos que as versões francesa, inglesa ou holandesa da obra de Vaenius.

A transposição das gravuras de Vaenius para o coro-alto das Servas é bastante rigorosa sendo, por outro lado, todo o enquadramento vegetalista uma adaptação do artista que aqui trabalhou, ao retirar este elemento, possivelmente, de outro livro de gravados. Para além deste facto, foram também acrescentadas aos sete emblemas morais aqui representados, as imagens de S. Francisco e de Santa Clara, logo na parede de entrada no coro. A sua inclusão, (preterindo outros emblemas da mesma obra), reforça o sentido devocional do programa pictórico e, ao mesmo tempo, confere-lhe maior “legitimidade” ao imiscuir figuras do panorama hagiográfico tão significativas ao imaginário colectivo da Ordem, com um programa iconográfico mais erudito e que requeria um outro nível de sensibilidade e de entendimento. A distribuição das cenas pelos alçados do coro-alto e o seu sentido de leitura não é idêntico ao do livro de onde foram retirados, o que perturba a compreensão do

²⁷⁵ *The Emblem Project Utrecht*, consultado em Fevereiro de 2007, URL: <http://emblems.let.uu.nl>.

²⁷⁶ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, *Op. Cit.*, 1981, p. 324. Tradução da autora.

²⁷⁷ VAENIUS, Otto, *Artcyclopedia*, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.artcyclopedia.com>.

²⁷⁸ LÓPEZ POZA, Sagrario, *Op. Cit.*, 2007. URL: <http://www.emblems.let.uu.nl>

²⁷⁹ *Idem*, *Ibidem*.

programa e a própria mensagem pedagógica que pretende transmitir. Talvez a alteração na sequência original do programa se tenha ficado a dever à importância dada a cada emblema isolado, pela comunidade religiosa que o encomendou, deixando num plano secundário o potencial iconológico do conjunto.

Logo na parede de entrada, acima dos medalhões contendo as imagens de *S. Francisco de Assis* e *Santa Clara*, temos a Alma e o Cupido ladeando um espelho (fig. 83). De todas as cenas esta é a única que não é acompanhada por uma legenda (talvez por questões relacionadas com a disposição da cena), embora o livro de Vaenius a apresente. O título deste emblema é o AMOR PVRVS (emblema nº 10 do conjunto de 60) e a legenda (em castelhano) que deveria acompanhar a imagem é a seguinte: “*Es Amor un claro espejo, En cuyo limpido cristal, Se ve Dios al natural.*” (fig. 84)

O pintor alterou ligeiramente a composição, não só simplificando a paisagem, mas também humanizando as figuras da Alma e do Amor ao retirar-lhes as asas angelicais, enquanto, ao mesmo tempo, adaptou ao espelho um conjunto de enrolamentos de folhas de acanto imitando talha, ao gosto estético de finais do século XVII. Nos restantes emblemas é notória também a mesma simplificação das cenas, no sentido de proporcionar uma maior legibilidade da pintura e impedir que o olhar fosse desviado do tema principal.

O episódio aqui narrado encontra o seu suporte literário na *Bíblia*, livro dos Salmos 51:10 (“(...) *Cria uma alma límpida em mim, ó Deus, um coração puro e renova em mim um espírito recto. (...)*”), e nos Cantares de Salomão 4:7 (“(...) *Tu és formosa, amiga minha e em ti não há mancha (...)*”). A presença do espelho é, desta forma, associado ao conceito de pureza da Alma que se reflecte no próprio Amor a Deus. Santiago Sebastián chama a atenção que Vaenius já na obra *Amorum Emblemata* introduzira a noção moralizadora da auto contemplação presente no símbolo do espelho²⁸⁰.

Prosseguindo na nossa leitura, da esquerda para a direita, passamos para a parede do lado do Evangelho onde temos o emblema que representa o Amor e a Alma disparando flechas um contra o outro (fig. 85): SIT IN AMORE RECIPROCATIO (emblema nº 13), ou o *Amor recíproco* (fig. 86). Na legenda lê-se: “*Ama a Dios de corazón, Para que se satisfaga, Que amor con amor se paga.*” A pintura mantém-se fiel à gravura, embora o pintor tenha sentido necessidade de acrescentar um crucifixo ao centro da composição para reforçar a mensagem doutrinária da cena, salvaguardando qualquer paralelismo com imagens profanas (Cupido e Psiqué). O emblema alude à passagem bíblica do Novo Testamento, livro dos Efésios 5:2 : “(...) *E caminha em amor, como também Cristo nos amou, e se entregou a si mesmo por nós, em oferta e sacrifício a Deus (...)*”. O significado presente na imagem e a

²⁸⁰ SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, p. 154.

legenda que a acompanha é a importância da imitação da vida de Cristo, enquanto modelo máximo de amor e de sacrifício.

Temos em seguida o Amor e a Alma lutando por uma asa, aqui com o significado de “vitória” (fig. 87). O tema deste emblema é PIA AMORIS LVCTA (emblema nº 12), ou seja, *A luta pelo Amor é Pia*: “*Amor es gran luchador, Y si tu saves querer, Aún a Dios podras vencer*” (fig. 88). A passagem bíblica correspondente encontra-se na segunda Epístola de S. Paulo a Timóteo 4:7: “(...) *Combati uma boa batalha, terminei o carreira, guardei a minha fé. Desde agora, a coroa da justiça está-me guardada, a qual o Senhor, justo juiz, me dará naquele dia; e não somente a mim, mas também a todos os que amarem a Sua vinda. (...)*”. Tal como em toda a obra de Otto Van Veen, os versos que acompanham cada emblema não são meras traduções das passagens bíblicas em latim, mas antes têm um significado mais poético, concedendo aos textos bíblicos um valor de referência. O emblema nº 12 do *Amoris Divini Emblemata* é um dos poucos que encontra o seu contra-ponto na obra dedicada ao Amor Profano *Amorum Emblemata*, mais concretamente no emblema nº 6 com o título GRATA BELLI CAVSA (fig. 89), ou uma *Agradável causa para lutar*. Neste emblema dois anjinhos (em substituição do Amor e da Alma) lutam por uma asa, porém o tema radica na mitologia romana. De acordo com a lenda Vénus dera à luz Cupido (*Eros*, de acordo com a mitologia grega), mas ao ver que ele não crescia foi consultar o Oráculo. Este disse-lhe que para que Cupido (ou o Amor) crescesse era necessário que ela desse à luz outra criança que fosse idêntica a ele e que fosse colocado à sua frente. Vénus foi, assim, mãe de Anteros (que significa “*Amor mútuo*”) e assim o Amor cresceu. Representando a sua luta simbólica pela vitória no Amor, Eros e Anteros são caracterizados como dois anjinhos lutando por uma palma²⁸¹. Apesar do contexto subjacente a estas duas obras de Vaenius ser distinto, constatamos que o seu significado final é bastante idêntico, como aliás não surpreende, uma vez que grande parte da tradição católica romana encontra as suas raízes mais profundas em temas da Antiguidade Clássica. No *Amorum Emblemata*, tal como no *Amoris Divini Emblemata*, a recompensa final para a batalha entre Cupido e Anteros, ou entre a Alma e o Amor Divino, é a vitória.

Por fim, o último emblema deste alçado mostra o Amor e a Alma juntos, como um único corpo, num pedestal (fi. 90). É o tema FINIS AMORIS VT DVO VNVM FIANI (emblema nº 59): “*La verdadera amistad, Tiene por más perfección, Dos cuerpos y un corazón*” (fig. 91). Este seria o último emblema do conjunto aqui retratado, uma vez que a Alma e o Amor atingiram já o estado perfeito de união num só corpo. O emblema encontra

²⁸¹ *The Emblem Project Utrecht*, consultado em Fevereiro de 2007, URL: <http://emblems.let.uu.nl>. Tradução livre da autora.

paralelo no *Schola Cordis*, de Van Haeften, quando o Amor e a Alma, de mãos dadas, atam os seus corações com a mesma corda, em união perfeita (*Cordium Unio*, emblema nº 38)²⁸².

De imediato passamos para a parede da grade do coro onde se encontra a cena na qual a Alma e o Amor seguram ambos num fio-de-prumo (ou um íman, de acordo com a legenda) (fig. 92). É o AMOR RECTVS, ou *Amor Recto* (emblema nº 4, de acordo com a ordem na obra *Amoris Divini Emblemata*). A legenda em castelhano procura explicar o sentido da imagem: “*Es amor yman del alma, Cuya virtud y fineça, Al cielo nos endereza*” (fig. 93). O emblema em questão encontra o seu fundamento na *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho: “*E porque o amor dos justos é recto, eles têm todas as rectas afeições dentro de si. Eles temem pecar, e desejam resistir. Eles estão em dor, quando em pecado, e alegres quando fazem boas acções. Eles temem o castigo eterno, e aspiram pela vida eterna. A sua dor reside no feito, a sua alegria reside no credo.*”²⁸³. No fundo, esta passagem pretende aludir à questão da rectidão de espírito conferida pelo Amor Divino àqueles que o merecem verdadeiramente - os “justos” -, através da prática do Bem, aguardando a recompensa da vida eterna.

Já na parede do lado da Epístola temos, em primeiro lugar, o emblema onde vemos o Amor ajudando a Alma a erguer-se, enquanto, ao mesmo tempo aponta para o Céu (fig. 94). É o tema INCIPENDVM (emblema nº 2), e anuncia o início da narrativa (“*Para começar*”²⁸⁴): “*Nasça el amor en tu pecho, Que si con Dios se alimente, Tu veras como se aumenta*” (fig. 95). Na *Bíblia*, a passagem é narrada nos Cantares de Salomão 2:10: “(…) *O meu amado fala e diz-me: Levanta-te, amiga minha, formosa minha e vem. Porque eis que passou o Inverno: a chuva cessou e partiu: Aparecem as flores na terra. O tempo de cantar chega e a voz da rola ouve-se na nossa terra. (…)*”. Desta forma a Alma, que andava afastada do caminho espiritual, recebe a ajuda do Amor para deixar os enganamentos da vida terrena e seguir o verdadeiro caminho até Deus. De acordo com a obra de Vaenius este emblema seria o primeiro dos sete escolhidos para o programa pictórico deste coro-alto.

Por último vemos uma imagem em que a Alma se debruça numa fonte para beber água que é vertida pela figura do Amor (fig. 96). O título deste emblema é VIRTVS EST ET SACTVRIGO (emblema nº 57), *O Amor é o poço e a fonte das virtudes* (fig. 97) e a sua legenda, já quase totalmente desaparecida seria: “*Cualquiera de las virtudes, Su origin del amor tiene, Como de fuente perene*”. De acordo com Santo Agostinho, na sua obra *Epistolam*

²⁸² SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, 1981, p. 325.

²⁸³ *The Emblem Project Utrecht*, consultado em Fevereiro de 2007, URL: <http://emblems.let.uu.nl>. Tradução livre da autora.

²⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

Ioannis, “(...) *Se não desejas morrer de sede no deserto, bebe do Amor. É o poço que Deus desejou preparar para nós, quando nos começam a faltar as forças (...)*”²⁸⁵.

A gravura apresenta vários elementos iconográficos, alusão às virtudes que, de forma simbólica, a Alma irá “beber” (como por exemplo, a “Justiça” representada por uma balança, a “Fé” retratada na âncora, ou a “Temperança”, na coluna), porém eles foram omitidos na pintura, para uma maior simplificação da imagem, de forma a não desviar as atenções do significado principal do emblema. De facto, como sublinhou já Vítor Serrão “(...) *o que em verdade é imutável, e caracteriza em plenitude esta época de intolerância e de «reformas» doutrinárias, é o apego generalizado à «clareza».* (...)”²⁸⁶

Tal como foi referido anteriormente, o sentido de leitura deste programa iconográfico é hoje incompreensível, uma vez que não segue qualquer sequência lógica mas, antes pelo contrário, obriga o observador a avanços e recuos na percepção do conjunto, sendo forçado a “saltar” diversas vezes de um alçado para outro. Talvez fosse essa a intenção primordial de quem concebeu este programa iconográfico, ao baralhar os emblemas, obrigando o observador a um total empenhamento na compreensão do conjunto iconográfico, à semelhança da Alma que deveria passar por um processo de aprendizagem até atingir o derradeiro estado de união com Deus. Esta última etapa só estava ao alcance de quem se mostrasse digno, uma vez que um sentimento tão nobre como o Amor a isso exigia²⁸⁷.

O modo como este programa foi transposto para o coro-alto das Servas poderá ser sugestivo quanto à natureza do seu encomendante. Dado o seu carácter devocional, seria lógico admitir que em primeiro lugar o encomendante tivesse sido a própria comunidade religiosa. Porém, mais que devocional, este programa assume um carácter eminentemente moralizante e estabelece normas de conduta espiritual que regiam a vida das religiosas. Tal facto sugere que o encomendante pudesse ter sido eventualmente o Provincial da Ordem de S. Francisco figura a quem competia, em última análise, zelar pela estrita observância da regra dentro das casas da sua Ordem. A esta hipótese acresce o facto também de ser um programa pictórico de teor erudito, que revela conhecimentos de literatura e de emblemática que tiveram grande repercussão à época por toda a Europa.

O interesse da presença dos gravados de *Amoris Divini Emblemata* no coro-alto do Convento das Servas prende-se, por um lado, com a escolha de um programa iconográfico complexo que foge às típicas representações de santos (muitos deles, grande parte das vezes, de devoção local), dispostos lado a lado, ou inseridos em retábulos fingidos, valendo exclusivamente *per si*. Por outro lado, ultrapassa a categoria de mero programa narrativo

²⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁸⁶ SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, 1992.p. 603.

²⁸⁷ SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, p. 153.

alusivo à vida ou aos milagres dos inúmeros santos e mártires da Igreja Católica ou, neste caso, da Ordem de S. Francisco. Os emblemas aqui representados são testemunho do eco que alcançou, mesmo em regiões do interior do país, um tipo específico de literatura, mais erudita, aliada à gravura e que, embora frequentemente reinterpretada, em última análise, aborda e promove a teorização das boas práticas da vida cristã, em sintonia com os cânones contra-reformistas²⁸⁸.

2.4. Igreja de S Bartolomeu

Dados Históricos

A Igreja de S. Bartolomeu foi fundada por volta de 1560, sendo na altura apenas uma capela sujeita à Matriz da mesma vila (fig. 98). A administrá-la encontrava-se, inicialmente, a Irmandade de S. Bartolomeu. De acordo com estudos recentes, a construção da capela neste local poderia ter ficado a dever-se a uma reacção ao facto de a própria Matriz se encontrar situada fora do tecido urbano o que, de alguma forma, desagradava à população da vila²⁸⁹. Deste modo, existiu a necessidade de ser construído um novo edifício, mais próximo à comunidade de fiéis, os quais, desde cedo manifestaram interesse por esta edificação, marcando o crescimento urbano em direcção a Estremoz. Por outro lado, antigos litígios entre a Ordem de Avis e a Diocese de Évora pela posse dos rendimentos eclesiásticos estaria também na origem da construção da igreja de S. Bartolomeu. Muito embora o Mestrado da Ordem pertencesse à Coroa, graças a D. João III, a Igreja terá tentado desde sempre (sobretudo através das suas visitas) demonstrar que os templos sujeitos à Ordem de Avis eram mal administrados²⁹⁰. Com Filipe II de Espanha a Diocese conseguiu ganhar novo impulso, o que explicaria, no caso de Borba, a criação da nova freguesia de S. Bartolomeu, a conversão da antiga capela a igreja paroquial e até mesmo as suas invulgares características arquitectónicas.

²⁸⁸ A literatura de obras de sentido moralizante serviu de inspiração a outro programa iconográfico que se encontra no tecto de caixotões da capela-mor da Igreja do Convento de N.ª Senhora da Conceição, na Covilhã. Neste caso terão sido obras como a *Pia Desideria*, do jesuíta Hugo Hermann (1588-1626), a *Regia Via Crucis*, de Benedictus Van Haeften (1588-1648) e, em particular os *Desejos Piedosos de huma alma saudosa do seu divino Esposo Jesus Christo*, de José Pereira Veloso e Frei António das Chagas (editado em Lisboa, em 1688) a ser utilizadas pelos pintores que trabalharam neste tecto. A utilização de distintas fontes, favoreceu a criação de um conjunto de emblemas relativos à via penitente que a alma deve percorrer, seguindo um conjunto de normas de conduta moral e espiritual que orientam a vida do crente. O sentido iconológico é semelhante ao do coro-alto das Servas, em Borba, embora possa ser posterior, uma vez que se encontra datado de finais do século XVII, ou inícios do XVIII. Cf. SERRÃO, Vítor, “Propaganda e Dogma na Pintura Barroca Portuguesa: o Credo Imaculista e o Combate à Heresia num painel do Convento de N.ª Senhora da Conceição na Covilhã” in *Memoria Artis*, 2003, pp. 519-522.

²⁸⁹ SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca* (no prelo), p. 96.

²⁹⁰ Idem, *Op. Cit.*, p. 97.

Com efeito, a 6 de Março de 1609 o rei Filipe II por carta passada ao Deão e Cabido da Sé de Évora afirmava que pelo facto de as visitas da Ordem de Avis terem revelado que a freguesia de N.ª Senhora do Soveral tinha crescido muito e por “(...) *h[a]ver muita necessidade de se crear na dita villa nova freguesia na ermida de S. Bartolomeu para nella se ministrarem os Sacramentos a parte dos moradores della por se não poder administrar a todos na dita matris (...)*”²⁹¹ ordenava a criação da nova freguesia na ermida de S. Bartolomeu que também era da mesma Ordem. Seguiu-se novo alvará para a construção de um templo que tivesse capacidade de albergar a crescente comunidade de fiéis (Janeiro de 1610) e, logo a 20 de Agosto de 1610 o rei ordena o encerramento da abóbada da nave, o que significa que por esta altura já os trabalhos principais estariam concluídos: “(...) *acabar de fechar a abobada e goarneçer e rebocar a dita igreja de Sam Bartolomeu e conçertar os telhados della na forma que o proprio capitulo da visitaçãõ he ordenado e mandará outrosi faser hum campanario com dous sinos entrando nelles o que ia ha na dita igreja. (...) E assi mando ao dito reitor que do dito dinheiro do depozito das obras e do aplicado para a fabrica da dita igreja de Sam Bartolomeu mande mais fazer os ornamentos declarados no terceiro e quarto capitulos da visitaçãõ (...)*”²⁹². Ainda não está claro a quem se deverá o impulso da construção desta igreja. Pela leitura dos alvarás, depreende-se que o rei apenas concede licença, no sentido de melhorar o acesso dos fiéis ao culto. No entanto parece ser também claro que existia uma vontade expressa pelos moradores da vila que se revelava na *grande necessidade* de um novo templo, intenção talvez levada à prática por uma irmandade liderada pelo próprio prior da igreja João Fernandes²⁹³.

As principais campanhas artísticas desta igreja estão datadas graças ao facto do seu arquivo ter chegado até aos dias de hoje relativamente bem conservado. A grande excepção é a campanha do tecto, para a qual não existe qualquer registo, a não ser a informação dada por Túlio Espanca de que as pinturas foram restauradas em 1956, pelo pintor de Vila Viçosa António Martins Gomes²⁹⁴. Entre as campanhas artísticas mais importantes contam-se, em 1669, a colocação dos azulejos de estilo tapete, de padrão “maçaroca de milho” na capela-mor (entretanto substituídos por placas de mármore) e, posteriormente, na nave, em 1673²⁹⁵. Neste local, os azulejos contornam, através de molduras bem definidas, outros elementos artísticos, como as telas e o púlpito, o que sugere terem sido concebidos dentro da mesma campanha. Em 1683, a Irmandade do Santíssimo Sacramento contrata-se com o escultor de Estremoz João Rodrigues Texugo para a obra dos dois portais de mármore da igreja e, um

²⁹¹ IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 10, 6 de Março de 1609, fls. 231-231v. Doc. n.º 1.

²⁹² IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 10, 20 de Agosto de 1610, fls. 293-293v. Doc. n.º 3.

²⁹³ SIMÕES, João Miguel, *Op. Cit.*, p. 99.

²⁹⁴ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX. 1978, p. 123.

²⁹⁵ SIMÕES, João Miguel, *Op. Cit.*, pp. 107-108.

ano mais tarde, para que fizesse os leões de mármore que sustentam as seis telas da nave. Isso significa que as pinturas em tela, atribuíveis a Francisco Nunes Varela (1621-1699), já estariam concluídas.

Entre 1694 e 1696 teve lugar a obra da nova capela-mor da igreja, com revestimentos de mármore nos alçados e um altar de talha. A abóbada foi pintada por Domingos Gonçalves entre 1713 e 1724 porém, este trabalho foi sujeito a um repinte, já no século XIX (fig. 99).

Em 1731, a Irmandade do Santíssimo Sacramento decidiu substituir o retábulo da capela-mor por outro, conforme com as novas tendências de inspiração italianizante. Para tal contratou o entalhador lisboeta Manuel Nunes da Silva, que em 1733 deu a obra por terminada (fig. 100)²⁹⁶. O douramento do altar só viria a ser aplicado em 1744, por Manuel Pereira Gavião, pintor de Beja, que deixou uma curiosa assinatura (um pequeno pássaro) na escadaria de acesso ao camarim.

Na segunda metade do século XVIII assinalaram-se obras importantes, como a da teia da igreja, em mármore (1770), a torre sineira (1772), o coro-alto e respectivo janelão da fachada (1776-1778), a sacristia (1782) e, por último, a Capela do Santíssimo Sacramento (1785-1790), onde o pintor José de Sousa Carvalho executou a tela do altar (1789). No século XIX destaca-se a construção do órgão do coro-alto, de António Xavier Machado Cerveira, mestre organeiro do príncipe regente D. João. Durante este período, a Irmandade do Santíssimo Sacramento continuou com a tutela da igreja. Em 1940 formou-se a fábrica da igreja paroquial que passou a administrar o edifício, função que mantém até ao presente. Com o objectivo de organizar, futuramente, o museu de arte sacra da paróquia, guardam-se no coro-alto diversas peças, algumas de considerável valor artístico, caso da imagem de *Santa Bárbara*, proveniente da primitiva capela-mor da respectiva ermida (fig. 101).

Caracterização do Edifício

De acordo com o alvará de Agosto de 1610, emitido por Filipe II na Chancelaria da Ordem de Avis, a Igreja de S. Bartolomeu estaria nesse mesmo ano concluída nos seus principais traços arquitectónicos. Na fachada principal destaca-se o portal de mármore sobre o qual se rasga o grande janelão de mármore e o nicho, albergando a imagem de S. Bartolomeu. O campanário, referido no alvará de 1610 desapareceu, dando lugar, a uma torre sineira que, em 1772 foi reconstruída. À sua volta, a igreja apresenta ainda um conjunto de contrafortes, dispostos na diagonal, um dos quais foi integrado na capela do Monte da Virgem, no lado do Evangelho.

²⁹⁶ Idem, *Op. Cit.*, p. 116.

No interior é uma igreja de nave única, revestida com azulejos policromos de estilo tapete, desde o chão até ao tecto, num tipo de decorativismo comum a vários templos da região (fig. 102). À entrada, sob o coro-alto temos, do lado esquerdo, a capela baptismal, com um altar de talha de cerca de 1760, e, em frente, a capela do *Senhor dos Passos*. Em cada alçado encontram-se três altares, destacando-se no lado do Evangelho a capela do Monte da Virgem e o belo púlpito de mármore esculpido, de cerca de 1673.

Temos, assim, os altares de *N.ª Senhora da Conceição*, de *S. Pedro* (altar em mármore), de *N.ª Senhora do Monte da Virgem* e, no lado da Epístola, de *N.ª Senhora do Carmo*, a capela do *Santíssimo Sacramento*, e, por último, a antiga capela da evocação do *Santo Cristo* (actualmente de *N.ª Senhora de Fátima*, tendo a imagem de Cristo passado para o altar-mor).

O arco triunfal é bastante elevado, tendo na pedra de fecho a pomba do *Espírito Santo*. A capela-mor, rectangular, é de altura inferior à da nave e cobertura de abóbada de aresta. De acordo com o *Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de S. Bartolomeu, 1713-1721*, foi feito um pagamento ao pintor Domingos Gonçalves para pintar o tecto da capela-mor, obra que poderá eventualmente ainda existir sob a actual pintura, de finais do século XVIII²⁹⁷. Na mesma altura a Irmandade pagou também a Manuel de Oliveira e a João Reis Nunes por ajudarem a montar os andaimes para a realização desta empreitada. O altar-mor apresenta um retábulo típico do Barroco joanino, com colunas torsas, anjos de grande porte e a *Santíssima Trindade*, no topo.

A igreja distingue-se, no entanto, pela abóbada polinervada que cobre a nave, dividindo-a em três tramos (fig. 103). Apesar da sua datação (1610), esta abóbada não deixa de exibir uma aparência arcaizante, reminiscência de formulários tardo-góticos que perduraram em território alentejano (fig. 104). Tratando-se de uma solução peculiar e tardia, a preferência por este tipo de construção poderá ser considerado um anacronismo resultante de diversos factores. Em primeiro lugar demonstra o apreço ainda muito presente que a população em geral e, em particular, os membros da Irmandade de S. Bartolomeu manifestavam por este tipo de solução arquitectónica. Isto leva-nos também a sugerir que a intenção fosse dotar uma igreja recém criada de uma antiguidade que ela não tinha, aproximando-a de um modo de construção já então associado a uma época de prosperidade na história do reino, personificado pelo reinado de D. Manuel²⁹⁸.

Por outro lado, significa também que os métodos de construção mais antigos não tinham sido esquecidos ou afastados, ainda que, no caso desta igreja, verifiquemos que a maior parte das nervuras presentes neste tecto tenham uma função maioritariamente

²⁹⁷ SIMÕES, João Miguel, *Op. Cit.*, p. 115.

²⁹⁸ Idem, *Op. Cit.*, p. 100.

decorativa e não estrutural, criando uma malha apertada de nervuras. É lógico, também, pensarmos que existiria aqui uma intencionalidade de criar uma aproximação estilística à igreja do Convento das Chagas, edifício directamente relacionado com a dinastia dos Bragança, equiparando assim a de Borba a um modelo mais importante do ponto de vista simbólico. É também possível que a construção da Igreja de S. Bartolomeu com estas características tenha surgido como reacção a modelos seguidos por outros edifícios da vila, tais como a Igreja Matriz de Borba, integrada na tipologia das igrejas-salão decorrentes do modelo de Santo Antão, em Évora. O interior apresenta, no entanto, uma grande unidade estilística, propiciada também pelo curto espaço de tempo que terá existido entre campanhas decorativas.

Caracterização do Conjunto Pictórico

O tecto da igreja encontra-se totalmente decorado com episódios da vida de S. Bartolomeu, um dos doze apóstolos, também designado por “*Apóstolo das Índias*” devido ao facto de ter evangelizado a Arábia, a Mesopotâmia e a Arménia²⁹⁹.

S. Bartolomeu é dos santos mais populares da hagiografia católica, surgindo em muitas representações murais de templos da região do Alentejo, associado a outros santos e mártires. A escolha, no caso da igreja borbense, de um programa narrativo exclusivamente dedicado ao apóstolo, poderá estar relacionada com um facto histórico real, próximo à comunidade da vila. Em 1633 dá-se no Japão o martírio de um grupo de padres jesuítas, entre os quais se encontrava o padre Bento Fernandes, natural de Borba, que seria por isso canonizado como beato³⁰⁰. É provável que tenha existido uma associação entre este episódio e o próprio sacrifício de S. Bartolomeu, também ele martirizado às mãos de gentios por ter procurado divulgar a fé cristã. Após o Concílio de Trento, no século XVI, todos os martírios de santos foram utilizados como modelos de virtudes para serem seguidos pelos crente, de modo a reforçar o poder a Igreja Católica sobre o Protestantismo. Esta é uma das razões pelas quais encontramos frequentemente representações de martírios de santos em igreja do Alentejo.

A datação deste programa pictórico não foi ainda determinada, uma vez que não se encontraram quaisquer registos alusivos a tão extensa campanha no arquivo da igreja. Em termos gerais podemos afirmar que as maiores campanhas de obras arrancaram logo após a assinatura do Tratado de Paz entre Portugal e Espanha, em 1668, tendo começado o trabalho de assentamento dos azulejos, logo no ano seguinte. Acreditamos que os azulejos foram colocados estando o tecto já pintado, uma vez que nas zonas em que a pintura se encontra

²⁹⁹ RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tome III, 1958, p. 180.

³⁰⁰ SIMÕES, João Miguel, *Op. Cit.*, pp. 104-105.

com o azulejo não parecem existir sobreposições de argamassas. Parece mais lógico pensar na colocação do programa azulejar estando já o tecto seco, pelo o que é possível que este date de 1660-70.

A abóbada polinervada está dividida em três tramos, cada um deles com quatro medalhões alusivos a episódios da vida do santo emoldurados por *ferroneries*. Todo o resto do tecto (fig. 105) apresenta composições com meninos, figuras híbridas, pássaros, laçarias, mascarões e *ferroneries*, medalhões com cenas campestres, marítimas, ou representações de palacetes (fig. 106). Ao contrário do que encontramos em tectos como o da Igreja do Convento das Chagas, em Vila Viçosa, ou das Maltesas, em Estremoz, aqui a paleta cromática foi reduzida ao dourado (muito alterado pelos repintes que a pintura sofreu) para o desenho das figuras, e ao azul e vermelho para o preenchimento dos fundos. Este facto leva a que a composição nos panos de abóbada mais “decorativos” adquira um efeito de baixo-relevo enquanto, ao mesmo tempo, ganham maior destaque os medalhões com episódios da vida de S. Bartolomeu.

Nos panos de abóbada com fundo vermelho encontramos *putti* de pé em mísulas com decoração vegetalista, suspensos artificialmente por finas ramagens onde se empoleiram pássaros afrontando serpentes e despontam flores (fig. 107). Em baixo, cada conjunto apresenta ainda uma faca pendendo atada por fitas, símbolo iconográfico do santo orago da igreja. Nestes pontos da composição são, uma vez mais, notórios os paralelos com os tectos da Igreja das Maltesas, em Estremoz, e das Chagas, em Vila Viçosa, onde *putti* equilibrando-se entre ramagens preenchem os espaços entre o arranque das nervuras.

Cada face destas nervuras está preenchida por um desenho repetitivo de flores estilizadas, motivos idênticos aos que decoram as nervuras da Capela do Paço Ducal, sobre a entrada (figs. 108 e 109). Estas composições paisagísticas integradas em pequenas molduras são frequentes em outros monumentos da região, acompanhando sempre programas iconográficos mais complexos. É o caso, por exemplo, da Igreja do Convento da Esperança, em Vila Viçosa, e ainda da Capela do Paço Ducal, na mesma vila, onde algumas das paisagens representadas são idênticas em S. Bartolomeu, podendo ter decorrido das mesmas gravuras (figs. 110 e 111). Em alguns destes medalhões, com pequenas embarcações junto de torres situadas em orlas marinhas, a evocação parecem ser os trabalhos de Jan Van Bouchorst (figs. 112 e 113)³⁰¹.

A pedra de fecho de cada um dos tramos evoca uma figura da Sagrada Família, cuja simbologia se relaciona com cada conjunto de medalhões circulares ali presentes. Os quatro medalhões do primeiro tramo da abóbada relacionam-se todos com a missão evangélica do

³⁰¹ HOLLSTEIN, F.W.H., *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, vol. I, s.d., p. 29.

santo enquanto conversor de hereges, estando a sigla de “Maria” na pedra de fecho. As referências bíblicas a S. Bartolomeu são escassas e só ganharia relevo após a morte de Cristo, quando o apóstolo vai para a Índia, ou para a região da Arménia, e dá início ao seu trabalho de evangelização.

Junto ao arco triunfal, encontramos aquele que deverá ser considerado o primeiro medalhão deste conjunto, com S. Bartolomeu, em pose triunfante erguendo uma trombeta com um estandarte exibindo uma cruz, em representação do Evangelho que S. Bartolomeu pregou nas Índias. Caído aos seus pés, derrotado, um monstro híbrido (meio mulher, meio serpente), simbolizando a Heresia. O medalhão funciona como uma espécie de apresentação do santo, nas características principais que o definem: arauto da mensagem divina, contra o erro do paganismo. Não deixa de haver uma associação também com a ideia de que era necessário combater outros desvios à verdadeira fé, nomeadamente os que eram praticados pelo protestantismo.

Tendo chegado ao seu destino, Bartolomeu vai ao templo onde se encontrava o ídolo Astaroth, que era venerado pela população que o julgava capaz de curar os enfermos, mas que na verdade era habitado por um demónio³⁰². Com a chegada de Bartolomeu ao templo, o demónio que vivia dentro no ídolo foi acorrentado e, por fim, expulso. A cena encontra-se logo no primeiro tramo da abóbada, e apresenta S. Bartolomeu de pé exorcizando o demónio (fig. 114). Dois anjos auxiliam-no, segurando com grilhões a imagem que se encontra inserida num nicho. O “demónio” é simbolizado pelo fumo negro que é expelido pelos seus olhos e boca. De acordo com a lenda, o rei Polímio dirigiu-se posteriormente ao santo pedindo-lhe que curasse a sua filha, também ela possuída por um demónio. Bartolomeu acede ao pedido do rei e salva a princesa. Após mais este milagre o rei (que, mais tarde, se tornou bispo), a rainha e o resto da corte converteram-se à fé cristã e foram baptizados por Bartolomeu, cena representada no último medalhão do conjunto presente neste tramo. A cena decorre num interior, com as figuras ajoelhadas enquanto o santo verte água de uma concha simbolizando o momento do baptismo.

No segundo tramo encontramos os medalhões que retratam episódios do martírio do santo. Aqui, a pedra de fecho exhibe a sigla abreviada de “Jesus”. É curioso observarmos que algumas das cenas representadas nos medalhões também se reportam à vida de Cristo, nomeadamente a da flagelação e a do momento antes da prisão do santo e seu martírio, lembrando Jesus no jardim das oliveiras. Tal facto estará relacionado com a importância simbólica que a noção de martírio tinha na época para a Igreja Católica, justificando-se o

³⁰² VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 1987.

reforço desta ideia na mensagem global do programa iconográfico. A comparação da vida do santo com o sacrifício que Cristo fez em nome da salvação dos homens foi utilizada como modelo para os fiéis, por forma a inspirar-lhes temor mas, ao mesmo tempo, piedade e fé.

Ao ter conhecimento do baptismo do seu irmão Polímio, o rei Astíages ordenou a captura de Bartolomeu. A leitura deste segundo conjunto inicia-se com o medalhão onde o santo se encontra rezando, entre a noite e o nascer de um novo dia, no qual será aprisionado e martirizado. Depois encontramos a cena da flagelação, com S. Bartolomeu preso a uma coluna e sendo açoitado pelos seus carcereiros.

O terceiro medalhão do conjunto é o que representa o martírio do santo, preso a uma árvore enquanto é esfolado vivo (fig. 115). Esta é a cena mais típica da vida do santo e aquela que o faz comparar com o mito do sátiro Mársias que sofreu o mesmo castigo às mãos de Apolo, por ter desafiado o deus numa competição musical³⁰³. Para este medalhão o pintor socorreu-se de inspiração directa numa gravura de José de Ribera, datada de 1624 (fig. 116)³⁰⁴. A circulação de gravuras pelo reino revelou-se determinante para a nossa concepção artística a partir do século XVI, apresentando ainda hoje resultados surpreendentes. O tema do martírio de S. Bartolomeu foi um dos favoritos da escola espanhola e do próprio Ribera que a pintou doze vezes³⁰⁵.

Noutros medalhões a fonte utilizada não foi uma gravura, mas sim uma pintura de cavalete, como podemos ver na *Degolação de S. Bartolomeu* (fig. 117), representação em tudo semelhante a um quadro famoso, o *Martírio de S. Brás* (fig. 118), pintura em tábuas do retábulo quinhentista da Ermida de S. Brás, em Évora, atribuída por Vítor Serrão ao pintor Duarte Frizão (c.ª1565). A escolha desta fonte é reveladora não só da importância que esta tábuas terá alcançado no meio artístico regional, mas poderá igualmente sugerir uma inspiração próxima ao próprio pintor o qual, permanecendo no anonimato, poderá ter feito a sua formação em Évora. Em S. Bartolomeu, no entanto, a *Degolação* tem outro tipo de enquadramento, mais simplificado, decorrendo num cadafalso, sob a observação atenta de uma multidão. O mesmo tema pode também ser encontrado em outra pintura mural, embora de tratamento mais ingénuo, na Igreja de S. Brás, em Portel, em telas na Igreja de S. Brás do Regedouro e na Igreja da Caridade, de Reguengos de Monsaraz.

No terceiro, e último tramo (hoje de difícil leitura graças à introdução do coro-alto, em 1776) temos os episódios que retratam a descoberta das relíquias do santo e a sua ascensão aos céus. Na pedra de fecho está inscrito o nome “José”, a terceira figura da Sagrada Família

³⁰³ GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, 1951, p. 42.

³⁰⁴ Esta gravura encontra-se actualmente no University of Michigan Museum of Art, nos Estados Unidos da América. Cf. RIBERA, Jusepe, *Martyrdom of Saint Bartholomew* (1624) *The University of Michigan Museum of Art*, Nº 1957/1.33, consultado em Maio de 2006, URL: <http://www.si.umich.edu>.

³⁰⁵ RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tome III, 1958, p. 183.

e a menos importante, aqui relacionada com os últimos momentos da história terrena do santo. Após o martírio de S. Bartolomeu, o rei Astíages ordenou que o seu corpo fosse lançado ao mar, tendo depois os seus restos sido levados para a ilha de Lipari, perto da Sicília. Com a morte do santo, os demónios que assolavam as populações recuperaram a sua força, tornando necessária a recuperação do corpo do santo e a veneração das suas relíquias.

Assim, no primeiro medalhão vemos dois homens numa barca procurando as relíquias do santo. Passamos depois para o episódio onde se recolhem as mesmas relíquias das águas. Um rei de turbante (representando, talvez, o próprio Astíages) ordena a dois sacerdotes que retirem das águas a urna contendo as relíquias do apóstolo, perante o olhar de várias figuras que assistem à cena (fig. 119). Um destes sacerdotes exhibe na sua mitra aquilo que poderá ser uma data, mas cuja leitura não é pacífica (16[6]0 ?) (fig. 120). Prosseguindo com a nossa interpretação, o próximo medalhão é o da procissão, onde a urna das relíquias é levada em ombros, dando-se início à sua veneração (fig. 121). O último medalhão do conjunto é o que representa a urna de S. Bartolomeu sendo transportada por dois anjos em direcção ao céu (fig. 122).

Todo este conjunto pictórico foi intervencionado nos anos 50 do século XX, por António Martins Gomes, embora não tenhamos encontrado documentação que se referisse a esse trabalho. De qualquer forma a intervenção terá servido apenas para a conservação geral da pintura, não tendo alterado de modo significativo os seus valores plásticos. Mais recentemente, em 1986, as “Brigadas de Pintura Mural” do I.P.C.R. realizaram aqui nova intervenção, na mesma altura em que estiveram também na Ermida de Santa Bárbara e na Igreja de Santiago de Rio de Moinhos (Cf. Ficha N.º 11)³⁰⁶.

Na Igreja de S. Bartolomeu podemos encontrar não só a presença de um gosto mais popular, mas também uma prova de uma inteligente gestão de recursos: independentemente do tempo que possa ter passado entre a conclusão da abóbada (1610) e a sua pintura final (1660-1670 ?), os artistas envolvidos nos dois momentos mantiveram as suas características formais, adaptando-lhe um novo programa iconográfico. Tal como no caso da igreja do Convento das Chagas, nenhum espaço foi deixado por pintar. Estas duas abóbadas, pelas suas características arquitectónicas eram meios por excelência para receberem alguns dos mais ricos programas iconográficos apresentados como histórias de amplo significado narrativo, em episódios facilmente compreendidos pela comunidade de crentes. Desconhecem-se os artistas que aqui terão trabalhado embora seja de admitir uma actividade relacionada com o patronato da Casa de Bragança.

³⁰⁶ *Brigadas de Pintura Mural*, consultado em Outubro de 2005, URL <http://www.ipcr.pt>.

Por outro lado, as campanhas de obras de arquitectura, pintura ou talha, realizadas em S. Bartolomeu, foram sendo, ao longo dos anos, seguidas de perto por semelhante actividade na Igreja da Misericórdia, podendo eventualmente ter existido a mesma mão-de-obra a trabalhar nos dois edifícios. Pudemos verificar que, em 1677, o tecto de nervuras da capela-mor da Misericórdia recebeu uma campanha pictórica, hoje revestida a cal. O *Livro de despesas da Igreja da Santa Casa da Misericórdia do ano de 1677* regista que tinham sido gastos 6\$100 réis com dez livros de folhas de ouro para se dourar o tecto da capela-mor³⁰⁷. O mesmo livro especifica que o alvanel **Manuel Rodrigues Mourão** recebeu 3\$000 réis por ter preparado o tecto da capela-mor para que o pintor **Francisco Nogueira** a pudesse pintar e dourar, trabalho pelo qual recebeu 7\$000 réis. Dois anos mais tarde, em 1679, foi a vez do tecto da nave ser pintado. Ainda em 1680 há novo registo de pagamentos a pintores que terão trabalhado na Igreja da Misericórdia de Borba³⁰⁸. Os seus nomes não são referidos, embora seja possível que o mesmo pintor tenha prosseguido aqui os trabalhos, auxiliado por outros colaboradores.

Durante as obras de restauro realizadas pela empresa *Regra de Ouro* nos altares da igreja, em 2005, foram realizadas algumas sondagens no arranque nas nervuras da abóbada da capela-mor, onde são visíveis ramagens em tom ocre (provável alteração do dourado). Seria de grande interesse realizar o mesmo tipo de sondagem abóbada, no sentido de determinar se apresenta, ou não, o programa de que há registo, para assim o comparar com o de S. Bartolomeu.

2.5. Igreja de Santiago de Rio de Moinhos

Dados Históricos

Templo de fundação medieval (fig. 123) guarda ainda elementos que atestam a sua antiguidade, como por exemplo, à entrada, uma tampa de sarcófago inserida na parede, acompanhada pela respectiva lápide que foi, mais tarde transcrita: “*Eu D. Gonçalo edifiquei esta Igreja de São Tiago em louvor e honra de Nosso Senhor Jesus Cristo e da Bem Aventurada Virgem Maria sua Mãe. E o mesmo D. Gonçalo fez aqui vida; e morreu e está sepultado na parte direita da igreja; reinando em Portugal Dinis Sexto Rei do mesmo Reino. Foi isto feito no mês de Outubro Era de 1328 (Ano de 1290)*” (fig. 124). Para além deste

³⁰⁷ A.H.S.C.M.B., SCMBRB\C\B\01\, Liv.º 476, *Despesas com a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, Abril e Maio de 1677, fls. 80-80v.

³⁰⁸ “(...) *Despendeo o thesoureiro cento e sincoenta mil reis com os pintores dos quais reseberão logo a metade e a outra ametade que são setenta e sinco mil reis ficão na minha mão para lhes dar acabada a obra.....75.000 (...)*”, A.H.S.C.M.B., SCMBRB\C\B\01\, Liv.º 479, *Despesas com a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, Junho de 1680, fl. 79v.

registo, encontramos um *Calvário*, esculpido em mármore que deverá ter, igualmente, pertencido ao templo primitivo, raro exemplar de escultura medieval presente ainda nesta região do Alentejo e, por isso, de elevado interesse histórico e arqueológico (fig. 125).

Numa visitação datada de 25 de Junho de 1534, foi determinado que a ousia da igreja fosse derrubada e refeita em maiores dimensões e de abóbada. Também o altar-mor deveria ser aumentado, enquanto que, no exterior, se ordenou que o adro da igreja fosse bem demarcado³⁰⁹.

Do templo fundado por D. Gonçalo praticamente nada mais resta. A igreja sofreu grandes campanhas de obras no final do século XVII, que se estenderam pelo século XVIII. A maior empreitada foi a que a Confraria de N.^a Senhora do Socorro, na pessoa do seu juiz, Pedro de Sousa de Brito, Comendador do Hábito de Cristo e fidalgo da Casa Real, encomendou, em 1681, ao alvanel João Mendes, morador em Vila Viçosa. A 6 de Agosto deste ano, ambas as partes se reuniram para assinar o contrato “(...) *pêra effeito de fazer a dita Igreja de Santiago de Rio de Moinhos (de abobada digo) d’onde esta situada a dita Comfraria de N.^a Senhora do Socorro, de abobada asi o corpo da Igreja como a Capella Mor e mais capellas que nella estão com sua cornija pella banda de dentro e guarnesida a dita abobada da igreja de cal fina pela mesma banda de dentro (...) e dentro da dita igreja lhe fará seu respado (?) do chão athe altura de hua vara (...)*”³¹⁰. João Mendes ficou obrigado a levantar, no exterior do edifício os “*pilares*” (ou contrafortes) para sustento da mesma abóbada, bem como a construir um campanário para o sino, escadas de acesso ao mesmo campanário, e arranjos nos telhados. Pela obra João Mendes recebeu 75.000 réis, mais nove alqueires de trigo. No final do contrato foi feita, no entanto, uma alteração às disposições inicialmente contratadas. João Mendes ficou obrigado a cobrir de abóbada apenas a nave e não as capelas, por estas estarem já cobertas de “*abóbada antiga*”. Para além disso, deveria arranjar muito bem os telhados da igreja e do “*alpendre*”, pelo o que se depreende que já existia este corpo em frente da fachada principal.

Em 1728, a mesma confraria de N.^a Senhora do Socorro, contratou Pedro Nunes e André Domingues para realizarem várias obras de alvenaria, entre elas uma nova sacristia, no corredor do púlpito, que teve de ser mudado para o local onde hoje se encontra “(...) *e farão huma parede do arco da capella maior para fora que devida a igreja da obra nova emquanto se pom pronta (...)*”³¹¹. Na capela-mor abriram um nicho com tribuna para a imagem de N.^a Senhora do Socorro “(...) *e huma simalha com seus quartemis (?) pera acrescentar e suprir a*

³⁰⁹ B.P.E., *Visitação da Capella curada de Santiago de Rio de Moynhos termo da Villa D’estremoz...*, Cód. CXIII, 1-1, 1534, fls. 103-103v.

³¹⁰ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 150, 6 de Agosto de 1681, fls. 81-82v. (Inédito). Doc. n.º 12

³¹¹ A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 104, 12 de Julho de 1728, fls. 88v.-90. (Inédito). Doc. n.º 26.

*falta (...) do coadro doirado (...)*³¹². No exterior da igreja colocaram ladrilho num dos vãos dos arcos (referindo-se o documento, provavelmente, ao nártex).

As obras não influenciaram o recheio artístico da nave que tinha recebido pouco tempo antes (1726) o revestimento pictórico do tecto. Ao responder aos questionários lançados a partir de Lisboa para todas as freguesias do reino, o pároco Inácio Xavier Saraiva comentava que estavam “(...) *as paredes do corpo da igreja ornadas de azulejo, e o tecto todo, como tambem da Cappela mayor primorosamente pintado. (...)*”³¹³. Os azulejos foram parcialmente retirados em período não determinado, mantendo-se apenas os que revestem a parede na zona do coro-alto, de tipo *maçaroca de milho*, característicos do século XVII e muito comuns em templos da região. De acordo com a mesma fonte, o templo não sofreu com os efeitos do Terramoto de 1755. Em 1758 existia apenas uma irmandade na igreja paroquial de Santiago de Rio de Moinhos, que tinha como evocação N.^a Senhora do Rosário. É possível que esta irmandade tivesse resultado da anterior, dedicada a N.^a Senhora do Socorro que deixa de ser mencionada.

Na história recente deste monumento há que assinalar a intervenção de que foi alvo por parte das “Brigadas de Pintural Mural”, em 1986, sem que, no entanto, se conheçam pormenores sobre os mesmos trabalhos³¹⁴.

Caracterização do Edifício

O edifício medieval cedeu lugar, na transição do século XVII para o XVIII, a um edifício de maiores dimensões e dentro da tipologia chã de muitas igrejas alentejanas. Na fachada principal, apenas com uma pequena janela sobre a porta de entrada, destaca-se a torre sineira. Adossado à fachada encontra-se o nártex, com quatro arcos de volta inteira.

A igreja é de nave única, coberta por abóbada de berço, com dois altares, o de N.^a Senhora das Dores (outrora dedicado a Santo António), do lado da Epístola, e o das Almas, no alçado do Evangelho (fig. 126). Antes do arco triunfal, encontra-se também o púlpito, magnífica peça em mármore, muito semelhante ao da igreja paroquial de S. Bartolomeu, em Borba, e talvez seu contemporâneo (c.^a 1673). O coro-alto, sobre o guarda-vento, com a sua balaustrada em madeira é um acrescento bastante mais recente, que conduziu à destruição parcial das pinturas neste local.

A zona do cruzeiro está coberta por abóbada de aresta. Aqui encontram-se dois altares, um pertencendo a N.^a Senhora do Rosário e o outro ao Santo Cristo que teve até, pelo menos,

³¹² Idem, *Op. Cit.*, fl. 89.

³¹³ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. XXXII, n.º 31, 1758, fl. 788.

³¹⁴ *Brigadas de Pintura Mural*, consultado em Outubro de 2005, URL <http://www.ipcr.pt>.

1758 a imagem de *Cristo na cruz*, actualmente no altar-mor³¹⁵. Por cima dos altares, em cada braço do transepto inscrito, está uma janela. À direita temos acesso a uma divisão que terá sido outrora uma capela, da qual apenas restam alguns revestimentos murais. O alçado Sul conduz à sacristia. A capela-mor é ligeiramente mais baixa do que a nave, coberta também com abóbada de berço e estaria revestida com pinturas murais, destruídas por repintes grosseiros já no século XX.

Caracterização dos Conjuntos Pictóricos

A abóbada de berço da nave foi alvo de uma extensa campanha pictórica que a revestiu na sua totalidade com um programa narrativo dedicado à vida e milagres de Santiago Mata Mouros. Acima da cornija, no lado do Evangelho, uma inscrição deixou registado a quem pertenceu a iniciativa desta obra: “*Esta igreja se pintou de esmolos dos fregueses sendo cura o Padre Manuel Ramos Natural da Vila de Borba.*” O Padre Manuel Ramos ainda residia em Borba em 1736, vindo a falecer em 1744 (fig. 127)³¹⁶.

A obra está datada num pequeno medalhão na janela do coro-alto. Apesar de existir uma lacuna na data por queda de parte do reboco, julgamos que o algarismo em falta possa ser um 2, o que datará esta empreitada de 1726 (fig. 128). Tal hipótese coincide com a actividade do Padre Manuel Ramos em Borba, o qual foi funcionário do Santo Ofício e provedor da Mesa da Misericórdia, de 1722-1723 e 1737-1738. Entre este período, o Padre Manuel Ramos ainda foi Reitor da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja de S. Bartolomeu, também em Borba³¹⁷.

O tecto está dividido em 18 painéis com molduras fingindo talha dourada, distribuídos por três filas, cada uma apresentando seis painéis acompanhados pelas respectivas legendas. Como enquadramento decorativo vemos grandes jarrões com flores e imitações de elementos de mármore em baixo-relevo, como pontas de diamante, ou losangos decorados por motivos vegetalistas (fig. 129). As composições figurativas são bastante ingénuas, atestando a presença de um pintor com dificuldades ao nível do desenho. A sua maior virtude reside no extraordinário efeito cenográfico que conseguiu criar reunindo uma conjugação de elementos formais que extravasa o significado iconográfico da própria narrativa.

Os três painéis que se encontram sobre a entrada na igreja são os mais importantes do ponto de vista simbólico e, ao mesmo tempo, os últimos da narrativa, pois referem-se ao martírio do santo e à sua passagem para a vida celestial. A única forma de os conseguirmos

³¹⁵ IAN.TT., *Op. Cit.*, 1758, fl. 788.

³¹⁶ CASTELO-BRANCO, Fernando, *Pinturas murais da Igreja de Santiago de Rio de Moinhos (Borba)*, 1970, p. 7.

³¹⁷ SIMÕES, João Miguel, *História da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, 2005, pp. 144-145.

ver, hoje em dia, é subindo ao coro-alto, corpo cuja construção danificou a pintura (Cf. Ficha N.º 12).

O apóstolo Santiago foi muito popular, sobretudo em Espanha, onde exerceu a sua pregação, antes de regressar à Judeia. Após o seu martírio, o seu corpo foi levado para a Catedral de Compostela, sendo alvo de grande devoção. A sua evocação, tão antiga neste templo, prende-se com o facto do território alentejano ter demorado a ser reconquistado aos sarracenos. A manutenção do mesmo orago através dos séculos e a escolha de um programa iconográfico dedicado ao carácter aguerrido do santo, mesmo em tempos de paz, devem ser vistas de acordo com a nova orientação que a Igreja deu aos exemplos deixados pelos seus santos. Os inimigos não eram já os mouros que Santiago perseguia impiedosamente, mas sim os desvios aos cânones da Fé Católica.

Santiago é também chamado de Santiago Maior, no que se distingue de Santiago Menor, não só por ter sido chamado por Cristo em primeiro lugar para seu apóstolo, dando-lhe a conhecer os seus segredos, mas também por ter sido o primeiro a ser martirizado e, deste modo, a atingir a glória eterna³¹⁸.

No lado do Evangelho, partindo do arco triunfal em direcção à entrada, podemos ver, em primeiro lugar, “*Santiago lançou fora a estes cativos, da prizão em que estavam*”. Este painel representa o episódio em que, após a morte de Santiago, um homem estando preso numa torre chamou várias vezes pelo santo, até que este lhe apareceu, retirando-lhe as correntes que o prendiam e ordenando-lhe que fosse para a Galiza. Na mesma linha seguem-se os painéis “*Santiago distribuindo esmolas por muitos pobres*”; “*Santiago livra do cativo a vinte cristãos que estavam cativos*”; “*Santiago destruindo os hereges*” (fig. 130) (legenda muito sumida), Santiago salvando uma criança do fogo (a legenda deste painel e do seguinte encontram-se sob cal), e, por fim, “*Martírio de Santiago*”. Passando para a fila de painéis do lado da Epístola, seguiremos a mesma ordem, desde o arco triunfal até à entrada na nave: “*Santiago resuscitou este menino por petição de seus pais*”; “*Cristo sentado em hum trono e Santiago admirado de estar no mesmo lugar com Cristo*” (fig. 131); “*Santiago com este calis de bibida que veio do céu sustentou este menino 36 dias*”; “*Santiago lançou os diabos da garganta deste enfermo*” (fig. 132); “*Santiago deu hum pam a este homem de que comeu 15 dias*”. A tradição fala de um peregrino que ía a caminho de Santiago se encontrou sem alimento e, não querendo mendigar, pediu ajuda ao apóstolo. Santiago veio em auxílio do homem fazendo o milagre da renovação de um pão, com o qual o homem se alimentou durante aquele período de tempo. O último painel tem por legenda (parcialmente coberta por cal) “*Pondo os discípulos de Santiago o seu corpo na sepultura ela se abre*”. O painel refere-

³¹⁸ VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 1987.

se ao episódio, segundo o qual os discípulos de Santiago, após o seu martírio, o transportaram até à Galiza, colocando-o sobre uma pedra que se fundiu sob o seu corpo, formando assim um sarcófago³¹⁹.

Por fim, temos os painéis da fila central: “2 Homens a quem estavam despindo huns ladroins Santiago os fes fugir 6 legoas com sua vista”; “Santiago fundio no mar a nao dos sarracenos e salvou a dos christans”; “Santiago livrou a este marinheiro de se afogar no mar”; “Santiago com hum rayo destruiu a muitos hereges”; “Santiago apartando nuvens e destruindo idolos”; e, o último painel, danificado pela queda de parte da camada cromática “[Santia]go, depois de ___ se vio a cavalo ____ a fe de Cristo” (fig. 133).

A abóbada do cruzeiro também apresenta um conjunto pictórico que se prolonga pelos alçados, em torno das janelas. Destaca-se um tipo de brutesco essencialmente vegetalista, com grandes jarras com flores, elementos arquitectónicos fingidos emoldurando as janelas e simulações de almofadões de mármore formando uma barra ao nível da cornija. Nos panos da abóbada de aresta, pares de anjinhos, ramagens largas, cartelas, concheados, pássaros (entre eles, papagaios, o que traz uma nota de exotismo à composição) ladeiam medalhões com alusões bíblicas à Virgem: *Quasi plantario rosæ in Iericho . Ecles. 24; Quasi sol__ fulgens... inter nébulas Gloriæ. Ecles. 50; Quasi oliva sipliosa in Campis. Ecles. 24; Quasi Luna plena in diebus suis. Ecles. 50* (fig. 134).

Do lado direito, há ainda a assinalar uma antiga capela com um retábulo fingido apresentando, ao centro, a *Sagrada Família* (fig. 135). Na legenda lê-se: “LEVA N[OSSA]. S[ENHORA]. E S[ÃO]. IOZE AO MININO IHS PERA O HIGITO”. Nos painéis laterais encontram-se *Santa Catarina de Alexandria* e *S. João Baptista*. As pinturas prolongam-se nos alçados, como o comprova a representação de *S. Francisco*, na sua maioria ainda sob cal (fig. 136).

³¹⁹ Idem, *Ibidem*.

3. Vila Viçosa

Dos quatro concelhos que nos propusemos analisar, Vila Viçosa é o que ainda apresenta maior número de edifícios com composições murais, sendo também aquele que guarda exemplares de maior antiguidade. Como já dissemos, a presença da corte bragançina foi um elemento propulsor fundamental para a dinamização da produção artística, em geral, e da pictórica, em particular, não só na vila, mas também nos concelhos vizinhos.

Porém, contrariamente ao que seria de esperar, essa produção não diminuiu com a partida dos Bragança para Lisboa, após a Restauração da Independência. De facto, ao longo dos séculos XVII e XVIII continuaram a suceder-se campanhas pictóricas sob encomenda, na sua maioria, da clientela religiosa. Não cabe no âmbito desta dissertação fazer a história da pintura mural calipolense. Os exemplos que seleccionámos e que passaremos a apresentar são aqueles que, a nível formal e estilístico podem ser relacionados com edifícios em concelhos vizinhos, sugerindo a presença dos mesmos artistas.

3.1. Paço Ducal

Dados Históricos

A história do Paço de Vila Viçosa começa logo no início do século XVI (entre 1501-1502), graças, uma vez mais, à acção de D. Jaime I, 4º duque de Bragança. Antes do duque ter tomado a decisão de erguer uma nova construção, o paço permanecia na Alcáçova, local que deixara de ser adequado para albergar a casa ducal, de acordo com o enobrecimento que a mesma pretendia alcançar. A dinastia dos Bragança fora restaurada em 1496 com a subida ao trono de D. Manuel I, tendo o mesmo monarca declarado como seu herdeiro presuntivo ao duque D. Jaime, em 1498³²⁰. D. Jaime era seu sobrinho e, após a morte do Príncipe D. Miguel da Paz, passou a ser um forte candidato à coroa. Assim, D. Jaime compra os terrenos da *Horta do Reguengo*, aí projectando a construção de um palacete afastado do centro da vila, o que veio permitir uma nova orientação urbanística nesta direcção³²¹.

A primitiva habitação corresponde ao corpo Norte que vai da Porta do Nó ao jardim de D. Jaime I. As obras principais do Paço terão sido concluídas antes de 1503, de forma a receber o duque recém-casado com a sua primeira mulher, Dona Leonor de Gusmão, mas a

³²⁰ ESPANCA, P.º Joaquim, *Memórias de Vila Viçosa* (col. Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa, nº 5), Julho 1983, p. 44.

³²¹ TEIXEIRA, José Monterroso “O Paço, passo a passo: a estratégia arquitectónica ducal (séculos XVII-XVIII)” in *Monumentos*, nº 6, Março 1997, p. 8.

Capela e o pequeno claustro para o qual está voltada, só vieram a ser construídas em 1505³²². Os seus sucessores, os duques D. Teodósio I (c.^a 1503-1563), D. João I (1546-1583) e D. Teodósio II (1568-1630) deram continuidade às obras no Paço, que foi cenário para receber algumas das personagens mais importantes que passaram por Vila Viçosa, como o cardeal Alexandrino, legado do Papa Pio V (1571), o rei D. Sebastião (1577), o vice-rei Cardeal Alberto de Áustria (1584), a primeira embaixada japonesa que visitou a Europa (1584), o 4.^o duque de Parma D. Rainuncio (1601) e, mais tarde, a embaixada do duque de Toscana Cosme de Médicis (1669)³²³.

Terá sido durante o governo de D. Teodósio I que se começou a construir o corpo Sul, com dois pisos, que constitui actualmente o edifício principal deste complexo arquitectónico. Este bloco, com as suas salas pintadas, estaria ainda em obras em 1601, levando o duque de Parma a instalar-se em divisões interiores, próximas ao tanque do Reguengo³²⁴.

Porém, o revestimento de mármore que foi colocado na fachada deve-se já a D. Teodósio II, por ocasião do seu casamento com Dona Ana de Velasco e Giron (1603). Quando o duque morre, em 1630, as obras das *casas novas*, como passaram a ser conhecidas as divisões do Paço, não estavam ainda terminadas. O testemunho do cronista António de Oliveira Cadornega é bastante importante por se referir a acontecimentos que tinham ocorrido, segundo ele, “há mais de 40 anos”. Sendo a primeira edição da sua obra datada de 1683, vemos que muitas das notícias de que dá conta são contemporâneas ao governo do duque D. João II. Cadornega descreve, por exemplo, a chegada ao Paço de D. João e de sua mulher, D. Luísa de Gusmão, referindo que o edifício “(...) *se divide em Paço Novo e Paço Velho, o antigo é de muitos sobrados acima e o novo é todo em um andar, ao moderno, um e outro de belíssima cantaria de fermosíssimos mármore lavrados todos e brunidos que bem podiam ter nome de jaspes ou alabastros na sua fineza, com frisos saídos fora, que anda gente por eles quando se ornam de luminárias (...)*”³²⁵.

Com a Restauração da Independência de Portugal, a corte muda-se para Lisboa, deixando então o Paço de ter a mesma importância política e cultural que tivera durante os tempos em que servira de residência aos duques. Apesar disso, o edifício continuou a ser utilizado, recebendo beneficiações diversas ao longo dos reinados de D. João V, em 1716, por ocasião de uma visita ao Santuário de N.^a Sr.^a da Conceição, e em 1729, aquando da “Troca das Princesas”, no Caia, que marcou a união entre príncipes portugueses e

³²² ESPANCA, P.^o Joaquim, *Op. Cit.*, p. 50.

³²³ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, p. 612.

³²⁴ *Idem*, *Op. Cit.*, p. 614.

³²⁵ CADORNEGA, António de Oliveira de, *Descrição de Vila Viçosa*, 1983, p. 76.

espanhóis³²⁶. Com o reinado de D. José I o Paço assistiria à construção dos quartos na parte oriental.

Quando a família real se viu obrigada a partir para o Brasil (1807-1811), devido às Invasões Francesas, o Paço seria utilizado como hospital para os feridos de guerra, nomeadamente das tropas inglesas do general Beresford³²⁷. Ao longo do século XIX o Paço recebeu obras de manutenção (1843) e de beneficiação interna (c.ª 1880) dividindo-se várias salas do piso nobre para criar mais condições para albergar maior número de hóspedes. Estas obras prosseguiram até à queda da monarquia que ditou o encerramento do Paço.

Ao morrer no exílio em 1932, D. Manuel II deixou em testamento todos os seus bens, incluindo o Paço, destinando-os à criação de uma fundação a qual, por Decreto de 1933, seria a actual Fundação da Casa de Bragança. O mesmo testamento previa também a abertura ao público do edifício na qualidade de casa museu, o que veio a acontecer em 1984³²⁸.

Caracterização do Edifício

O Paço de Vila Viçosa faz parte de um conjunto de edifícios de significativo valor simbólico para a dinastia dos Bragança, e que se encontram dispostos em torno do grande rossio. Erguendo-se em frente ao palácio encontra-se a Igreja e Convento dos Agostinhos (concebido como panteão dos duques) e, no lado Sul, a Igreja e Convento das Chagas de Cristo (que assumiu a função de panteão das duquesas), logo seguido pelo edifício que outrora foi o Paço dos bispos deões da Capela Real³²⁹.

O Paço distingue-se pela sua longa fachada rectangular, toda ela em mármore, de acentuada horizontalidade, através da qual são bem visíveis os três pisos do edifício (rés-do-chão, piso nobre e segundo piso). Em cada um dos registos que dividem esta fachada encontramos uma sucessiva repetição de vãos das janelas, os quais apresentam alternâncias entre simples vãos rectos ou frontões triangulares e semicirculares, gerando grande animação e dinamismo no conjunto arquitectónico. Ao centro situam-se os dois pórticos principais de acesso à portaria, bem como os janelões que assinalam o piso nobre.

À direita temos acesso à pequena galeria que conduz à Capela Real e à divisão que foi outrora a Cocheira Real, mandada construir por D. João V, em 1728. Cadornega refere que passando a porta que dava acesso ao Reguengo encontravam-se as *açoteias*, divisões destinadas aos funcionários da casa. Acrescenta ainda que “(...) *por diante das açoteias, iam correndo outras lógeas, tudo com ginelas de grades de ferro pêra fora, que o curioso via*

³²⁶ TEIXEIRA, José, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, 1983, p. 95.

³²⁷ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 617.

³²⁸ NUNES, Castro, *Paço Ducal de Vila Viçosa*, Nº IPA PT040714030009, consultado em Agosto de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

³²⁹ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 619.

*tudo quanto dentro havia. Nestas que digo assistiam ordinariamente muitos pintores, peritos na arte de pintar, fazendo de óleos finos riquíssimas pinturas, pera ornato da Capela Real e do Palácio, em que continuamente entendiam, por serem assalariados da Casa. (...)*³³⁰. Por aqui se depreende que existiriam pintores residentes no Paço, servindo os duques na qualidade de seus “assalariados”. Anexas à Capela ficam ainda as divisões que se crê pertencerem à primitiva edificação do duque D. Jaime I.

A portaria, com abóbada de caixotões dá acesso à escadaria nobre do palácio, em pedra mármore com os seus revestimentos murais onde são narrados os feitos heróicos da casa ducal, entre os quais se contam a *Tomada de Azamor* pelo duque D. Jaime, em 1513, “(...) *pintado ao natural, com tantos fidalgos e cavaleiros de sua Casa que levou àquela empresa. (...) Outras diversas pinturas entram por aquelas paredes da escada, em que têm os olhos muito em que se deleitar. (...)*”³³¹. O Padre Joaquim Espanca refere que esta empresa bélica ordenada por D. Manuel I ajudou a esquecer a tragédia ocorrida apenas um ano antes, com a morte da duquesa D. Leonor de Gusmão às mãos do seu próprio marido D. Jaime. Com o triunfo do duque, Vila Viçosa começou a ganhar importância definindo-se já os contornos de uma segunda corte³³². As pinturas que revestem os três alçados da escadaria foram sujeitas a uma intervenção da empresa *Mural da História*, entre os meses de Abril e Setembro de 1995, que incidiu na remoção de repintes datáveis, ao que se julga, dos séculos XVII ou XVIII³³³.

Através da escadaria acede-se ao piso nobre contando-se entre as suas principais divisões, a Sul, a *Sala das Tapeçarias*, a *Sala de David e Golias* (nome que advém dos temas representados a fresco no tecto), o Oratório da duquesa D. Catarina, a *Sala de Medusa*, a *loggia* (datada de 1602), a *Sala dos Tudescos*, a *Sala das Virtudes*, a *Sala de Hércules* e ainda as *Salas da Música*.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

O Paço Ducal de Vila Viçosa é o único edifício com programas iconográficos profanos que analisaremos, demonstrando, de forma exemplar, como a pintura mural portuguesa no século XVII (tal como no XVI) não se esgotava na exploração da temática religiosa. De facto, a privacidade de um edifício como o Paço Ducal oferecia maiores possibilidades para que se desenvolvessem outras áreas da pintura, longe do controlo imposto pela Igreja à pintura sacra que cerceou quaisquer fugas ao dogma por parte dos artistas. A análise

³³⁰ CADORNEGA, António de Oliveira de, *Op. Cit.*, p. 87.

³³¹ *Idem, Op. Cit.*, p. 77.

³³² ESPANCA, P.º Joaquim, *Memórias de Vila Viçosa* (col. Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa, nº 5), Julho 1983, pp. 64-65.

³³³ MURAL DA HISTÓRIA “Restauro das Pinturas Murais da Escadaria Monumental” in *Monumentos*, nº 6, Março 1997, p. 22.

iconográfica e iconológica de dois conjuntos de pinturas presentes no Paço permitiu-nos constatar a prevalência do gosto pela Mitologia clássica, mesmo em períodos regidos pela Contra Reforma, e a sua coexistência com temas bíblicos, dando continuidade a uma tradição de requinte de grandes programas que vinha já de outros palacetes, como o Paço dos Condes de Basto³³⁴, a as *Casas Pintadas*, em Évora, ou ainda a casa do Balio Rui de Brito, em Elvas³³⁵. As referências mitológicas continuaram a existir em pinturas no interior de igrejas ou conventos, mas o seu carácter pagão foi “sacralizado” pela presença esmagadora de outros elementos iconográficos, adquirindo então um significado de alegoria moral³³⁶. Encontramo-las por, exemplo, nas sereias da sanca da Capela de S. João Baptista, no primeiro piso do Convento das Chagas, na Igreja dos Agostinhos, ou ainda no coro-baixo da Igreja do Convento da Esperança, em Vila Viçosa. Quanto à escassez de exemplos que chegaram até nós, em edifícios de arquitectura civil, só em finais do século XVIII vemos surgir novas empreitadas de pintura, nomeadamente em vários palacetes da vila de Borba onde a temática mitológica será retomada, caso do Palácio Valadares Castelo Branco, com um conjunto de cinco passos da história de Telémaco (também repintada no século XIX ou XX)³³⁷.

Participando activamente na execução das principais empreitadas pictóricas que foram decorando o interior do Paço estiveram alguns pintores, todos eles ligados à corte ducal. Artistas como Giraldo de Prado, André Peres e Tomás Luís têm actualmente obra atribuída não só no Paço, mas em outras campanhas artísticas dentro do contexto mecenático dos Bragança. Poder-se-á mesmo pensar no funcionamento de uma “escola” ou “oficina”, talvez radicada no Paço³³⁸, na medida em que os três pintores se foram sucedendo, um após outro, o cargo de pintores privativos dos duques. André Peres teve como discípulo a Bernardo da Silva (1630), pintor com actividade ainda desconhecida quer em Vila Viçosa, como nas regiões vizinhas³³⁹.

3.1.1. A Música Sagrada e a Música Profana

Entre o vasto espólio pictórico que enriquece o Paço de Vila Viçosa centraremos a nossa atenção em duas salas do piso nobre, vizinhas uma da outra, com tectos de masseira pintados e que pertencerão ambas à última campanha de obras realizada pelo (ainda) duque

³³⁴ Cf. CAETANO, Joaquim Oliveira e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, 1998.

³³⁵ Obra de arte hoje desaparecida. A.D.P., *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 27, 10 de Julho de 1610, fl. 125.

³³⁶ SERRÃO, Vítor, “Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. Teodósio II, 1568-1630” in *Actas das Iª Jornadas de História de Vila Viçosa*, 2005, p. 2.

³³⁷ SIMÕES, João, *Borba, Património da Vila Branca*, no prelo, p. 230.

³³⁸ CADORNEGA, António de Oliveira de, *Op. Cit*, p. 87.

³³⁹ ESPANCA, Túlio, “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, p. 96.

D. João II (c.^a 1630-1635)³⁴⁰. Estas divisões, também chamadas de “*câmaras novas*” teriam como função albergar a Livraria Musical do duque, uma das principais a nível europeu, servindo ao mesmo tempo como dependências do Colégio da Música, contíguo à Capela do Paço³⁴¹. As duas salas apresentam programas iconográficos conformes à utilização que lhes esteve atribuída, sendo claro o sentido laudatório da Música, enquanto arte de eleição do futuro rei D. João IV. Nestes dois conjuntos de pinturas assinalam-se vários elementos ao nível da gramática decorativa que nos permitem estabelecer comparações com outros exemplares presentes em edifícios próximos, tanto em Vila Viçosa, como nos concelhos mais próximos. Este facto, sugere a presença do mesmo artista em todos estes núcleos ou, talvez mais provável, a existência de seguidores que reproduziram inesgotavelmente os mesmos modelos. Desta forma, não poderíamos excluir da nossa análise as *Salas da Música*, onde se assinala, pela primeira vez, a utilização de elementos próprios que a partir daqui irradiarão para outros locais.

A primeira sala, que identificaremos como a da *Sagrada Escritura*, apresenta várias composições retiradas de episódios bíblicos, todas elas relacionadas com a música, homenageando, desta forma, a música sacra (Cf. Ficha N.º 13). A segunda, a *Sala dos Encantos da Música* é o seu contraponto, exibindo cinco temas mitológicos e fazendo, através deles, a apologia da música profana (Cf. Ficha N.º 14).

Nestas divisões encontramos a mesma organização estrutural da decoração pictórica: um total de cinco painéis integrados (de acordo com a tradição maneirista italiana), dois rectangulares, de maiores dimensões, nos alçados laterais do tecto; dois quadrados nos topos da sala e um grande painel recolocado ao centro.

Os quatro painéis em redor do tecto foram retirados do Antigo Testamento, estando cada cena identificada por uma legenda, em latim, que remete para a devida passagem bíblica. A leitura deste conjunto iconográfico, de acordo com a ordem dos textos bíblicos, começa pelo painel maior da direita, com uma cena retirada do livro do Êxodo. Na legenda podemos ler: *CANTEMVS DOMINO GLORIOSE ENIM MAGNIFICATUS EST. EQVV & ASCENSOREM DEJECIT IN MARE. EXOD XV* (“*Cantarei ao Senhor porque se exaltou: lançou no mar o cavalo e o seu cavaleiro*”, Ex 15:1). O episódio corresponde ao *Cântico de Moisés* (fig. 137). Após ter conduzido os Hebreus através do Mar Vermelho, Moisés assiste ao castigo de Deus contra os egípcios, fazendo com que as águas caíssem sobre os seus perseguidores. Moisés dirige cânticos de louvor a Deus, sendo acompanhado por uma multidão que celebra tocando instrumentos musicais.

³⁴⁰ SERRÃO, Vítor “A Pintura Fresquista à sombra do mecenato ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, nº 6, Março 1997, p. 20.

³⁴¹ TEIXEIRA, José, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, 1983, p. 93.

A narrativa prossegue no painel quadrangular com o *Cântico de Débora*, referido no Livro dos Juízes (fig. 138). Nesta passagem é destacado o carácter valoroso do povo de Israel contra os seus inimigos, e que é cantado por Débora. Ao centro da composição, Débora é acompanhada por Barac tocando cítara. Ao fundo vemos um acampamento militar e o povo de Israel que se ofereceu para travar as tropas em marcha. Na legenda lê-se: “*EGO SVM, EGO SVM, QVÆ DOMINO DEO ISRAEL. IVD. 5. 3.*” (“*Eu sou, eu sou aquela que canta e salmodia ao Senhor Deus de Israel*”, Jz 5:3). À direita temos o episódio em que Jael mata o General Sisara, de Canaã, atravessando-lhe a cabeça com uma estaca (“*(...) Então Jael, mulher de Heber, tomou uma estaca da tenda, e lançou mão de um martelo, e foi-se mansamente a ele, e lhe cravou a estaca na fonte, e a pregou na terra, estando ele, porém, carregado de um profundo sono e já cansado; e assim morreu. (...)*”, Jz 4:21). Por ter agido desta forma, Débora também lhe canta louvores (“*Bendita seja, sobre as mulheres, Jael mulher de Heber (...)* À estaca estendeu a sua mão esquerda, e ao maço dos trabalhadores a sua direita; e matou a Sisara, e rachou-lhe a cabeça, quando lhe pregou e atravessou as fontes”, Jz 5:24-27).

As duas composições que se seguem na nossa proposta de leitura dizem respeito à figura de David e à sua relação com a Música. O primeiro é o painel maior da direita. David e Saúl avançam montados em cavalos, à frente de uma comitiva militar e exibindo a cabeça do gigante Golias (fig. 139). Um grupo de mulheres vem ao seu encontro cantando a recente vitória de David sobre o gigante: “*ET PRÆCINEBANT MVLIERES LVIDENTES ATQB DICENTES: PERCVSSIT SAVL MILLE, ET DAVID DECEM MILLIA. REG. 18: 7*” (“*E as mulheres, tangendo, se respondiam umas às outras, e diziam: «Saúl feriu os seus milhares, porém David os seus dez milhares»*”, I Sm 18:7). Ao contrário do que está escrito na legenda, este episódio e o próximo não se encontram no primeiro livro dos Reis, mas sim no de Samuel, desconhecendo-se a razão para tal equívoco.

Saúl teria ficado indignado e com ciúmes da fama de David, decidindo-se a mandar matá-lo. Ao saber das intenções de seu pai, Jónatas resolve alertar David. Este dirige-se, então, a casa do rei Saúl tentando, através da música, contrariar os seus planos e aplacar os seus “*maus espíritos*” (fig. 140). O episódio está representado no último painel quadrangular, no topo da sala. Na legenda, inserida entre cartelas ao centro do painel, podemos ler: “*DAVID TOLLEBAT CITHARA ET PERCVTIEBAT MANV SVA RECEDEBATQB SPIRITVS MALVS A SAVL. I REG. 19: 9.*”. O rei Saúl encontra-se no seu trono, sendo segurado por várias figuras, enquanto o resto da corte assiste a este “*exorcismo*” através da música. Tal como já referimos, o episódio é narrado em I Sm 19:9. As referências ao Livro dos Reis não têm qualquer correspondência com as composições retratadas.

No centro do tecto temos uma cena retirada do livro do *Apocalipse de S. João*, o último livro do Novo Testamento (fig. 141). S. João refere numa das suas visões que “(...) *um trono estava posto no céu, e um assentado sobre o trono. (...) E ao redor do trono, quatro animais (...) E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando. (...)*” (Ap 4: 2-7). A cena representa, portanto, a *Visão do Trono da Majestade Divina*, estando Deus Pai, num plano celeste, rodeado pelos quatro animais do Tetramorfo. Deus segura na mão um livro com sete selos o qual, de acordo com o *Apocalipse*, só o Cordeiro Místico se mostrou digno de abrir. Por este facto o grupo de reis que se encontra em primeiro plano com harpas, cantaram louvores ao Cordeiro e ao seu sacrifício em prol da salvação humana. Uma legenda envolve toda a composição: “*CANTABANT CANTICVM NOVVM DICENTES DIGNVS ES DOMINE ACCIPERE LIBRV ET APERIRE SIGNACVLA EIVS. AP. V.*”

Cada um destes painéis destaca-se sobre um fundo vermelho escuro, sendo enquadrados por cartelas, *ferroneries*, máscaras e *putti*, brincando com cachos de flores e frutos (figs. 142 e 143). A decoração do tecto fica completa com as pinturas ao longo da sanca onde vemos pequenos painéis rectangulares com painéis de paisagens, cenas galantes, campestres ou ainda de batalhas marítimas (fig. 144), alternando com festões de flores pendentes de mísulas fingidas.

Deixamos a *Sala da Sagrada Escritura*, para nos centrarmos agora no seu oposto. Com efeito, na *Sala dos Encantos da Música* são apresentados vários passos retirados da mitologia grega, à semelhança do que sucede em outras salas do mesmo piso, como a da *Medusa*, ou de *Hércules*. Também aqui encontramos a mesma inspiração nas *Metamorfoses*, de Ovídio, obra literária que conheceu bastante divulgação entre círculos culturais restritos de gosto humanista e classicizante, como foi a corte ducal. A comprová-lo está a edição de 1574 que a obra teve, em Évora³⁴². Para além da alusão directa a temas da Antiguidade Clássica, o recurso às *Metamorfoses* e ao seu significado literal de mudança, ou de que nada é eterno, poderá ser sugestivo, se considerarmos que colocava o homem perante a certeza da sua própria mortalidade.

Na *Sala dos Encantos da Música* as cenas são todas elas alusivas às virtudes da música, enquanto arte ensaiada por Orfeu, um dos seus maiores executantes de acordo com a tradição. A escolha de um herói mortal para tema central do tecto, em vez de um deus ligado à música (como seria, por exemplo, o caso de Apolo) poderá estar relacionada com uma

³⁴² 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, Abril 2007, pp. 64-65.

tentativa de criar maior proximidade entre o tema e o seu encomendante, identificando Orfeu com o próprio duque D. João II. Há também que assinalar a existência de um paralelo entre Orfeu e o rei David, presente na sala anterior.

Os cinco painéis principais do tecto são acompanhados por outros, mais pequenos, quatro redondos exibindo paisagens e oito oitavados, todos interligados por cartelas com máscaras. Neste último conjunto encontram-se alusões ao Zodíaco (numa esfera armilar exibindo os signos zodiacais) e representações de deuses do Olimpo sentados triunfalmente em carruagens puxadas por animais, enquanto sobrevoam cidades (fig. 146). Cada par de animais está de acordo com a iconografia do respectivo deus, por exemplo, duas águias no caso de Zeus, dois cavalos para o deus da guerra Ares (fig. 147), ou ainda duas pombas brancas para Hermes (a pomba é alusiva à transmissão de boas notícias, tal como Hermes era considerado o mensageiro dos deuses). Temos ainda o titã Cronos, num carro puxado por dois grifos e um deus, talvez Apolo, acompanhado por duas musas. A repetição da mesma composição, diferindo apenas nos deuses, sugere a utilização do mesmo conjunto de gravuras. Rafael de Urbino (1483-1520) compôs uma série de imagens semelhantes para pintura a fresco, e que foram mais tarde reproduzidas pelo gravador Stefano Tofanelli (1752-1812) (fig. 148)³⁴³. Andrea Alciato, na sua obra *Emblematum Liber* (1531), apresenta também gravuras alusivas ao mesmo tema, com o *Amor (Cupido)* numa carruagem puxada por dois leões que está a domar (emblema 106) e, ainda, o General Marco António também puxado por dois leões, simbolizando os seus inimigos que foram subjugados pelas armas (emblema 29) (figs. 149 e 150)³⁴⁴.

O grande painel integrado, ao centro do tecto, apresenta *Orfeu* tocando, sentado num bosque, à beira de um rio, enquanto diversos animais se aproximam para o escutar. Orfeu era filho da musa Calíope e a sua música tinha o dom de encantar todos os seres vivos, sem que nada, nem ninguém lhe conseguisse resistir³⁴⁵. O mito de Orfeu e de Eurídice foi celebrado nas *Metamorfoses* de Ovídio, (Livro X, 50-63, 126-142), contando que o bardo teria ido ao mundo subterrâneo resgatar a sua amada morta por uma serpente. Eurídice seguiu Orfeu e a sua música através do Hades, porém, quando estavam prestes a chegar à superfície, Orfeu não conseguiu resistir, voltando-se para se certificar que a sua amada o seguia. Violando, assim, o pacto feito com Hefesto, deus dos Infernos, Orfeu acaba por perder para sempre Eurídice. Na pintura ao centro do tecto (figs. 145 e 145a), a figura que se encontra por detrás

³⁴³ TOFANELLI, Stefano (1752-1812), *Júpiter & mars in chariots after Raphael, end quarter 19th century*, George Glazer Gallery, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.georgeglazer.com>.

³⁴⁴ ALCIATO, Andrea, *Book of Emblems*, The memorial Web Edition in Latin and English, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.mun.ca>.

³⁴⁵ GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, 1951, p. 332.

de Orfeu, surgindo da terra com os braços erguidos poderá ser Eurídice, cujos cabelos em chamas recordam o fogo do Inferno³⁴⁶.

Nos alçados laterais voltados a Norte e Sul temos dois painéis retangulares, de grandes dimensões e ângulos cortados. No painel da direita vemos, em primeiro plano, à esquerda, três figuras femininas que cantam e tocam instrumentos enquanto, mais distantes, se encontram várias embarcações (figs. 151 e 151a). Na praia vêem-se ainda ossadas dos marinheiros naufragados. A cena é uma alusão à ilha do Mediterrâneo que pertencia às sereias (ou “sirenes”), cuja música encantatória atraía os marinheiros até os fazer naufragar. Apesar de as sereias terem ficado associadas à *Odisseia*, de Ulisses, sendo aqui referidas como dois monstros meios mulheres e meio pássaros³⁴⁷, versões posteriores nomeiam três, identificando-as como sendo Pisínoe, Agláoipe e Teixíoipe ou, de acordo com outra tradição, Parténope, Leucósia e Lígia³⁴⁸. Segundo Apolodoro (*Biblioteca* I, 3, 4, 7, 9, 10 e 25), as sereias não só cantavam, como eram excelentes músicas, sendo que uma delas tocava lira, outra flauta e a terceira cantava, tal como se encontram representadas neste painel. Os marinheiros não resistiam à música das sereias, sendo devorados por elas quando davam à costa. Este episódio está relacionado com a figura central de Orfeu, uma vez que o mesmo participou na viagem dos Argonautas, onde a sua música anulou o canto das sereias, conseguindo assim evitar que os seus companheiros tivessem um fim trágico³⁴⁹.

No painel que lhe está fronteiro encontra-se um grupo de musas tocando instrumentos musicais próximo de uma fonte alimentada pela água que escorre pela encosta de uma montanha. Essa montanha, de acordo com a lenda, dava pelo nome de Hélicon, a qual, animada pelo canto das musas, ameaçava crescer até ao céu. Então, o deus Poseidon ordenou ao cavalo alado Pégaso que batesse na montanha com os seus cascos, levando a que retomasse as suas dimensões normais. Ao fazê-lo, Pégaso fez surgir a fonte Hipocrene (ou *Fonte do Cavalo*), no local onde os seus cascos tocaram na montanha pela primeira vez (figs. 152 e 152a)³⁵⁰.

Quanto aos painéis mais pequenos temos, em primeiro lugar, a representação de Orfeu sendo escutado por Palas Atena e o rei Midas, com as orelhas de burro que Apolo lhe dera por este o ter preterido, num duelo musical, a favor de Pã (figs. 153 e 153a)³⁵¹. À direita,

³⁴⁶ Agradecemos ao Professor Nuno Simões Rodrigues por nos auxiliar na leitura e interpretação iconográfica deste tecto.

³⁴⁷ Alciato representa-as desta forma, tocando para Ulisses que está amarrado ao mastro do navio. Cf. ALCIATO, Andrea, *Book of Emblems*, The memorial Web Edition in Latin and English, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.mun.ca>.

³⁴⁸ GRIMAL, Pierre, *Op. Cit.*, 1951, p. 424.

³⁴⁹ Episódio narrado nas *Metamorfoses* V, 512-562 e XV, 708-711.

³⁵⁰ GRIMAL, Pierre, *Op. Cit.*, 1951, p. 351.

³⁵¹ Idem, *Op. Cit.*, p. 296.

encontramos o deus sátiro, com a sua flauta de cana, rodeado por musas que também acompanham Orfeu tocando vários instrumentos. No último painel vê-se a alegoria ao papel da música enquanto vencedora da guerra (fig. 154)³⁵². Em primeiro plano uma figura está a tocar viola à entrada de uma tenda, enquanto um soldado avança para ele desembainhando uma espada. A acção continua ao fundo da composição, já com o soldado e restante comitiva escutando o músico.

Os programas pictóricos presentes em ambas as salas terão sido concebidos pelo mesmo artista, o actualmente designado *Mestre das Salas da Música*, pintor que permanece ainda desconhecido, embora lhe seja atribuído um significativo conjunto de obras, não só em Vila Viçosa, mas também Estremoz e Borba, tendo como base a repetição de vários elementos decorativos (fig. 157).

3.2. Igreja e Convento das Chagas

Dados Históricos

De fundação quinhentista (1514), o Convento das Chagas deve o seu aparecimento à acção de D. Jaime, duque de Bragança, ou de sua segunda mulher, D. Joana de Mendonça.

A nova casa religiosa contou sempre com senhoras da alta nobreza entre a comunidade claustral, acabando a sua igreja por se adequar à função de panteão das duquesas da Casa de Bragança, o que ainda hoje se mantém. O elevado estatuto das religiosas conduziu ao enriquecimento arquitectónico e artístico deste convento ao longo dos séculos, através dos seus dotes ou de doações feitas pelas mesmas ou pelas suas famílias, uma vez que a clausura era impedimento a que pedissem esmolas³⁵³. O convento recebeu a Ordem de Santa Clara, cuja regra exigiria o primado da austeridade e pobreza, embora tal não tenha constituído impedimento para a realização de algumas das mais significativas campanhas artísticas desta região alentejana. Outros edifícios conventuais foram surgindo, aliás, sob a mesma regra, graças à larga protecção dos Bragança aos franciscanos, não só em Vila Viçosa (Real Convento da Esperança), como na vizinha vila de Borba (Convento das Servas de N.^a Senhora), todos eles ainda hoje depositários de impressionantes testemunhos artísticos.

Entre 1695 e 1843, realizaram-se diversas visitas ao Convento realizadas pelos ministros provinciais da Ordem de S. Francisco e examinadores das Ordens Militares, com o propósito de prover ao necessário para a correcta manutenção do culto e estrita observância

³⁵² SERRÃO, Vítor “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, nº 6, Lisboa, Março 1997, p. 15.

³⁵³ LALANDA, Maria Margarida, “Clarissas (Ordem de Santa Clara)”, in AA.VV. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. IV, 2000, p. 354.

da regra³⁵⁴. A sucessão de visitas denota uma constante preocupação pela moralização dos costumes dentro da comunidade religiosa do convento, assim como o repúdio por elementos que fossem indicativos de ostentação pessoal.

Em Dezembro de 1698, foi realizada nova visitação, desta vez por Frei João Lourenço, ministro provincial. Um dos parâmetros desta visitação refere-se concretamente a uma obra que estaria então em curso, uma vez que determina que “(...) *em os dias de preceito da Igreja, não entrem officiaes a fazer obra alguma em o Convento, por ser couza de escandalo, e de nenhua observancia pera os preceitos, que devem as Religiosas guardar (...)*”³⁵⁵. A obra em si não é mencionada, embora possamos imaginar que se localizasse na Igreja, quando “os dias de preceito”, ou seja, de celebração de ofícios litúrgicos abertos à comunidade laica, eram mais propícios aos “escândalos” que pudessem afectar a imagem da comunidade conventual.

O grande Terramoto de 1755 que destruiu a cidade de Lisboa terá poupado o Convento das Chagas. As *Memórias Paroquiais de Vila Viçosa*, datadas de 1758, são bastante escassas em informações sobre este edifício dizendo apenas que, na altura, aí residiam sessenta religiosas³⁵⁶.

Em 1834, com a extinção das Ordens Religiosas, as ordens masculinas foram obrigadas a abandonar de imediato as instalações conventuais, o mesmo não acontecendo, no entanto, com os conventos femininos, extintos apenas por morte da última freira habitando em cada edifício. Num processo que se repetiu por todo o país, os bens móveis e imóveis dos conventos eram arrolados, sendo a maior parte deles vendidos, ou redistribuídos por igrejas e instituições, daí resultando a total dispersão dos recheios artísticos dos conventos extintos. Perante a pesada herança de um elevado número de conventos agora vazios, o Estado foi obrigado a encontrar novas funções para cada edifício, quase sempre com resultados desastrosos para o património edificado.

No caso do Convento das Chagas, a permanência das religiosas deu-se até bastante tarde (1906), existindo inclusive registos de livros de receitas e despesas datados de 1903, o que comprova a plena normalidade das actividades conventuais. Em Agosto de 1902 já haviam sido feitos arrolamentos de bens existentes no imóvel, com o objectivo de se constituírem inventários e atribuir destino às inúmeras peças encontradas. Do seu exílio em

³⁵⁴ B.N.L. (Reservados) *Livro das Actas das visitasões do Convento das Chagas de Villa Viçosa, 1695-1843*, Cod. 8840.

³⁵⁵ *Idem, Ibidem.*

³⁵⁶ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 40, n.º 271, 1758, fl. 1667.

Londres, D. Manuel II cedeu em 1932 o edifício à cidade de Évora, tendo como destino converter-se em colónia de férias e, em 1935, em Seminário Menor daquela Arquidiocese³⁵⁷.

Em finais da década de 40, o Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança encomendou o restauro da maioria das pinturas existentes no monumento. Através do Decreto nº 33.587, publicado no *Diário de Governo* a 27 de Março de 1944, a Igreja e o claustro do Convento das Chagas foram classificados como Monumento Nacional.

Após uma intervenção da DGEMN nas pinturas do coro baixo (1968)³⁵⁸, o monumento permaneceu inalterado até à década de 80, quando o então Instituto Português do Património Cultural financiou o restauro das coberturas para adaptação do edifício a Centro de Conservação e Restauro da Zona Sul. Em 1984, a DGEMN retomou a direcção das obras, no sentido de dar continuidade a este projecto de nova utilização do imóvel. Desta campanha de obras destacam-se, como intervenções mais relevantes, a demolição das coberturas dos telhados, tectos e soalhos arruinados. Também se introduziram materiais modernos como o betão armado para a composição dos elementos constituintes das novas coberturas, com todos os problemas que, a longo prazo, daí poderão decorrer para a estrutura original.

Em 1985 os trabalhos prosseguiram tendo em conta a instalação para breve do Centro de Conservação e Restauro da Zona Sul. A DGEMN providenciou as infra-estruturas necessárias para tornar o edifício apto à sua nova utilização, sobretudo ao nível do segundo andar do claustro, fazendo pequenas reparações, substituindo pavimentos arruinados, renovando canalizações e construindo instalações sanitárias, utilizando lages de betão pré-esforçado. Cerca de 10 anos mais tarde a ENATUR entraria na posse do edifício do Convento das Chagas, tirando-o do seu estado de semi-abandono para o conduzir a uma nova fase da sua história.

Caracterização do Edifício

O Convento das Chagas define-se como uma quadra, com a igreja correndo paralelamente ao braço Sul do transepto, voltada para o imenso terreiro junto ao Palácio Ducal. O edifício distingue-se pelo seu claustro, composto por cinco arcos geminados de mármore, que viria a ser terminado por D. Teodósio I, filho de D. Jaime. Graças ao seu traçado quinhentista este claustro tem vindo a ser atribuído a Miguel de Arruda ou Diogo Torralva, arquitectos que desenvolveram a sua actividade na região, embora não se encontrem provas documentais da sua participação neste edifício (figs. 156 e 157)³⁵⁹.

³⁵⁷ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol IX, 1978, p. 552.

³⁵⁸ DGEMN, (D.R.E.M.S.) *Igreja e Convento das Chagas de Vila Viçosa*, Pasta 1, S07.14.03/004, 1968.

³⁵⁹ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, p. 564.

D. Pedro II e D. João V³⁶⁰ contribuíram com esmolas para a beneficiação deste espaço, centro da vivência monástica, que foi acumulando testemunhos de outras épocas, nas capelas, oratórios e outras divisões decoradas a fresco e têmpera, dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Túlio Espanca refere que em 1652 terá professado neste convento Cecília do Espírito Santo, poetisa e pintora, a qual viria a falecer em 1723, não sem antes ter realizado algumas das pinturas que ainda hoje subsistem no edifício³⁶¹. Sendo bastante provável, esta indicação do autor não encontrou ainda confirmação uma vez que a maior parte destas obras permanecem anónimas, carecendo de estudos mais aprofundados que possibilitem a sua identificação.

A igreja de nave única apresenta um pórtico de perfil Renascença voltado para a praça em frente ao palácio Ducal. Ainda no exterior destaca-se o seu mirante, elemento arquitectónico que também está presente em outros edifícios de clausura pertencentes à mesma ordem, como é o caso do Convento de Santa Clara, em Évora, e o Convento das Servas de N.^a Senhora, em Borba.

No que diz respeito ao interior da Igreja do Convento das Chagas talvez o edifício com que estabelece maior afinidade seja a Igreja de S. Bartolomeu, situada também na vila de Borba, ambas com uma decoração interior do barroco nacional e joanino. Um elemento comum a estes dois templos, bem como às igrejas dos conventos da Esperança e das Servas é também o seu revestimento integral em azulejos de tipo padrão, multicolores, característicos do séc. XVII. A utilização destes azulejos, provenientes de Lisboa, foi muito comum no Alentejo estendendo-se a todo o interior dos templos, nave e capela-mor.

Sobre a grade do coro-alto das Chagas, pintada na pedra, encontra-se a data 1626, apontando, muito possivelmente, a conclusão das obras de revestimento do interior do templo. Os azulejos permaneceram também na capela-mor até cerca de 1704, quando o procurador da Casa de Bragança António da Silveira da Franca se contratou com Bartolomeu Gomes, entalhador e Bento Cordeiro, oficial de alvanel, para a obra da tribuna e novo altar-mor. O contrato estipulava a obrigação de “(...) *tirar todo o azuleio ate a proposam da obra da talha que for nesessario (...)*”³⁶², o que permite perceber que os azulejos que revestem os alçados da nave se estenderiam para a zona da capela-mor.

Apesar do prazo estipulado para a conclusão da obra ser de apenas seis meses ela deverá, por algum motivo ter-se, uma vez que a 19 de Janeiro de 1706, Bartolomeu Gomes assina novo contrato com as freiras das Chagas para o mesmo retábulo da capela-mor,

³⁶⁰ A.S.C.B., *Mercês de D. João V*, NNG. 263 / MSS IG 145, 9 de Julho de 1710, fl. 50. Doc. n.º 23

³⁶¹ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978 p. 552.

³⁶² B.P.E. (Cimélios), *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Chagas de Vila Viçosa, Liv.º30, 3 de Janeiro de 1704, fls. 124-130.

arrematado por ordem do rei. O documento estipulava que o tinham contratado “(...) *para lhe fazer o frontespicio da Capella mor da sua Igreja huma obra tão promurosa como a da mesma Capella mor a saber com dous Anjos avultados ao pe do Senhor Resuscitado assim como os que estão pintados e esta dita hobra diserão as Relligiosas se obrigão em seus nomes e do dito seu Convento a darem ao dito Bartolomeu Gomes por 160.000 réis (...)*”³⁶³.

Em 1968, a DGEMN levou a cabo obras de restauro, custeadas em parte pela Casa de Bragança. A intervenção teve como objectivo principal recuperar algumas pinturas do coro baixo da igreja do convento, por ocasião da trasladação para esse local dos restos mortais de D. Maria Francisca de Orleães, mulher do pretendente ao trono D. Duarte Nuno. Os relatórios de obras não são muito extensos, nem descrevem exactamente o que se entende por “restaurar”, no entanto, existem breves referências quanto a “parafinar” e “completar” as pinturas murais. Actualmente a igreja é o único espaço que se mantém de acesso restrito, continuando o seu coro-baixo a servir de sepultura a senhoras da Casa de Bragança, tal como viria a suceder com D. Maria Antónia de Bragança, em 1973³⁶⁴.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

Apesar das transformações sofridas pelo monumento aquando da sua transformação em Pousada D. João IV, grande parte das suas campanhas pictóricas foram respeitadas e preservadas, enquanto elemento de valorização do próprio imóvel.

No que diz respeito à parte conventual contam-se, ao nível do rés-do-chão, em torno do claustro, três capelas com decorações murais, o tecto da Sala do Capítulo, a *Última Ceia* no actual Restaurante, a Portaria e respectiva sala de acesso, bem como um *Calvário*, muito degradado numa das alas do claustro. No primeiro piso do claustro encontram-se rebocos com composições pictóricas, vários altares com pintura, duas santas mártires, uma capela e dois quartos que preservam também vestígios murais.

No rés-do-chão do claustro os dois núcleos mais significativos de pintura mural são as capelas do Senhor Jesus Ressuscitado e de S. João Evangelista, espaços totalmente revestidos, situados no alçado Norte do recinto claustral.

A primeira, bastante estreita, terá sido fundada pelas Madres Isabel da Conceição e Guiomar, como testemunha a lápide no chão da capela³⁶⁵. Ao nível dos alçados apresenta quatro grandes painéis, inseridos entre pilastras e sustentados por balaustradas fingidas,

³⁶³ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 197, 1706, fls. 11v-12. (Inédito)

³⁶⁴ Espanca, Túlio, *Op. Cit.*, p. 552.

³⁶⁵ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, p. 566.

pinturas datáveis de 1587-1588³⁶⁶. O tecto, em abóbada de berço apresenta, ao centro, a sigla *IHS*, abreviatura de *IEHSVS*, entre moldura com *ferroneries*. Por cima da porta da entrada narra-se o episódio do *Imperador Heráclio e a Rainha Santa Helena orando junto da Vera Cruz* (fig. 158). A escolha deste tema estará relacionada com a oferta que o Papa Clemente VII fez a D. João III de uma Relíquia do Santo Lenho, depois entregue ao duque D. Teodósio II (1588), iniciando-se assim o culto dessa mesma relíquia³⁶⁷. No intradorso do arco sobre a entrada encontra-se a seguinte inscrição, em latim, aludindo à Cruz de Cristo, cuja esperança conduz ao reino dos céus: *O CRVX. AVE. SPES. VNICA. Q. SOLA FVISTI. DIGNA. PORTARE. REGEM. CELOREM.* A legenda prossegue, depois, pelo lado esquerdo, contornando todo o tecto, e aludindo à Ressurreição de Cristo: *EXVRGE. GLORIA. MEA. EXVRGE. PSALTERIVM. ET. CITARA. EXVRGAM. DILVCVLO.; RESVRREXI. ET. AD. HVC. SVM. TECVM. ALLA CHRISTVS. RESVRGENS. EX. MORTIVS IAM. NON. MORITVR. ALLELLUIA.*

Nos painéis da parede esquerda vemos a Virgem com o Menino ao colo e Sant'Ana, seguidos por Cristo aparecendo à Virgem. Em frente vemos a cena do *Noli me tangere*, de Cristo e Maria Madalena, e um quarto painel representando diversos santos franciscanos, com Santa Clara, ao centro da composição, segurando um relicário (fig. 159).

Em vários pontos da pintura são visíveis os contornos de outra campanha, posterior, composta essencialmente por motivos florais, mas que entretanto desapareceu. O enegrecimento cromático presente em diversos locais das pinturas advém da alteração dos pigmentos utilizados, como o branco de chumbo, muito utilizado nas carnações. Esta reacção é frequente na pintura a fresco, o que poderá ajudar a identificar a técnica aqui empregue. Outro elemento bastante sugestivo é a identificação de cada *giornatta* nas pinturas de ambas as paredes. A rapidez exigida na execução de uma pintura a fresco levava a que os pintores definissem áreas de trabalho diárias enquanto o reboco se encontrava fresco, possibilitando-nos hoje detectar “costuras” na argamassa decorrentes deste processo. São ainda visíveis algumas incisões marcadas nos rebocos que serviriam como auxiliares para uma correcta distribuição simétrica das composições. No painel dos santos franciscanos existiriam ainda legendas acompanhando cada figura e hoje quase ilegíveis, possivelmente pela utilização de um acabamento a seco, entretanto desaparecido.

A segunda capela deste alçado é a Capela de S. João Evangelista, a qual comunica com o coro-baixo da igreja. Nesta pequena capela estão presentes várias campanhas pictóricas sobrepostas que foram respeitadas durante as obras de adaptação a pousada, mau grado a

³⁶⁶ SERRÃO, Vítor, “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*, 2004, p. 34.

³⁶⁷ Idem, *Ibidem*.

difícil leitura daí resultante (fig. 160). Na zona do altar temos uma representação de *S. João na ilha de Patmos*, em avançado estado de degradação. O santo encontra-se a escrever o *Apocalipse*, acompanhado por uma perdiz e um pequeno macaco. Este elemento introduz algum exotismo na composição, embora o macaco seja um animal que na iconografia cristã está conotado com a imagem do homem ligado ao vício da luxúria e da maldade, enquanto a perdiz simboliza a tentação e a encarnação do demónio³⁶⁸. De cada lado do altar vemos S. Cosme e S. Damião, restos de uma campanha pictórica, mais tarde coberta por uma espessa camada de argamassa com painéis e baixos-relevos em estuque. O tecto, em abóbada de berço, apresenta ainda duas campanhas pictóricas, uma sobre a outra. A primeira é uma composição de *grotesco*, de clara inspiração maneirista, com figuras híbridas, meninos, finas ramagens, medalhões e aves exóticas de colorido forte (fig. 161). As figuras híbridas, de tronco humano e resto do corpo transformado em ramagens, encontram grandes similitudes com pormenores da *Galeria degli Uffizi*, em Florença, e da sala de Pio IV, no Vaticano, ambos do século XVI, e que corroboram a filiação italianizante e profana destes motivos (figs. 162 e 163)³⁶⁹. Sobre esta composição existe outra, de teor contra-reformista, apresentando cenas da vida de santos, ao centro da abóbada a imagem de Cristo abençoando e ainda *Maria Madalena no Deserto*, representada por cima da porta de entrada. Esta campanha de pintura encontra-se em avançado estado de deterioração, com grandes manchas de cor, devidas a alterações de pigmentos.

No canto deste braço do claustro, com o alçado a nascente, existe um *Calvário*, pintado na parede, muito degradado, e uma inscrição no tecto, datando a mesma pintura: “*LOVVADO O SANTISSIMO SACRAMENTO IVNHO DE 1746*”.

Já no alçado Sul encontramos outros programas artísticos dignos de registo. O primeiro é o revestimento da abóbada de arestas da antiga Sala do Capítulo (fig. 164), composto por pintura de brutesco, de colorido forte, apresentando apenas, nos panos de abóbada perto do altar, três medalhões com iconografia da Virgem (o Sol, a Lua e a pomba) e um quarto medalhão, com as Chagas de Cristo. Segue-se o antigo Refeitório, hoje convertido em Restaurante da *Pousada D. João IV*. Aqui mantém-se a pintura mural representando a *Última Ceia*, de acentuado carácter ingénuo, revestindo parcialmente a parede do topo da sala. Os apóstolos estão sentados à mesa, com Cristo ao centro, escutando o anúncio da traição do seu Mestre (figs. 165 e 165a). Em primeiro plano, à direita, Judas com expressão atormentada segura a bolsa das moedas. Nesta pintura existem ainda duas pequenas janelas, uma de cada lado da mesa, rasgando a composição para o exterior.

³⁶⁸ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, 1997, p. 429 e 521.

³⁶⁹ MOREL, Philippe, *Les Grotesques*, 1997, p. 15 e 29.

As facas, exposta sobre a mesa, estão associadas à ideia de sacrifício, inerente à própria figura de Jesus Cristo, prestes a dar a vida para salvação do Homem³⁷⁰. Num dos panos do tramo da abóbada, sobre esta composição, está pintado um letreiro declarando quem custeou a obra, bem como a data em que foi realizada: “*ESTA OBRA SE FES COM HVMA ESMOLA Q DEV SVA MAGESTADE EL REI S D IOÃO V Q DEOS GVARDE POR MVNTOS ANNOS 1738*”. Os outros panos de abóbada apresentam o brasão de armas de Portugal, as Chagas de Cristo e os Sagrados Corações de Jesus e Maria.

Ainda no rés-do-chão, no lado poente do claustro, há que referir a pequena Capela do Corpo de Deus, revestida de pintura de brutesco com anjinhos entre motivos vegetalistas, pássaros, mascarões, fitas e flores, combinados com representações hagiográficas. No altar, uma pintura representa a Virgem e S. João Evangelista ajoelhados ladeando o Santíssimo Sacramento entre uma glória de anjos. Por cima desta representação, pintado no friso do altar lê-se *LOVVADO SEIA O SANTISSIMO SACRAMENTO*. De cada lado do altar vemos S. Sebastião e S. Bento, segurando um cálice e o báculo abacial. A capela apresenta ainda vários medalhões com outras figuras, como S. João Baptista, S. Jerónimo, o *Sermão de Santo António aos Peixes* e a *Estigmatização de S. Francisco*.

Na divisão que dá acesso à antiga Portaria do convento existem ainda duas pinturas muito danificadas, uma delas uma alusão à Virgem e a outra uma representação de Santo António com o Menino ao colo. Na Portaria (fig. 166) encontramos ainda a abóbada com pintura de brutescos, típicos do reinado de D. João V, com grandes enrolamentos coloridos e anjinhos emoldurando um brasão contendo, uma vez mais, as chagas de Cristo, emblema do convento (fig. 167).

Deixando o claustro pelo lado Sul tomamos a escadaria que conduz ao primeiro piso do claustro, bem como ao coro-alto da igreja. Neste andar, as antigas celas das freiras, assim como capelas e oratórios foram adaptados a quartos para os hóspedes da Pousada (fig. 168). Em alguns casos são ainda visíveis representações murais, atestando a função primitiva das divisões, como são exemplo o *Quarto n.º 109*, designado como *Sala do Astrónomo* (com um retábulo fingido tripartido, com *N.ª Senhora da Conceição*, ao centro), e o *Quarto n.º 206* (onde já só existe a moldura de uma pintura desaparecida).

Neste piso do claustro existe ainda uma quantidade apreciável de pintura mural, com distintos níveis de degradação, embora o critério tenha sido o de manter todos os vestígios pictóricos visíveis (fig. 169). No lado do poente, ladeando a *Sala do Beija-mão*, preservaram-se boa parte de rebocos onde apenas se distinguem manchas de cor, de impossível recuperação dada a alteração em que se encontram os seus pigmentos, possivelmente por

³⁷⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Op. Cit.*, p. 314.

acção da humidade. Estes vestígios documentam bem o que seria a decoração parietal no convento, estando todos os espaços disponíveis pintados na íntegra.

Na ala voltada a Sul, merece destaque a Capela de S. João Baptista, com doze painéis retratando episódios da vida deste santo (oito nas paredes e quatro no tecto), muito possivelmente ainda de finais do século XVI, de marcado teor maneirista, com figuras alteadas e exagero de formas. No alçado do lado esquerdo encontramos o *Nascimento de S. João Baptista*, a *Visitação*, um homem aprisionado sendo levado por soldados perante Herodes (S. João pregara contra a violência exercida pelos soldados) e *S. João Baptista fugindo para o Deserto*. Passando para o lado direito vemos *S. João pregando às multidões* (fig. 170), *S. João identificando Cristo como o Cordeiro de Deus*, *S. João perante Herodes Antipas e Herodias* e, por último, *S. João encarcerado*, por Herodes temer o seu ascendente junto do povo. Quanto aos painéis do tecto podemos ver a *Apresentação ao Templo*, (com um grupo de figuras ajoelhadas perante um altar, enquanto um sacerdote agita um turíbulo), *Santa Isabel e Zacarias registando no Templo o nome de João*, *S. João no Deserto sendo alimentado por anjos* e, por último, o *Batismo de Cristo*. Esta capela apresenta grandes fissuras ao nível dos alçados, o que danificou de forma irreversível as pinturas. Nos rodapés, encontra-se a cruz da Ordem do Hospital ladeada por duas sereias com coroas de folhas e flores.

Em 1996, 1997 e 2001 a empresa de Conservação e Restauro *Mural da História* levou a cabo diversas intervenções sobre algumas pinturas de fresco e têmpera em salas e oratórios do claustro, como foi o caso das santas *Cecília* (fig. 171) e *Luzia*, pintura ainda de finais do séc. XVI. Estas santas, inseridas em nichos fingidos semi circulares, surgem hoje descontextualizadas, nas ombreiras de uma porta de passagem para o segundo piso do edifício. Anteriormente terão feito parte da decoração de um altar, cuja pintura principal foi destruída. Apesar de referir diversas pinturas, hoje inexistentes, Túlio Espanca não menciona estas figuras, o que sugere que na altura em que redigiu o seu *Inventário* elas não estariam a descoberto. Entre as pinturas remanescentes do primeiro piso do claustro contam-se ainda os altares de Santo António, outro com diversos santos e uma representação de um santo não identificado.

Em relação à igreja do Convento das Chagas, os principais núcleos de pintura a registar dizem respeito à sua abóbada de nervuras, totalmente revestida com pinturas de brutesco (fig. 172), e ao coro-alto. No arranque das nervuras da abóbada da nave podemos ver máscaras entre volutas e fitas, sobre cachos de frutos e flores (fig. 173). A decoração dos panos de abóbada mais estreitos apresenta, regra geral, os mesmos elementos, embora se verifiquem diferenças ou acrescentos, sendo possível identificar dois pares de desenhos semelhantes,

criando maior diversidade na composição, ao mesmo tempo que se adequam ao espaço arquitectónico disponível.

Em vários locais da composição podemos ver *putti* de pé sobre uma flor, entrelaçados com *ferroneries* e segurando ramagens (fig. 174). Os panos de abóbada mais largos, quatro por tramo, apresentam, ao centro, anjinhos coroados de flores e segurando brasões com as Chagas de Cristo. Deste formulário decorativo fazem ainda parte *ferroneries*, ramagens e pássaros, elementos comuns a outros tectos, como os das *Salas da Música*, de Paço Ducal, ou da Igreja do Convento da Esperança, na mesma vila.

O segundo núcleo de composições murais, mais tardio, é o que se encontra no coro-alto. Esta divisão é uma reconstrução já do reinado de D. Pedro II, a quem as religiosas se dirigiram pedindo ajuda para as obras³⁷¹. O tecto, em abóbada de berço, apresenta profusa decoração brutescada contra um fundo branco, enquadrando um painel central com a *Santíssima Trindade* (fig. 175). Acima da cimalha encontra-se uma balaustrada em perspectiva, elemento presente em diversos edifícios da região, onde se encontram anjinhos. Em cada alçado, duas figuras afastam sanefas, deixando ver anjos músicos (fig. 176). A pintura apresenta sinais de ter sofrido repintes, sobretudo ao nível do fundo, cobrindo várias figuras e “fundindo” outras com as ramagens.

Esta obra está registada no *Livro de Despesas do ano de 1694-1696*, do Convento das Chagas, no qual consta que as religiosas e leigos pagaram 90 mil réis de esmolas só para a execução da pintura do tecto³⁷². O pagamento ao pintor não vem discriminado, razão pela qual a obra não se encontra ainda atribuída. Para a mesma terão contribuído os 200 mil réis que, em 1693, D. Pedro II concedera às freiras para recuperarem o coro que se encontrava muito arruinado³⁷³. Tal verba veio juntar-se ao montante já reunido pela comunidade religiosa, perfazendo a obra do coro um total de 712.780 réis. O registo de despesas aponta, não só o que cada obra custou, mas também o nome das abadessas que as encomendaram. Entre 1705 e 1708 registaram-se novas intervenções no coro-alto da igreja. O Livro de Receitas e Despesas deste triénio regista o contributo de cada madre abadessa para a decoração do coro³⁷⁴. O documento refere-se, em concreto, aos “doze coadros a olio” distribuídos pelas paredes do coro, tendo cada religiosa pago um quadro (fig. 177). Estas

³⁷¹ B.P.E. (Cimélios), *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Chagas de Vila Viçosa, Liv.º 8, s. d., s.fl. Doc. n.º 16.

³⁷² IAN.TT., *Cartório do Convento das Chagas de Vila Viçosa*, Livro de Receita e Despesa, Liv.º 13, 1694-1696, fls. 122v.-125v. (Inédito) Documento cedido pelo Prof. Dr. Vítor Serrão. Doc. n.º 18.

³⁷³ A.S.C.B., *Mercês de D. Pedro II*, NNG. 261/ MSS IG 143, 24 de Julho de 1693, fl. 141v. Doc. n.º 17.

³⁷⁴ IAN.TT., *Convento das Chagas de Vila Viçosa*, Livros de Receitas e Despesas, Liv.º 17, 1705-1708, fl. 166-167v. (Inédito) Documento cedido pelo Professor Dr. Vítor Serrão. Doc. n.º 20

pinturas, realizadas no suporte murário encontram-se, hoje em dia, muito degradadas sendo difícil a sua identificação (Cf. Ficha N.º15).

3.3. Igreja e Convento da Esperança

Dados Históricos

O Convento da Esperança teve início num pequeno oratório particular que pertencia a D. Isabel Cheirinha, viúva de Tomé Rei que, em 1530, o deixou em testamento, dotado com trinta alqueires de trigo, para sustento “(...) *delle e das pessoas que nelle viverem e habitarem em sancta religião (...)*”³⁷⁵. A testamentária viria a falecer em 1532, nomeando já Isabel Rodrigues e Isabel Madeira, ambas de Estremoz, como primeiras religiosas. A fundadora professou em 1533, aproveitando uma promessa que teria sido feita pela duquesa de Bragança, D. Isabel de Lencastre (mulher de D. Teodósio I), de fundar um Convento de Santa Clara, com o orago de N.ª Senhora da Esperança. A duquesa tomou sob sua protecção a nova casa e, logo em 1546, começou a comprar casas em ruas *místicas* ao castelo para que aí se construísse um edifício capaz de albergar a congregação. À data da sua morte, em 1558, a duquesa deixou ainda ao convento um legado de seis mil cruzados, para ajuda das obras que estavam ainda apenas nos alicerces. O seu corpo seria trasladado, mais tarde, para o coro-baixo da igreja que já estaria capaz de receber culto em 1570³⁷⁶.

Quando começaram a habitar o novo edifício as freiras ficaram descontentes por não poderem cumprir devidamente com o voto de clausura “(...) *por quanto o convento desquartinava muito o castelo desta vila que como lhe ficava mui mistico e mais alto não erão senhoras de chegar a huma janella nem fresta e menos ha cerca sem serem vistas. (...)*”³⁷⁷. A mudança para a nova casa, junto ao rossio, deu-se em 1553, com as obras ainda em andamento, começando-se pelo claustro e dormitório³⁷⁸. Nesse mesmo ano começou o governo da Madre Isabel de Jesus, a primeira abadessa do convento. A proximidade do castelo foi motivo para que o convento fosse ocupado, em 1580, pelo exército do duque de Alba, D. Fernando Álvares de Toledo, utilizando o edifício como base para atacar a fortificação. Durante este período, as religiosas viram-se obrigadas a mudarem-se para o Convento das Chagas. Devido a estes problemas e, também, pelo facto desta casa não ser devidamente abastecida de água, resolveram abandoná-la e mudaram-se para outro local. De

³⁷⁵ BAPTISTA, Soror Antonia, *Da fundação do Santo Convento de N.ª Senhora da Esperança de Villa Viçosa, e de algumas plantas que em elle se criarão pera o Ceo dignas de memoria*, B.N.L., Cód. 1234, 1657, fl. 2.

³⁷⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 570.

³⁷⁷ BAPTISTA, Soror Antonia, *Op. Cit.*, 1657, fl. 16v.

³⁷⁸ *Idem, Op. Cit.*, fl. 24v.

início a escolha recaiu no Convento de Santo António, porém consideraram mais conveniente o aproveitamento das casas de Isabel Fuseira para aí construírem o novo edifício³⁷⁹.

A Casa do Capítulo foi construída em 1623, durante o governo da Madre Margarida da Coluna, a custas do duque D. Teodódio II. Durante o triénio em que governou a Madre Leonor da Apresentação (1629-1631), procedeu-se à pintura e douramento da capela-mor, tudo pago pela de S. Bento que se mantinha no convento, desde 1574.

Mais tarde, foi eleita a Madre Maria da Purificação, governando a casa entre 1639 e 1641, o que coincidiu com a aclamação de D. João IV. Em 1641 “(...) *se dourou e pintou o corpo da igreja a custa da cõfraria e se pos em a perfeição que oje se ve (...)*”³⁸⁰. O custo com a pintura da igreja, da capela-mor e dos azulejos ascendeu a dois mil cruzados, pagos pela confraria de S. Bento, não se incluindo nesta soma a pintura do arco triunfal que a Madre Isabel das Montanhas pagou com as suas esmolas. Os painéis que se encontram distribuídos pela nave da igreja também foram pagos pelas religiosas.

Durante o período que se seguiu à Restauração da Independência, a comunidade viveu com dificuldades, devido ao facto de todas as suas herdades e foros terem ficado devolutos graças às incursões dos exércitos castelhanos. Atendendo aos pedidos de auxílio das religiosas, o rei D. João IV decide conceder-lhes uma tença de 100.000 réis por ano³⁸¹.

A confraria de S. Bento estava sediada no coro-baixo, onde a Madre Maria da Apresentação terá pintado “(...) *o glorioso patriarcha a óleo que athe então era de morta color, com pinturas de outros séculos e acabou a casa tão linda e perfecta como oie se ve (...)*”³⁸². A crónica de Soror Antónia Baptista refere que o zelo de algumas religiosas em decorar o seu convento era tal que, não tendo a comunidade dinheiro, realizavam elas mesmas algumas obras de pintura “(...) *a madre soror Leonor da Apresentação que pintou em o altar da parte da epistola hum painel da festa do seu sobre nome e a madre Maria da Consepção em o do evangelho outro da encarnação (...). Em a enfermaria pintou hum painel mui grande de altar a madre soror Maria da Ressurreição de nossa senhora fugindo para o Egipto (...)*”³⁸³.

Em Agosto de 1724, o Doutor Álvaro Gomes de Sequeira contratou o alvanel Manuel Mendes Ribeiro, de Estremoz, para a construção de duas casas contíguas, com uma chaminé e janelas de sacada. Estas salas serviriam, provavelmente, de cozinha e sala de jantar³⁸⁴.

³⁷⁹ Idem, *Op. Cit.*, fl. 18v.

³⁸⁰ Idem, *Op. Cit.*, fl. 42v.

³⁸¹ IAN.TT., *Chancelaria de D. João IV*, Liv.º 24, 23 de Julho de 1653, fl. 13v. Doc. n.º 8.

³⁸² BAPTISTA, Soror Antonia, *Op. Cit.*, fl. 47v.

³⁸³ Idem, *Op. Cit.*, fls. 55-55v.

³⁸⁴ A.D.E., *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 79, 17 de Agosto de 1724, fls. 195-195v.

Após a Extinção das Ordens Religiosas (1834) a comunidade permaneceu no edifício até 1866, data em que a última religiosas, Madre Mariana Xavier, o abandonou, recolhendo-se ao Convento das Chagas³⁸⁵. A partir de então, a igreja foi entregue à venerável Ordem Terceira e, em 1876, a parte conventual ficou para o Estado que a cedeu a particulares. O Convento da Esperança foi declarado Imóvel de Interesse Público a 27 de Março de 1944.

Caracterização do Edifício

O edifício está muito descaracterizado nas divisões que compunham as dependências conventuais e que passaram para as mãos de particulares logo em finais do século XIX. A igreja é o corpo que ainda se mantém íntegro no meio do conjunto arquitectónico primevo, sendo também o que mais se destaca do conjunto (figs. 178 e 179). O claustro, no centro do convento, seguia o modelo do das Chagas, com dois pisos e nove tramos de arcos de volta perfeita e abatidos³⁸⁶. Após a desanexação do convento, o claustro foi, em parte, destruído pelo seu proprietário, nomeadamente no lanço que era anexo à igreja. As divisões que outrora se encontravam dispostas em torno das alas do claustro foram convertidas em armazéns ou em habitações particulares. Entre elas destaca-se uma ampla divisão rectangular, cuja função inicial não conseguimos apurar, coberta por abobadilha revestida por trabalhos em massa com pequenos painéis de querubins, anjinhos, figuras fantásticas e pássaros.

A entrada para a igreja faz-se pelo portal lateral, no alçado voltado a Sul que exhibe um tímpano em mármore com a *Virgem com o Menino*, ladeados pelos anjos *Rafael* e *Gabriel* que seguram numa filacteria: *AVE MARIA GRAS. PLENA. DNS. TECVM*. Sobre as quatro figuras encontra-se outra inscrição: *SALVVS OMNIVM IM ESPERACIVM*. A nave apresenta características similares à igreja do Convento das Servas, em Borba: ambas seguem a mesma tipologia chã com nave única formada por um grande corpo rectangular coberto por abóbada de berço, coro-alto e baixo separados da nave por grades, pé direito elevado forrado de azulejos policromos de motivos vegetalistas do chão até ao tecto e altares laterais pouco profundos. A sua capela-mor está, no entanto, coberta por uma cúpula enquanto que a das Servas tem a mesma cobertura em berço da nave.

Outra característica que aproxima estes dois templos é a presença de uma capela de grandes dimensões dedicada à Venerável Ordem Terceira, do lado do Evangelho. No caso do convento borbense esta capela chegou mesmo a ganhar autonomia, passando a templo independente. A 20 de Setembro de 1673, as religiosas da Esperança, atendendo ao bom serviço prestado pelos irmãos terceiros, acederam em doar-lhes um espaço dentro da igreja

³⁸⁵ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico*, vol. IX, 1978, p. 570.

³⁸⁶ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 571.

onde pudessem construir a sua capela, podendo aí celebrar “(...) *com mais autoridade e decensia* (...)” o culto divino³⁸⁷. A nova capela foi construída para a parte do coro-baixo, “(...) *entrando pella porta da igreja a mão direita* (...)”, ficando com comunicação directa com a nave.

Do lado da Epístola, na zona do cruzeiro ficava a Capela de S. Francisco que a 27 de Março de 1640, as freiras entregaram ao Dr. André António de Castro, físico mor do (ainda) duque de Bragança D. João II, para que aí se sepultasse com seus herdeiros, ficando encarregue da manutenção da mesma³⁸⁸.

Em 1696 as freiras contrataram-se com o oficial de entalhador Bartolomeu Fernandes para este lhes fazer um retábulo em talha para o altar-mor da igreja³⁸⁹. O artista recebeu 130.000 réis por esta tarefa, ficando ainda com o anterior retábulo que ali se encontrava.

Caracterização dos Conjuntos Pictóricos

Entre os conjuntos mais significativos que subsistem ainda neste edifício, contam-se os que decoram diversos locais na igreja conventual, nomeadamente na cúpula sobre a capela-mor, abóbada da nave, antiga capela de *N.ª Senhora da Assunção*, coros alto e baixo. Destacamos o programa do tecto da nave para ser analisado com maior detalhe, tendo em consideração o seu conteúdo iconográfico.

As pinturas murais que revestem a cúpula sobre a capela-mor da igreja apresentam um requintado conjunto de brutescos de inspiração italianizante, contra fundo branco, onde anjinhos músicos, *candelabra*, ramagens, fitas, concheados, *ferroneries*, cartelas, festões de flores e frutos servem como enquadramento a santos e santas da Ordem de S. Francisco que se alternam em torno da cúpula (figs. 180 e 180a). Vemos, assim, *S. Francisco*, *Rainha Santa Isabel*, *S. Boaventura*, *Santa Salomé*³⁹⁰, *S. Luís (bispo de Tolosa)*, *Rainha Santa Isabel da Hungria*, *Santo António* e *Santa Clara*. Cada santo encontra-se inserido numa estrutura retabular que culmina num frontão em forma de concha ladeado por dois anjos e brasões com as chagas de Cristo. Estes anjinhos afastam cortinas pendentes de baldaquinos, deixando assim ver as quatro santas que pertencem ao mesmo conjunto. No centro da cúpula está um medalhão com o símbolo da Ordem de s. Francisco. Este programa pictórico deverá ter sido executado entre 1629 e 1631, estando atribuído ao pintor ducal André Peres³⁹¹. A diferenciação de qualidade técnica entre este núcleo e o que se encontra na nave, mais tardio

³⁸⁷ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 140, 20 de Setembro de 1673, fls. 176-177.

³⁸⁸ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 104, 27 de Março de 1640, fls. 128v.-129.

³⁸⁹ A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 168, 26 de Março de 1696, fls. 75v.-76v.

³⁹⁰ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 577.

³⁹¹ SERRÃO, Vítor, “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, n.º 6, Março 1997, p. 16.

e de mão-de-obra anónima, é significativo. Nas trompas de ângulo da cúpula encontram-se os quatro Doutores da Igreja. Ainda na capela-mor, no alçado do lado da Epístola encontra-se uma janela fingida, para criar equilíbrio com o vão de iluminação do outro alçado. Nela encontramos o Doutor Duns Escoto, em exaltação imaculista, enquanto dirige à Virgem as palavras: *DA MIHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TVAZ*.

O arco triunfal está decorado com pinturas de brutesco douradas, contra fundo negro, onde anjinhos se conjugam com ramagens e mascarões emoldurando, no centro do intradorso do arco, um medalhão com a representação do *Santíssimo Sacramento*.

No lado direito da nave abre-se a capela de N.^a Senhora da Assunção que terá, em algum momento, funcionado como confessionário³⁹². A parede do altar encontra-se totalmente revestida por composições murais que se estendem pelos três nichos e abóbada. Dois anjos músicos ladeiam o nicho central, de maiores dimensões, enquanto, no registo superior, está representada a *Fuga para o Egipto*. Sobre a banquetta do altar corre um friso com pinturas de bustos de santos da Ordem, sendo ainda possível identificar, da esquerda para a direita, *S. Boaventura* (?), *S. Luís*, *Santo António*, *S. Francisco*, *S. João de Deus*, *S. Pedro de Alcântara* e, um último santo, hoje ilegível. Na abóbada, entre anjinhos, estão três painéis. O mau estado de conservação em que se encontram estas pinturas já só permite identificar o painel central, com a *Assunção da Virgem*, e o da direita, com a *Adoração dos Reis Magos*. No alçado que fica em frente ao do altar, está a representação de *Maria Madalena no Deserto*.

Quanto ao coro-baixo preserva ainda um curioso programa murário com cenas retiradas do *Apocalipse*, de S. João, representadas com bastante ingenuidade, o que poderá indiciar a autoria da própria comunidade religiosa. O painel central do tecto relata a visão da “(...) *mulher vestido do Sol, tendo a luz debaixo dos pés, e uma coroa de estrelas sobre a cabeça. (...)*” (Ap 12:1). João está em primeiro plano, na Ilha de Patmos escrevendo o livro do *Apocalipse*, onde se lê *VRBVM IN PRINCIPIO ERAT* (“*No Princípio era o Verbo*”). À direita, na parede Norte, um painel de grandes dimensões apresenta a *Visão do Trono da Majestade Divina* (Ap. 4: 1-11). (fig. 181). Segue-se a *Visão dos sete anjos com as taças cheias com as sete pragas* (Ap 15:1-8). Na sua mão, o apóstolo segura um livro aberto onde se pode ler *MAGNA E MIRABILIA SUNT OPERA TVA DOMINE DEVS OMNIPOTENS* (“*Grande e maravilhosa é a tua obra Senhor Deus Omnipotente*”). No painel que fica sobre a porta de entrada no coro temos a visão de S. João, do anjo que desceu do céu, “(...) *e por cima da sua cabeça estava o arco celeste, e o seu rosto era como o Sol, e os seus pés como colunas de fogo; e tinha na sua mão um livro aberto. E pôs o seu pé direito sobre o mar, e o*

³⁹² ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 577.

esquerdo sobre a terra (...)” (Ap 10:1-2). O último painel é aquele onde Jesus aparece a S. João, na ilha de Patmos, ordenando-lhe que escrevesse as suas visões e as enviasse às sete igrejas da Ásia, aqui simbolizadas por sete bispos (Ap 1: 4-16). Ladeando cada painel com cenas do *Apocalipse* estão sereias erguendo sobre a cabeça grandes cestas de flores e cachos de frutos (fig. 181).

O programa iconográfico dos alçados do coro é hoje praticamente irreconhecível, embora ainda se percebam uns fingimentos de silhares de azulejos enxaquetados e, no canto Norte, um retábulo fingido, muito popular, com a imagem de *S. Boaventura*. Entre as janelas do coro existiriam também painéis murais, com passos da vida de S. João³⁹³. Sobre a grade, as pinturas de S. Francisco e de Santa Clara ladeando a Virgem pertencerão às campanhas da Madre Maria da Apresentação, que realizou este trabalho a óleo, onde já existiam também “(...) *pinturas de outros séculos (...)*”³⁹⁴, seguramente as do tecto.

O coro tem acesso ao antigo ante-coro baixo, onde esteve instalada a confraria de S. Bento. O alçado fundeiro está revestido por um grande retábulo fingido, composto por um painel central com *S. Bento*, e dois laterais, com *S. Brás* e *Cristo martirizado na coroação de espinhos*³⁹⁵. O tímpano está preenchido por uma composição representando *S. Francisco e Santo António venerando a Virgem*. As pinturas estão muito degradadas, mas é possível perceber que existiu outra camada pictórica no mesmo local. A abertura de dois nichos ao centro da parede destruiu grande parte da composição.

O coro-alto é uma divisão rectangular simples, coberto por abóbada de berço completamente revestida por caixotões decorados com motivos geométricos e ramagens entrelaçadas, entre as quais se vêem pássaros afrontados e figurinhas segurando cachos de frutos ou levando cestas à cabeça. Num dos caixotões está uma legenda rodeada por anjos músicos: *FRANCISCVS VIR CATHOLICVS*. Cada fiada de caixotões está separada por uma esquadria de motivos geométricos com incisões no reboco. Acompanhando a curva do tecto, sobre a grade do coro, uma cortina serve de enquadramento ao brasão da Ordem de S. Francisco com a coroa real, dando assim um sentido algo teatral a esta composição. De cada lado da grade existe um painel muraldo início do século XVII, um com a *Anunciação* e o outro com a *Apresentação da Virgem ao Templo*. No coro-alto regista-se ainda um interessante conjunto de oratórios inseridos nos alçados, alguns com trabalhos em massa pintados a lembrar exemplares semelhantes presentes no claustro do Convento das Chagas e na ermida de Santa Bárbara, em Borba.

³⁹³ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 582.

³⁹⁴ BAPTISTA, Soror Antonia, *Op. Cit.*, 1657, fl.47v.

³⁹⁵ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 583.

3.3.1. O tema da *Redenção* e a utilização do *Evangelicæ Historiæ Imagines*

O tecto da nave da igreja apresenta um programa pictórico mural bastante rico do ponto de vista artístico e iconográfico, embora com sinais preocupantes de deterioração (Cf. N.º 16). A pintura desenvolve-se em nove grandes painéis integrados (*quadri riportati*), de forma quadrangular, distribuídos ao longo de três fiadas, e alternando, nas laterais, com representações de oito Virtudes. Todo o conjunto é envolvido por uma composição de brutesco compacto, com uma paleta cromática bastante forte, sobre fundo vermelho escuro, (ou “sangue-de-boi”), apresentando maior riqueza iconográfica nas faixas que atravessam horizontalmente o tecto e terminam nas imagens das Virtudes. Nestes pontos encontramos *putti*, ramagens, querubins, esferas armilares, máscaras, panejamentos drapeados pendentes de cartelas, aves, fios com bolas e pequenos painéis com paisagens.

As cenas representadas nos painéis do tecto foram todas retiradas dos quatro Evangelhos, narrados no Novo Testamento. O pintor recorreu à obra do padre jesuíta Jerónimo Nadal (1507-1580), *Evangelicæ Historiæ Imagines*, como fonte de inspiração para estas pinturas, à excepção das que se encontram no painel central. Nadal foi encarregue por Santo Inácio de Loyola (1491-1556) de compor uma obra que ajudasse a reflectir sobre os Evangelhos, vindo esta posteriormente a conhecer grande divulgação durante a Contra-Reforma³⁹⁶. O *Evangelicæ Historiæ Imagines* contou com gravuras de vários artistas, tendo sido utilizadas neste tecto algumas de Anton Wierix (c.ª 1520 – c.ª 1592), Johan Wierix (c.ª 1549 – c.ª 1615), Adrian Collaert (1560-1618) e Johan Collaert (1566-1628).

No eixo axial da abóbada encontram-se os três painéis com maior carga simbólica deste conjunto. Para assinalar essa importância relativamente aos restantes, estas cenas surgem inseridas em painéis de diferentes formas geométricas (dois octogonais, nos extremos, e o central em forma de elipse), inscritas dentro dos quadrados maiores.

O primeiro painel, junto ao arco triunfal, representa *Cristo aparecendo aos discípulos junto ao mar Tiberíades* (Jo 21: 1-6) (figs. 183 e 184). A cena decorre depois da Ressurreição. Quando Cristo aparece aos seus apóstolos que estavam a pescar. Estes não o reconheceram imediatamente e, quando Cristo lhes perguntou se tinham o que comer, responderam que não. Cristo ordenou-lhes, então, que lançassem as suas redes de pesca ao mar. Ao recolhê-las, as redes vinham cheias de peixe. Quando regressaram a terra os apóstolos viram um peixe posto numa mesa e pão, para a ceia com Cristo (Jo 21: 1-9). A legenda é hoje quase ilegível.

³⁹⁶ *Oratório del Gonfalone*, Associazione Amici del Gonfalone, consultado em Abril de 2007, URL:<http://www.oratoriogonfalone.it>.

Próximo da grade do coro-alto encontra-se o terceiro painel, onde está representado o *Milagre da Multiplicação dos Pães* (figs. 185 e 186). A passagem é narrada pelos quatro evangelistas (Mc 6, Mt 14, Lc 9 e Jo 6). Cristo retirara-se para um monte, acompanhado pelos apóstolos e por uma multidão que os seguia. O alimento não era suficiente para todos porém, o apóstolo André apresentou um rapaz (em primeiro plano) que trazia consigo apenas alguns peixes e pães. Cristo fez então um milagre, repartindo aqueles poucos víveres pela multidão. Na legenda, em mau estado lê-se *DEQVUMQ PANIBVS ET DV__S PISCIBVS. SATVRAVIT QV__ Q__ MILIA HOMINVM, ION__*.

Quanto ao painel central apresenta uma composição dividida em duas cenas: a *Última Ceia* (Mt 26:17-26; Mc 14:12-26; Lc 22: 7-19), em primeiro plano e, ao fundo, o *Lavapés* (Jo 13:5). Ao centro, em baixo, está a legenda: *[H]OC EST ENIM [C]ORPVS MEVM* (“*Isto é o meu corpo*”). Aqui, como já referimos, o pintor não seguiu as gravuras do *Evangelicae Historiae Imagines*. Em vez disso, baseou-se numa gravura da *Última Ceia* (fig.188), de autoria do pintor Lívio Agresti (Forli, 1505 – Roma, 1579)³⁹⁷, feita a partir do seu fresco com a representação do mesmo tema para o Oratório di Santa Maria Annunziata del Gonfalone, em Roma (fig. 187). Agresti foi um dos artistas responsáveis pelo ciclo pictórico deste Oratório, executado na segunda metade do século XVI e que retratava episódios da Paixão de Cristo³⁹⁸. A gravura criada pelo artista terá sido o ponto de ligação mais provável com a abóbada da igreja da Esperança, pois não são conhecidos registos de deslocamentos de pintores a Itália neste período (1639-1641). A circulação de gravuras foi uma prática constante que facilitou aos pintores o contacto com modelos italianos, flamengos ou alemães. A cena principal, no tecto da Esperança (fig. 189), tem como enquadramento dois pares de colunas torsas, inspiradas no baldaquino de Bernini para a Basílica de S. Pedro do Vaticano e, no eixo da composição, uma porta entreaberta. O pintor teve de simplificar ligeiramente a gravura original, adaptando-a ao medalhão, tendo suprimido as figuras que servem os apóstolos no seu banquete, aproximando as duas cenas e melhorando, assim, a sua leitura.

Os painéis que se encontram logo acima da cornija, do lado da Epístola, são os que estão em pior estado de conservação, de tal forma que já não é possível identificar a primeira Virtude, junto ao arco triunfal, nem o painel que se lhe segue. A leitura iconográfica começa com a figura da *Caridade* (*CARITAS*). À semelhança das restantes sete figuras que fazem parte deste conjunto, cada Virtude está inserida num medalhão oval envolto por grandes

³⁹⁷ A gravura de Agresti serviu de modelo a outra com o mesmo tema, de autoria de Cornelis Cort (1533-1578), embora esta não inclua a cena do *Lava Pés*. *Lombardia Beni Culturali*, Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie della Lombardia, consultado em Maio de 2007, URL:<http://www.lombardiabeniculturali.it>.

³⁹⁸ *Oratório del Gonfalone*, Associazione Amici del Gonfalone, consultado em Abril de 2007, URL:<http://www.oratoriogonfalone.it>.

cartelas, e panejamentos drapeados com nós, de onde pendem cachos de frutas. O seu nome está inscrito numa pequena legenda suspensa de uma máscara.

Segue-se, na mesma linha, o painel com a parábola das *Núpcias do Filho presididas pelo Pai* (figs. 190 e 191). Segundo S. Mateus, um rei mandara chamar muitos convidados para o casamento do seu filho sem que, no entanto, aqueles se tivessem dignado a aparecer. Enfurecido, o rei enviou então os seus emissários para chamarem todas as pessoas que encontrassem, e assim a boda se encheu de convivas. A parábola serviu para que Cristo explicasse aos seus apóstolos que o reino de Deus era como o de um rei que celebrava as bodas do filho: muitos eram chamados, mas poucos os escolhidos para nele entrarem (Mt 22: 12). Na legenda já só é possível ler: *REX QVI FECIT...*³⁹⁹

Temos depois a *Fortaleza (FORTITVDINO)* e o terceiro painel deste alçado, uma vez mais, com um episódio onde Cristo aparece aos apóstolos depois da Ressurreição. Desta vez a passagem é retirada do Evangelho de S. Lucas (Lc 24: 42). Cristo pergunta aos apóstolos se tinham o que comer e dois deles oferecem-lhe parte de um peixe e um favo de mel que ele, então, comeu dizendo que tivera de morrer e ressuscitar para remir os pecados do Homem (figs. 192 e 193). A legenda, alusiva ao episódio refere: *APPON VNTIB PARTEM PISCIS ASSI ET FAVVUM MELLIS LUCE*____. As pinturas do lado da Epístola terminam, junto ao coro-alto, com a figura da *Temperança (TEMPERIES)*.

No alçado do Evangelho, encontra-se a *Humildade (HVMILITAS)* e uma representação de *Cristo com os Apóstolos ceando na 5.ª feira antes da Paixão* (figs. 194 e 195). De acordo com a legenda, o episódio é narrado no Evangelho de S. Mateus: *CENA LEGALIS FACTA FERIA V ANTE PASSIONE. MAT:22*. Julgamos ter havido algum equívoco na legenda, uma vez que a passagem remete, uma vez mais, para a *Parábola das Bodas*. De acordo com a gravura, que também aqui foi fielmente copiada, a passagem correcta encontra-se no Evangelho de S. Mateus 26⁴⁰⁰, e está incluída entre as preparações que antecederam a *Última Ceia* e a Paixão. No painel, Cristo está rodeado pelos doze apóstolos, em torno de uma mesa, ordenando-lhes que procurassem um aposento onde pudessem celebrar a Páscoa. Existe na composição uma cena secundária onde se vêem dois pares de figuras caminhando em direcção a uma cidade, cumprindo com a vontade de Cristo.

Segue-se a imagem da *Justiça (IVSTITIA)* que antecede o painel com o *Regresso do Filho Pródigo* (Lc 15: 11-32). A composição sintetiza duas gravuras diferentes retiradas da obra de Nadal (figs. 196 a 199). Esta parábola é uma alusão ao crente que andava perdido e reencontrou o seu caminho através do arrependimento e perdão de Deus, aqui personificado

³⁹⁹ O mesmo episódio é narrado por S. Lucas na *Parábola da Grande Ceia* (Lc 14: 15-24), com algumas alterações, uma vez que não se refere concretamente a um rei.

⁴⁰⁰ Para além disso, encontramos-la ainda em Mc 14, Lc 22 e Jo 13.

pela figura do pai do jovem. Cristo conta aos seus apóstolos a história do homem que tinha dois filhos tendo o mais novo partido e desperdiçado a sua parte da herança. Ao fazê-lo passou muitas necessidades, sendo obrigado a tomar conta de porcos que pertenciam a um homem a quem pediu trabalho. Esta cena está representada à direita e, mais distante, encontramos o momento de arrependimento do jovem e a sua decisão de voltar a casa do pai. No momento do reencontro (ao centro, no painel), o pai perdoa-lhe os seus pecados, ordenando aos seus servos que lhe dessem o que vestir. A legenda apresenta a inscrição: *QVANTI MER SENARII IN DOMO PATRIS MEI ABVNDANT PANIBVS: EGO AV TE FAME PERCO*. É o momento em que o filho toma consciência que os servos de seu pai tinham abundância de comida, enquanto ele, ao ter deixado a sua casa, passava fome (Lc 15: 17).

A próxima Virtude é a *Prudência (PRVDENTIA)* que antecede o último grande painel do conjunto. Nele vemos a *Ceia antes da Ascensão* (figs. 200 e 201), narrada no Evangelho de S. Marcos: *PRANDIVM ANTE ASCENSIONEM. MARC: VLT*. Cristo, depois de ter ressuscitado, aparece aos onze apóstolos e, antes de subir aos céus, diz-lhes que deveriam partir e pregar o Evangelho (Mc 16, Lc 24 e Actos 1). A composição termina com a *Fé (FIDES)* (fig. 202).

Unindo todos estes episódios está a ideia da comunhão com Cristo, única forma de redenção dos pecados para aqueles que se mostrarem dignos da sua salvação. As duas parábolas das *Núpcias do filho presididas pelo pai*, e do *Regresso do Filho Pródigo* também vêm ao encontro desta mensagem, por lembrarem que só através do arrependimento e das virtudes é possível reencontrar Cristo e ter lugar no seu reino.

Do ponto de vista formal identificam-se, pelo menos, dois artistas a trabalhar neste tecto: um compoendo as cenas representadas por painéis, de carácter mais ingénuo, nem sempre conseguindo resolver bem as questões da volumetria das personagens ou das perspectivas; o outro pintor foi responsável por todo o enquadramento onde se inserem estes painéis, de maior desenvoltura e riqueza de estilo. Aqui encontramos uma gramática decorativa rica, não só em colorido, mas também numa profusão de motivos que poderão ser contabilizados em outros conjuntos pictóricos. É o caso da utilização de fundos de cor vermelho sangue-de-boi, o mesmo tipo de molduras dos painéis (semelhantes às das *Salas da Musica*, no Paço Ducal, ou ainda às das igrejas dos Conventos das Chagas e das Maltesas), as mesmas combinações de *putti* empoleirados entre motivos vegetalistas e cartelas (fig. 203), mais uma vez presentes na igreja das Chagas, das Maltesas e de S. Bartolomeu, em Borba, os cachos carregados de frutos que pendem de panejamentos ou das mãos de *putti* (*Salas da*

Música, Maltesas), enfim, o mesmo tipo de rostos com olhar amendoado presente em inúmeras máscaras e querubins que fazem parte deste extraordinário elenco decorativo (fig. 204).

3.4. Ermida de S. Bento

Dados Históricos

A propósito da Ermida de S. Bento, de Vila Viçosa, escreveu António de Oliveira Cadornega, em 1683: “(...) *Em aquela Igreja de seu apelido se fazia o dia de sua celebridade grande festejo, assistindo aqueles Príncipes tão pios e devotos, com toda a fidalguia e gente nobre da sua Casa, e todo aquele numeroso povo. (...)*”⁴⁰¹. A fundação da ermida remonta ainda ao século XVI, tendo sofrido danos durante o período que sucedeu à Restauração da Independência pela Casa de Bragança.

No início do século XVIII, no entanto, a ermida foi alvo de grande uma campanha de obras. O padre Manuel Vieira Velho, capelão da Capela Real, em conjunto com o alferes de campo Silvestre Mendes, contrataram-se com o alvanel Francisco Fernandes, em 1702, para este “(...) *redeficar (sic) a Igreja do Patriarca Sam Bento que esta extramuros desta Vila (...)*”⁴⁰². Os encomendantes pagaram a Francisco Fernandes por esta obra 360.000 réis, quantia para a qual contribuiu a esmola de 4.800 réis dada pela Câmara Municipal “(...) *para aiuda da Reedificação da Igreya de Sam Bento (...)*”⁴⁰³. A data ficou assinalada numa inscrição gravada no mármore do pórtico de entrada.

Em 1711, a ermida recebeu um extenso programa pictórico que cobriu o tecto e os alçados da nave. Os altares laterais, em mármore, bem como o do altar-mor correspondem já a uma campanha de obras da segunda metade do século XVIII.

Entre 1953 e 1954 as pinturas foram sujeitas a uma intervenção de restauro promovida pelo Engenheiro Bento Charrua e pelo Arquitecto António Freitas Leal⁴⁰⁴.

Caracterização do Edifício

A ermida apresenta um perfil arquitectónico muito simples, destacando-se o janelão quadrangular no eixo da fachada principal, terminando esta em empena triangular com um pequeno campanário no topo (fig. 205). Em torno do templo são visíveis contrafortes

⁴⁰¹ CADORNEGA, António de Oliveira, *Descrição de Vila Viçosa*, (1683), 1963, p. 43.

⁴⁰² A.D.E., *Cartórios Notariais de Vila Viçosa*, Liv.º 172, 7 de Abril de 1702, fl. 6v. (Inédito), Doc. n.º 19.

⁴⁰³ A.H.C.M.V.V., *Livros de Receita e Despesa*, Liv.º 649, 1701-1702, fl. 26.

⁴⁰⁴ GORDALINA, Rosário (2007), *Ermida de S. Bento*, N.º IPA PT040714030026, URL: <http://www.monumentos.pt>.

dispostos em ângulo para sustentação da abóbada. O nártex, em frente à fachada principal, poderá ser posterior às campanhas de 1701-1702.

Templo de planta rectangular, coberto por abóbada de berço que se estende até à capela-mor. Ao longo dos alçados da nave encontram-se, de cada lado, três altares definidos por arcos de volta perfeita, cada um exibindo um retábulo em mármore, pertencente à mesma campanha que incluiu o altar-mor. À esquerda da entrada encontra-se o púlpito em mármore, com grade de ferro.

A capela-mor apresenta também uma planta quadrada, justaposta à da nave, com abóbada de berço e dois janelões nos alçados. Uma porta, no lado do Evangelho, dá acesso à sacristia, onde se encontra apenas um pequeno nicho com decoração vegetalista. Tanto a sacristia como a nave estão actualmente despojadas do seu recheio artístico móvel, tendo o edifício utilização apenas no Domingo de Pentecostes que vai sendo mantida pela Confraria da Santíssima Trindade⁴⁰⁵.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

A Ermida de S. Bento apresenta um extenso programa pictórico e iconográfico de elevado valor decorativo que reveste todo o seu interior, pese embora o facto de se encontrar em avançado estado de degradação (Cf. Ficha n.º 17). As suas características formais colocam-no na charneira dos tectos perspectivados de influência italianizante, uma vez que, apenas em 1710, Vincenzo Bacherelli executara as pinturas da portaria de S. Vicente de Fora. Muito embora não possamos classificar a pintura do tecto desta ermida como uma pintura de perspectiva, propriamente dita, ela apresenta elementos que denotam uma procura por parte do artista em vencer a barreira da bidimensionalidade.

Neste sentido, a Ermida de S. Bento, em Vila Viçosa, deverá ser analisada em conjunto com a de S. Domingos, na mesma vila (fig. 206). Os dois edifícios foram ambos patrocinados pela Casa de Bragança, as suas características arquitectónicas são muito semelhantes, bem como a tipologia dos seus revestimentos murários, datáveis do mesmo período. Só as pinturas da Ermida de S. Bento apresentam datação, neste caso situada sob a porta de entrada na nave: 1711. A Ermida de S. Domingos, propriedade particular, sofreu entre 2005 e 2006 uma profunda intervenção tanto no exterior como no seu interior, envolvendo aplicações de novos rebocos que conduziram à ocultação das pinturas⁴⁰⁶. Este edifício constituía, no entanto, mais um bom exemplo para ajudar a definir as morfologias de conjuntos pictóricos desta região. Testemunho disso são as descrições deixadas por Túlio Espanca (que assim

⁴⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰⁶ ANTUNES, Rute, *Ermida de S. Domingos* (2006), N.º IPA 0714030013, consultado em Julho de 2007, URL:<http://www.monumentos.pt>.

readquirem actualidade) e os registos fotográficos recolhidos, em boa hora, pela DGEMN, antes das intervenções de 2006⁴⁰⁷. Na abóbada de berço sobre a nave (fig. 207), elementos arquitectónicos e escultóricos em *trompe l'oeil*, desenvolviam-se acima da cimalha, intercalados com *quadri riportati* representando episódios da vida de S. Domingos (fig. 208). Oito atalantes, apoiados em mísulas, suportavam nas suas costas painéis rectangulares, imitando mármore, servindo como elementos estruturais da composição, tal como ainda é possível observar na Ermida de S. Bento. Ao centro do tecto encontrava-se uma balaustrada fingida que orientava o olhar do observador para o plano celeste, onde se representava a cena da *Virgem dando o rosário a S. Domingos e o Menino dando uma coroa de flores a Santa Escolástica* (figs. 209 e 209a).

A análise das soluções estilísticas em ambas as ermidas deverá ser feita à luz dos conhecimentos técnicos que teriam os artistas que aqui trabalharam e da reinterpretação feita desse formulário mais moderno transposto para um contexto de província. Por fim deveremos ainda considerar a tendência crescente para uma nova ordem decorativa sem que, no entanto, alguma vez tenham sido abandonadas em definitivo concepções estilísticas mais arreigadas ao gosto popular (caso, dos grandes programas de *brutesco compacto*). Verificamos assim nesta região uma coexistência pacífica entre várias correntes estilísticas, um pouco à semelhança do que aconteceu também no caso dos retábulos de talha dourada ou de mármore, onde sucessivas irmandades ou Mesas de Misericórdias iam alternando as suas preferências ora por um estilo, ora por outro, muitas vezes no mesmo período cronológico.

Túlio Espanca procurou identificar na Ermida de S. Bento três distintas campanhas pictóricas, embora esta subdivisão não seja pacífica, tanto mais que, como o mesmo autor referiu, as pinturas foram alvo de uma “(...) *profunda obra de restauro e reintegração, em 1953-54 (...)*”, intervenção patrocinada pelo Engenheiro Bento Charrua e dirigida pelo Arquitecto António Freitas Leal⁴⁰⁸. De acordo com a categorização criada pelo autor, as pinturas mais antigas serão as do alçado da entrada principal, a do arco triunfal e as que revestem os arcos das capelas laterais. De seguida o autor considera como um segundo núcleo as paisagens que revestem os espaços entre estes mesmos arcos. O terceiro núcleo é composto pelas pinturas da abóbada que datam de meados do séc. XVIII. Na verdade, ainda que concordemos que as pinturas do alçado anterior parecem mais antigas, é hoje em dia muito difícil proceder a uma subdivisão de campanhas artísticas, não só pelo facto da intervenção sobre as mesmas ter alterado o seu aspecto original, mas também porque as

⁴⁰⁷ Idem, *Ibidem*,

⁴⁰⁸ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 603.

aparentes diferenças estilísticas poderão dever-se à colaboração de vários artistas trabalhando em simultâneo.

De resto, a data inserida num medalhão no vão da porta de entrada pode bem datar todo o recheio pictórico, que terá sido concluído nesta altura. Como termo de comparação, refira-se a abóbada da capela-mor da Igreja de N.^a Senhora da Luz, ou de Montes Claros (Borba), datada de 1714. Aqui encontramos igualmente anjinhos empoleirados em arquitecturas fingidas, ladeando grandes medalhões com iconografia alusiva à Virgem. O grande efeito de unidade, transmitido por todo o conjunto, pode apontar no sentido de uma única campanha pictórica iniciada, provavelmente, logo após o fim das obras de arquitectura (1702-1703) e que, em 1711, estaria já terminada.

No alçado da entrada na ermida encontram-se, num primeiro registo, três grandes painéis com molduras fingidas de talha dourada, onde estão representados *S. Bernardo*, os gémeos *S. Cosme e S. Damião* (fig. 210) e, por último, *Santo António*. O segundo registo está preenchido, até ao tecto, por uma pintura de paisagem com figurinhas a caçar. Sobre o vão da janela um anjo exhibe um panejamento onde está escrito *AD MAIORI GLORIA DEI*. (fig. 211)

Os alçados laterais da nave estão revestidos por pinturas de brutesco com motivos vegetalistas conjugados com *putti*, dispostos contra fundo vermelho “sangue de boi”. Esta composição preenche totalmente os arcos dos altares, estendendo-se, também, ao arco triunfal, em cujo centro se encontra o brasão de armas da Casa Real (fig. 212), indicando os eventuais patronos da obra. Os espaços entre os altares são preenchidos por paisagens (fig. 213).

Acima da cimalha estão representações de *Virtudes*, alternando com painéis com molduras imitando talha, integrados entre pilastras das quais pendem festões de flores (figs. 214 e 215). Sobre estes elementos está o entablamento, com um frontão semicircular e um par de anjos exibindo medalhões com paisagens (fig. 216). As legendas que acompanhavam os painéis, em muitos casos, estão já desvanecidas, dificultando a identificação dos temas.

Ao centro da abóbada temos um grande painel octogonal, envolvido por uma balaustrada fingida que quatro atlantes sustentam aos cantos do tecto. Na cena está representada a *Apoteose de S. Bento* (figs. 217 e 217a). O santo está no eixo da composição erguendo os braços para o Céu, onde a sua alma é recebida em glória pela Santíssima Trindade. Em baixo, numa inscrição pode ler-se *GLORIA ET HONORE CORONAST SVM DOMINE*.

4. Alandroal

A vila do Alandroal conta com alguns edifícios, entre o seu património arquitectónico, que apresentam ainda grandes programas pictóricos murais contrariando, de alguma forma, a imagem de um concelho empobrecido. Que a sua população era pobre, já na segunda metade do século XVIII, fora testemunhado pelo padre Bento Ferrão Castelo Branco, autor das *Memórias Paroquias do Alandroal*, sublinhando que era a Misericórdia da vila a responsável por prover ao sustento do povo⁴⁰⁹. É, no entanto, necessário distinguir entre os diversos patamares que constituíam esse grupo social heterogéneo. Será, precisamente, o povo do Alandroal a tomar a iniciativa da edificação da Ermida de S. Bento e, seguramente, dos seus programas decorativos.

De entre os vários edifícios que constituem o património arquitectónico do Alandroal, escolhemos três que apresentam ainda grandes programas murais, que demonstram como, em termos de produção pictórica, este concelho não foi excepção, alinhando com algumas das principais tipologias já assinaladas nos concelhos mais próximos: o brutesco, os ciclos narrativos e os programas mistos. Veremos, assim, como o Alandroal, ainda que apresentando hoje um menor número de casos (conhecidos) relativamente aos restantes concelhos, não deixou de reconhecer na pintura mural qualidades pedagógicas, na utilização do poder catequético da imagem, mas também do seu extraordinário potencial decorativo, ao revestir, de forma totalitária, o interior dos edifícios, de acordo com a corrente barroca.

Há que referir que existem outros edifícios onde se assinalam revestimentos murais, embora com menor expressão. É o caso, por exemplo, da Igreja da Misericórdia do Alandroal, com brutescos preenchendo a zona da tribuna do altar-mor. A sua abóbada, de volta perfeita, assim como a da capela-mor, foram construídas em 1678, pelo mestre de alvenaria Manuel Silveiro, apresentando hoje decorações já de finais do século XVIII⁴¹⁰. É muito provável, a avaliar pelas decorações parietais que subsistem no arco triunfal, que também as abóbadas fossem revestidas por pinturas.

⁴⁰⁹ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 1, n.º 64, 1758, fl. 450.

⁴¹⁰ A.D.E., *Cartórios Notariais do Alandroal*, Liv.º 3, 5 de Agosto de 1678, fls. 101v.-103. (Inédito)

4.1. Ermida de N.^a Senhora da Boa Nova (Terena)

Dados Históricos

As referências históricas a este templo, de características raras no contexto da arquitectura religiosa portuguesa, são bastante escassas e os autores que a ela se referiram não chegaram a conclusões satisfatórias.

Frei Agostinho de Santa Maria, no seu *Santuário Mariano*, narra o episódio, (mais ou menos lendário) segundo o qual a infanta D. Maria, filha de D. Afonso IV e esposa de Afonso XI, de Castela, teria vindo a Évora encontrar-se com seu pai para lhe pedir auxílio no combate aos mouros. O monarca português teria inicialmente recusado o pedido da filha que já se encontrava de regresso a Castela quando um mensageiro a alcançou em Terena dando-lhe a notícia que D. Afonso IV se arrependera e que ajudaria o genro⁴¹¹. A rainha teria então mandado erguer o templo como manifestação de agradecimento, dedicando-o à Virgem.

Fernando Castelo-Branco, na sua pequena monografia dedicada a este edifício, procurou desmistificar os factos que estiveram na origem da sua fundação. Sublinha que o texto de Frei Agostinho de Santa Maria, embora largamente aceite pela maioria dos autores que se referiram a este templo, não corresponde à verdade, uma vez que, de acordo com a *Crónica de D. Afonso IV*, de Rui de Pina e com a *Monarquia Lusitana*, o pedido feito por D. Maria fora aceite de imediato, sendo logo o rei castelhano informado⁴¹². O mesmo autor acrescenta ainda que a igreja é referida em fontes iconográficas importantes como o *Livro das Fortalezas*, de Duarte de Armas (que datará de cerca 1509), como *Santa Maria de Terena*, remetendo a evocação da *Boa Nova* para período mais recente, embora indeterminado. Com efeito o *Livro das Fortalezas* de Duarte de Armas representa a capela no lado Sul do Castelo de Terena, classificando-a como igreja de “*Santa Maria de Terena tirada naturall he muyto fremosa Igreja e muyto forte toda d’abobeda e quanto talhado*”⁴¹³. No desenho o autor indica que, na altura, o alcaide de Terena era Martim da Silveira, que se sabe ter governado até 1512, o que dá também uma noção aproximada da altura em que terá sido concebido este desenho.

Relacionado com a evocação da *Boa Nova* poderá estar o momento da *Anunciação*, em que Maria recebe do anjo Gabriel a notícia da sua maternidade, ou ainda o da *Visitação*, no qual é a própria Virgem a informar Santa Isabel de que dará à luz um filho.

⁴¹¹ SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de N.^a Senhora*, t. VI, 1718, p. 229.

⁴¹² CASTELO-BRANCO, Fernando, *A Igreja da Boa Nova de Terena*, 1957, p. 10.

⁴¹³ ARMAS, Duarte de, *Livro das Fortalezas* (1509), 1990, fl. 17.

As *Memórias Paroquiais* do Alandroal dão conta que, em 1587 foi realizada uma visitação à ermida por D. Sebastião, bispo de Torga. A sua evocação era então de N.^a *Senhora da Assunção*, filial da matriz do Alandroal e pertencente à Ordem de Avis⁴¹⁴. A mesma fonte acrescenta, embora a sua veracidade seja discutível, que a ermida já existia no tempo dos Romanos, sendo então um templo dedicado ao deus Endovélico⁴¹⁵.

De acordo com crónicas do século XVII, a sua origem poderia ter ficado a dever-se a um voto feito pela rainha D. Maria, esposa de Afonso XI de Castela, em agradecimento pela vitória na Batalha do Salado, em 1340⁴¹⁶. Com efeito, o seu perfil invulgar e dimensões poderão apontar para ter sido fruto do padroado régio, sendo depois integrada na Ordem de Avis. A proximidade com o reino de Castela e as incursões muçulmanas deverão ter contribuído para definir o carácter quase de arquitectura militar que o edifício apresenta e que o torna único na região. Espanca refere que a única comparação mais próxima possível é com o Mosteiro da Flor da Rosa, vizinho à vila do Crato⁴¹⁷, muito embora neste caso se trate de um monumento mais recente, pertencente a uma ordem militar.

No início do século XVIII, a ermida sofreu uma intervenção promovida pelo Comendador da Ordem de Avis D. Luís de Lencastre, onde se incluirá o campanário (c.^a 1700), na fachada principal, os altares da nave e as pinturas da capela-mor, de acordo com a inscrição deixada no arco triunfal: *ESTA OBRA MANDOV FAZER O CONDE DE V[ILA]. NOVA, SENDO IVIZES, M[ANU]EL. MARQVES DE___ M[ANV]EL DIAS FRADE, VERIADORES ___ M[ANU]EL POVZÃO*. Segundo Túlio Espanca, esta legenda incluiria ainda o nome *FILIFE DOMINGOS* e uma data, *1706*, mas actualmente não é possível confirmar esta leitura (fig. 220)⁴¹⁸. D. Luís de Lencastre, foi o 4.º conde de Vila Nova de Portimão. Quando morreu, em 1704, sucedeu-lhe seu filho, D. Pedro de Lencastre, tendo sido sob os seus patronatos que decorreram as obras de pintura da capela-mor. Em 1716 as obras ainda prosseguiram, tendo o conde de Vila Nova de Portimão planeado assinar contrato com Manuel Coelho para as “*obras de alvanaria e estuque da igreja*”. Esta campanha ficaria, contudo, sem efeito, por se ter verificado que o procurador que fora nomeado pelo conde, não tinha poderes legais para assinar a dita escritura⁴¹⁹.

A ermida continuou sendo alvo da devoção local até ao presente, tendo durante o século XX sido alvo de diversas campanhas de obras por parte da Direcção Geral dos Edifícios e

⁴¹⁴ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 1, n.º 64, 1758, fl. 449.

⁴¹⁵ Idem, *Ibidem*.

⁴¹⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 55.

⁴¹⁷ Idem, *Ibidem*.

⁴¹⁸ Idem, *Op. Cit.*, 1978, p.57.

⁴¹⁹ A.D.E., *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 71, 3 de Dezembro de 1716, fls. 130v.-131.

Monumentos Nacionais que incidiram na manutenção do edifício⁴²⁰. Para além disso, há a registar algumas intervenções realizadas por técnicos do I.P.C.R., em 1970, às pinturas da capela-mor⁴²¹.

Caracterização do Edifício

O próprio material em que a ermida está construída – o granito – dá-lhe um carácter atípico nesta região onde o mármore predomina, reforçando o seu ar de fortaleza e de robustez, característicos à arquitectura do Gótico (fig. 218).

Apresenta uma planta em cruz grega, com os quatro braços idênticos, portas de arco quebrado (excepto no alçado oriental que corresponde à capela-mor) e frestas de volta perfeita. A coroar todo o edifício encontram-me merlões piramidais, elemento que poderá ser mais recente, uma vez que os merlões de secção quadrada são mais frequentes em arquitectura militar do século XIV. O adro que se estende à frente da entrada principal não pertence à construção original da ermida, tendo sido definido para repouso dos peregrinos que com frequência a visitavam.

O interior apresenta uma decoração com painéis apresentando diversos santos, produto de uma campanha já do século XIX e de autoria do pintor Silva Rato, natural da vila de Borba⁴²². A obra de maior interesse artístico é, seguramente, o retábulo do altar-mor, com cinco pinturas sobre tábuas, datáveis de c.ª de 1565-1570 e atribuídas ao pintor Gregório Lopes (fig. 219).

Caracterização dos conjuntos pictóricos

As pinturas que revestem o tecto da capela-mor foram executadas numa época em que o pequeno templo perdera, há muito, a sua função defensiva, se é que alguma vez ela teve, de facto, um papel relevante na defesa da população de Terena. Tendo em conta a leitura que Espanca fez da inscrição no arco triunfal e, de acordo com informações recentes que comprovam a existência de trabalhos na ermida no início do século XVIII⁴²³, é provável que as pinturas possam datar do período entre 1706 e 1716.

A capela-mor da ermida apresenta uma abóbada em arco quebrado com um programa pictórico de cinco fiadas com vinte painéis integrados (Cf. Ficha N.º 18), sendo que doze deles apresentam cenas alusivas ao livro do *Apocalipse*, de S. João (fig. 221). Já as fiadas que se encontram nas extremidades apresentam oito reis, que Espanca identificou como sendo

⁴²⁰ AMENDOEIRA, Paula (1997), *Capela da Boa Nova/Santuário de N.ª Senhora da Assunção da Boa Nova*, N.º IPA PT040701050002, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

⁴²¹ *Brigadas de Pintura Mural*, consultado em Outubro de 2005, URL <http://www.ipcr.pt>.

⁴²² ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 56.

⁴²³ A.D.E., *Cartórios Notariais de Estremoz*, Liv.º 71, 3 de Dezembro de 1716, fls. 130v.-131.

representações de monarcas portugueses, desde o Conde D. Henrique a D. Afonso IV, de acordo com gravados de Pedro Mariz (fig. 222)⁴²⁴. Cada figura é, no entanto, representada de corpo inteiro, ao contrário do que acontece nestas gravuras, onde ainda são acompanhadas também por uma legenda identificativa. Nas pinturas da Ermida da Boa Nova, não é possível identificar nenhum dos monarcas, uma vez que cada painel apresenta a figura isolada, acompanhada unicamente por uma jarrão de flores. Não será de excluir a hipótese de uma ligação mais próxima com o restante programa iconográfico do tecto, sendo os reis uma provável alusão às tribos de Israel.

Ladeando o retábulo do altar-mor, encontram-se dois anjos com símbolos da Paixão de Cristo e duas santas mártires, correspondendo à campanha do tecto: *Santa Águeda* e *Santa Úrsula*. No registo inferior do mesmo alçado, abaixo da cornija, foram colocados a descoberto outros vestígios pictóricos, provando que a campanha teria continuidade e que se estenderia também, muito provavelmente às paredes da capela-mor. Estes vestígios apresentam-se, no entanto, totalmente picados, para que fosse possível a aplicação de novas argamassas talvez já da campanha de finais do século XVIII com trabalhos de massa que hoje reveste os alçados da capela e a bancada do altar. Completando esta campanha encontra-se um conjunto de catorze painéis com a representação de santos.

O *Apocalipse* é o último livro do Novo Testamento e da *Bíblia*, e aquilo que o define, é o facto de se tratar de um texto de *revelação*. Através de um conjunto de mensagens transmitidas por Deus ao apóstolo S. João, no seu exílio na ilha de Patmos, são dadas indicações sobre o destino da própria Igreja. Esta natureza intrínseca ao texto do *Apocalipse* terá surgido inicialmente em literatura israelita do século II a.C., quando começou a definir-se a luta do povo Hebreu contra o Judaísmo e o paganismo⁴²⁵. Em 633, o Concílio de Toledo obrigou à leitura do texto do *Apocalipse*, uma vez que, durante a presença visigoda na Península tinha dominado o arianismo. O texto ganhou maior divulgação graças ao Beato de Liébana (?-798) que publicou uma edição desta obra, comentada e ilustrada (o *Comentarium in Apocalypsin*, de 776), tornando-a mais acessível como instrumento de doutrina ortodoxa e espiritual⁴²⁶.

S. João é incumbido da tarefa de levar cartas destinadas às sete igrejas da Ásia Menor, levando os seus leitores a suportarem todas as provações e perseguições, em nome de Deus, com a perspectiva do triunfo final da Igreja. O *Apocalipse* surge como reacção ao período conturbado que caracteriza o início do Cristianismo, com o surgimento de seitas esotéricas e

⁴²⁴ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 57.

⁴²⁵ MERCATI, Ângelo e PELZER, Augusto, *Dizionario Ecclesiastico*, vol I, 1953, p. 180.

⁴²⁶ LIÉBANA, Beato de *Comentarium in Apocalypsin*, consultado em Agosto de 2007, URL:<http://es.wikipedia.org>.

de perseguições movidas aos próprios cristãos, por outras crenças e pelo Imperador Domiciano (81-96 d.C.). Existe ainda um conceito fundamental para entender o livro do *Apocalipse* e que é a crença na existência de um Anticristo. Na luta a que o mundo assistiria entre o Bem e o Mal, o Anticristo seria o campeão de Satanás, e Cristo defenderia o reino de Deus⁴²⁷. O livro do *Apocalipse* está dividido em três grandes secções. Na primeira Jesus aparece ao apóstolo S. João e dá-lhe instruções sobre o que deveria dizer às sete igrejas da Ásia, de acordo com sete cartas. A segunda é ocupada por uma sucessão de visões do apóstolo. A terceira, e última secção mostra a destruição da Babilónia e o aparecimento da nova Jerusalém, símbolo do triunfo de Jesus Cristo⁴²⁸. O contexto histórico em que o livro surge poderá, de certa forma, encontrar paralelo com a época em que foi concebido o programa pictórico da Ermida da Boa Nova. Tal como já foi referido, a Contra-Reforma utilizou de forma eficaz os exemplos das vidas de santos para, através da imagem, reafirmar a importância da Igreja militante contra as heresias propagadas por outras religiões.

Este texto bíblico foi transposto para o tecto da capela-mor através de doze painéis, distribuídos, ao que parece, de acordo com a ordem do livro, embora a leitura iconográfica nem sempre seja fácil. Segundo a sequência narrada no *Apocalipse*, a leitura começa no painel onde João é chamado por um anjo que lhe diz para divulgar as mensagens que Deus lhe iria enviar através de visões. João tem, então, a sua primeira visão, narrada em Ap 1:12-16: “(...) *E virei-me para ver quem falava comigo. E virando-me, vi sete castiçais de ouro; E no meio dos castiçais um semelhante ao Filho do homem (...) E ele tinha na sua dextra sete estrelas; e da sua boca saía uma aguda espada de dois fios; e o seu rosto era como o sol, quando na sua força resplandece. (...)* (fig. 223)”. O painel que está junto ao altar-mor não foi identificado.

O relato do *Apocalipse* prossegue então com a *Visão do trono da majestade divina*, cena representada no primeiro painel da fiada da esquerda (fig. 224). Ao centro encontramos uma figura sentada num trono, segurando junto de si um cordeiro e rodeada pela representação do Tetramorfo. Por cima desta composição encontram-se sete lâmpadas suspensas e, no registo inferior figuras tocando harpa. “(...) *E logo fui arrebatado em espírito, e eis que um trono estava posto no céu, e um assentado sobre o trono. (...) E diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo as quais são os sete Espíritos de Deus (...) E ao redor do trono, quatro animais (...) E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando. (...)*” (Ap 4: 2-7). De acordo com a

⁴²⁷ MERCATI, Ângelo e PELZER, Augusto, *Dizionario Ecclesiastico*, vol I, 1953, p. 181.

⁴²⁸ Idem, *Ibidem*.

narrativa, só o Cordeiro se revelou digno de abrir um livro fechado com sete selos e que se encontrava com a figura entronizada. Então, as figuras que se encontram em primeiro plano cantaram louvores ao Cordeiro e adoraram-no pois tinha sido morto para salvação dos homens.

Aberto um dos selos do livro, a narrativa continua no segundo painel desta primeira fiada, onde se vê um cavalo montado pela Morte que trespassa com uma lança uma figura tombada no chão. Por cima desta composição vemos mais três cavaleiros, cavalgando furiosamente pelos céus: “(...) *E olhei, e eis um cavalo branco, e o que estava sentado sobre ele tinha um arco (...) E saiu outro cavalo vermelho; e, ao que estava sentado sobre ele foi dado que tirasse a paz da terra, e que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada (...) E eis um cavalo preto, e o que sobre ele estava assentado tinha uma balança na mão (...) E eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia (...)* (fig. 225)”. (Ap 6:2-8)

O terceiro painel apresenta o anjo dando a S. João um livro para que ele o comer (fig. 226) (Ap 10:1-11). O quarto, e último painel, antes do altar-mor apresenta o episódio das duas testemunhas, no qual dois homens observam S João medindo o templo, tal como lhe fora ordenado por um anjo (Ap 11: 1-2).

A narrativa regressa à fiada central, no painel onde João tem a visão da *Mulher vestida de Sol, tendo a lua debaixo dos pés* (Ap 12:1).

A fila da direita retrata passagens dos últimos capítulos do *Apocalipse*, precisamente os que tratam do juízo divino contra a Babilónia, enquanto representação da sociedade anticristã. Partindo do arco triunfal está representada a saraiva que caiu do céus sobre os homens, sinal da ira de Deus (Ap 16: 21). Segue-se o painel com outra visão, na qual S. João vê Anjos vestindo uma figura ajoelhada. Depois está a *Visão da grande barregã da Babilónia* (fig. 227) (Ap 17:3-5). O último painel, junto ao altar-mor, mostra um anjo apresentando a S. João a *nova Jerusalém* (“(...) *E levou-me em espírito a um grande e alto monte, e mostrou-me a grande cidade, a santa Jerusalém, que de Deus descia do céu (...)*” (fig. 228) (Ap 21:10). O episódio representa o triunfo final de Jesus Cristo e da sua Igreja sobre os hereges.

4.2. Ermida de N^a Senhora das Neves

Dados Históricos

Edifício de fundação quinhentista, embora a sua data não seja precisa, a Ermida de N.^a Senhora das Neves, no Alandroal, possui um interessante e pouco conhecido revestimento

interior. Ainda hoje não se conhecem muitos dados relativos à história deste edifício, nem aos seus patronos.

As *Memórias Paroquias* do Alandroal referem que a ermida se encontrava afastada da vila e que a sua evocação inicial, inscrita em “*instrumentos antigos*” seria de *N.ª Senhora das Hervas*, talvez pela sua instalação nos terrenos da Mata⁴²⁹. Desconhece-se a razão pela qual o orago passaria a ser o da Senhora das Neves, com festa anual celebrada no dia 5 de Agosto. Em 1758 a ermida não tinha nenhum padroeiro.

Em 1722 a ermida recebeu um rico programa decorativo que lhe revestiu os alçados da nave e, na sequência do Terramoto de 1755, abriu-se uma fenda na cobertura da nave. Já em 1884 o imóvel passou a servir de capela do Cemitério Público, então transferido para a sua proximidade⁴³⁰.

Caracterização do Edifício

A fachada da ermida, virada a nordeste, apresenta por cima da porta de entrada, uma pequena janela rectangular para iluminação interna e um campanário. O nártex, com arcos de volta inteira e um banco corrido no interior, para descanso dos peregrinos, será fruto de uma campanha arquitectónica posterior, talvez já do século XVIII (fig. 229).

O seu interior é bastante modesto em termos arquitectónicos, com uma nave de planta rectangular e abóbada de canhão. A capela-mor, com abóbada de nervuras, parece ser ainda do século XVI, correspondendo, assim, à fundação primitiva. Encontra-se hoje completamente caiada, não sendo possível avaliar se terá ou não algum registo pictórico subjacente.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

O carácter humilde da arquitectura desta ermida esconde a sua verdadeira riqueza que consiste nos revestimentos parietais do interior (Cf. Ficha N.º 19).

A atestar a campanha pictórica encontra-se a data – 1722 – no tardo da porta. As pinturas seriam extensíveis aos rodapés dos alçados, embora uma pintura mais recente tenha coberto qualquer registo que aí ainda se possa encontrar.

Em torno dos alçados encontram-se 14 painéis integrados, com molduras imitando trabalhos de talha dourada, cada um exibindo a figura de um santo (ou santa mártir) de acentuado perfil popular, acompanhado por uma legenda que, em muitos casos, já não é perceptível (fig. 230). Estes painéis são precedidos por um friso de enrolamentos de folhas de

⁴²⁹ IAN.TT., *Dicionário Geográfico*, vol. 1, n.º 64, 1758, fl. 446.

⁴³⁰ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, t. IX, vol. I, 1978, p. 15.

acanto e têm a separá-los ramagens coloridas. Este tipo de representação de santos distribuídos por painéis foi muito comum em ermidas rurais do Alentejo.

Guardando a entrada na nave temos a presença de duas figuras tutelares da Igreja Católica: os apóstolos S. Paulo (à esquerda) e S. Pedro (à direita). Partindo do alçado do lado do Evangelho em direcção ao arco triunfal e continuando, depois, para o lado da Epístola encontramos as figuras de *Santa Genoveva*, *Santa Catarina de Alexandria* (fig. 231) (martirizada graças ao seu *Casamento Místico* com Cristo⁴³¹), *Santa Rita de Cássia*, *Santa Clara* (fig. 232) e o episódio no qual *Santa Ana ensina a Virgem a ler*.

A figura identificada como Santa Genoveva levanta-nos algumas questões do ponto de vista iconográfico. Ao contrário dos restantes painéis, onde as legendas se encontram sob cada imagem, entre duas volutas, neste caso a identificação foi colocada *a posteriori*, no canto do painel. Esta santa, padroeira da cidade de Paris, costuma ser representada segurando um livro e um círio (que lhe iluminou o caminho quando visitou as obras da catedral de Saint-Denis) que um pequeno demónio procura apagar⁴³². Mais tarde, dos seus atributos iconográficos passará a fazer parte também um cajado, na medida em que Santa Genoveva será associada à imagem da Boa Pastora, tendo morrido já com idade avançada e nunca tendo sido mártir. Na Ermida de N.ª Senhora das Neves, a imagem em questão apresenta, além da palma do martírio, um livro aberto, uma coroa e um crucifixo. Estes dois últimos elementos sugerem que se possa tratar de Santa Margarida de Antioquia, muitas vezes representada em conjunto com Santa Catarina de Alexandria, venerada na protecção dos partos e cujas representações tardo-medievais associaram à princesa que S. Jorge libertou do dragão⁴³³.

Temos depois, ladeando o arco triunfal, as representações de *Santo António* e de *S. Bento*. Prosseguindo com a nossa leitura encontramos a cena com a *Ressurreição de Cristo*, *S. Domingos de Gusmão*, *Santa Luzia* (pintura onde se encontram muitos pregos de onde pendem oferendas à santa, prova da sua grande popularidade, com prejuízo, no entanto, para a camada pictórica) e *Santa Inês*, acompanhada pelo cordeiro, em sinal do martírio que sofreu por defender a sua castidade⁴³⁴. Algumas destas imagens (caso de *Santa Inês*, de *Santa Luzia*, ou ainda de *Santa Catarina de Alexandria*), apresentam trajes de brocados com rendas, jóias e até mesmo penteados, de acordo com a moda vigente no reinado de D. João V, o que não deixa de ser um testemunho curioso de contemporaneidade expressa através da pintura.

⁴³¹ DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOREAU, Michel, *La Biblia y los Santos*, 1996, p. 81

⁴³² Idem, *Op. Cit.*, pp. 180-181.

⁴³³ Idem, *Op. Cit.*, p. 260.

⁴³⁴ Idem, *Op. Cit.*, pp. 199-200.

Não existem quaisquer elementos decorativos nestes painéis que sirvam de cenário às figuras dos santos e santas, para que não houvesse desvios do olhar quanto à essência da mensagem a transmitir. Como era frequente acontecer em representações semelhantes (no caso da Igreja de S. Luís de Faro do Alentejo essa prática ficou registada nas legendas das próprias pinturas), é provável que também no caso destes painéis tivesse existido um devoto (ou grupo de devotos) que tivesse custeado cada painel e que, depois, ficasse encarregue pela sua veneração e manutenção.

Destaque para o pequeno altar lateral direito com um retábulo fingido (o único presente neste conjunto), apresentando ainda um formulário do primeiro barroco, decorado no extradorso do arco por almofadões de mármore fingidos (fig. 233). Aqui encontra-se uma imagem do *Cristo da Cana Verde* pintada no interior do nicho, onde o pintor procurou recriar uma ilusão de profundidade com os caixotões de talha e a cobertura em forma de concha. O orago manteve-se ao longo dos tempos, justificando, já no século XVIII a colocação de uma peanha em madeira, sobre a qual foi colocada a imagem do Senhor do Bonfim, que cobriu, em parte, a pintura. Do ponto de vista formal este retábulo apresenta características que o aproximam das restantes composições murais, o que nos leva a crer que pertençam à mesma campanha artística.

Na face do arco triunfal, ligeiramente apontado, encontra-se um *Pentecostes* definido por ramagens e cartelas. A Virgem e os Apóstolos encontram-se num interior arquitectónico, abrigados sob a protecção do Espírito Santo com uma tímida sugestão de profundidade, mal resolvida, dada através dos mosaicos do chão (fig. 234).

Ao nível da cobertura assinala-se uma exuberante composição de brutesco (com ramagens, flores, volutas, *putti* e figuras híbridas, meio humanas, meio ramagens) que se desenvolve por cima de um balcão fingido com colunas deixando ver, a espaços, paisagens como pano de fundo (fig. 235). Ao centro destaca-se a *Assunção da Virgem*, enquadrada por quatro atlantes, reclinados entre a restante temática decorativa (figs. 236 e 236a). Dois medalhões, um com o *Sol* e outro com a *Lua* completam a mesma evocação da Virgem. Esta partilha de elementos populares católicos mas, ao mesmo tempo, de outros de inspiração profana que poderiam ter já uma leitura erudita no mesmo espaço, conferem a este conjunto um carácter particular de inesperado vanguardismo para uma ermida rural, afastada dos grandes centros de produção pictórica. Esta característica é, sem dúvida, o que destaca esta ermida do contexto onde se encontra, inserindo-a num contexto artístico mais vasto, onde há que inserir também a Ermida de S. Bento, no mesmo concelho (supondo, inclusivamente, a participação dos mesmos artistas), e, em Vila Viçosa, a de S. Domingos e também a de S. Bento.

4.3. Ermida de S. Bento

Dados Históricos

A Ermida de S. Bento surgiu como forma de agradecimento da população pelo facto de ter sido poupada à peste que, em 1600, assolou os territórios do Alandroal, Borba, Vila Viçosa, Estremoz e do Redondo. O local onde se viria a erguer a ermida, era já local de culto, ocorrendo aí um ermitão de nome João Sirgado, onde conseguia ver a ermida de S. Bento da Contenda, situada no termo de Olivença e aí fazendo as suas orações àquele santo⁴³⁵. De acordo com a lenda, o mesmo ermitão teria então visto S. Bento que lhe ordenou que dissesse à população da vila para construírem naquele local uma ermida e que, assim, não seriam atingidos pela peste. O povo construiu a ermida e, em retribuição, S. Bento evitou que a peste atingisse o Alandroal.

Para a construção do novo templo, no início do século XVII, terão contribuído as esmolas das duquesas de Bragança Dona Beatriz de Lencastre (viúva do duque D. Teodósio I) e de sua filha, Dona Isabel, que se recolheram naquela vila, afastando-se da peste que se tinha instalado em Vila Viçosa. Cerca de 1600 a construção recebeu uma esmola de 500 réis dada por Gaspar Fernandes, escrivão das sisas em Vila Viçosa⁴³⁶. A nova ermida chegou beneficiar de grande devoção por parte da população, o que levaria à construção de divisões anexas para ser vir de hospedarias aos romeiros. Para além disso, um ermitão vivia permanentemente no edifício, da apresentação do Juiz da Ordem da Comarca de Estremoz e confirmado pelo rei. Competia-lhe a manutenção da ermida e viveria apenas das esmolas que os devotos lhe quisessem dar⁴³⁷.

Não são conhecidas mais referências históricas sobre este monumento, para além de se saber que, em 1872, foi alvo de campanhas de restauro que incidiram na capela-mor⁴³⁸.

Caracterização do Edifício

Implantado numa elevação, o edifício é bastante modesto na sua traça arquitectónica. A fachada apresenta um pequeno campanário e um óculo para iluminação da nave, a qual, tal como a sacristia, poderão ainda pertencer ao templo primitivo (fig. 237).

⁴³⁵ IAN.TT., *Dicionário Geográfico de Portugal*, vol. 1, n.º 64, 1758, fls. 444-445.

⁴³⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, 1978, p. 20.

⁴³⁷ IAN.TT., *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 31, 20 de Maio de 1737, fls. 17v.-18.

⁴³⁸ FIGUEIREDO, Paula (1991), *Ermida de S. Bento*, n.º IPA PT040701010012, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

O nártex é de grandes dimensões, cobrindo totalmente a fachada principal da ermida. Será fruto de uma intervenção mais recente, e apresenta uma cobertura em abóbada de berço, no que se distingue de outros edifícios com tipologia semelhante, onde a cobertura costuma ser em madeira ou, por vezes, em abóbada de aresta. No alçado virado a Norte destaca-se a sacristia. A ermida apresenta características arquitectónicas muito semelhantes, tanto ao nível exterior, como no interior, à ermida de S. Bento, de Vila Viçosa, sendo de admitir que, tal como esta, tenha sofrido grandes reformas em inícios do século XVIII. A sua nave é rectangular, com três capelas laterais por alçado (apresentando altares onde se exibem diversas imagens de madeira estofada), coberta por abóbada de berço e separada da capela-mor pelo arco triunfal, de volta perfeita.

A capela-mor, também de planta rectangular, está coberta por abóbada de berço, apresentando uma decoração mais recente, composta por estuques coloridos. O altar-mor é datável já da segunda metade do século XVIII, dentro da tipologia de altares em mármore branco e negro. Através do alçado do lado esquerdo temos acesso à sacristia, pequena divisão coberta por abóbada de berço e completamente revestida por pinturas murais.

Caracterização dos conjuntos pictóricos

A Ermida de S. Bento, no Alandroal, apresenta dois conjuntos pictóricos distintos: um na nave, com um programa de brutesco compacto e painéis integrados, e o da sacristia, num misto de motivos religiosos e pagãos que o aproximam de outros conjuntos presentes no mesmo concelho.

A nave está completamente revestida por pinturas que se estendem dos alçados laterais e altares, até à cobertura (Cf. Ficha N.º 20). Datarão, possivelmente, entre 1700-1720, por comparação com outros conjuntos murais (e datados) que se encontram na ermida de S. Bento, em Vila Viçosa. Nos alçados, ramagens, querubins e elementos antropomórficos servem de enquadramento a quatro *Virtudes* – *Fé*, *Caridade*, *Esperança* (fig. 238) e *Humildade* - que se encontram entre os altares laterais. No interior de cada altar vemos uma sanefa suspensa de um dossel que é afastada, criando um efeito cenográfico muito ao gosto do reinado de D. João V, deixando ver, ao centro, um pequeno nicho onde se encontram imagens (fig. 239). O terceiro altar do lado do Evangelho apresenta também, no interior do arco, as imagens de S. José (à esquerda) e S. Gregório (à direita).

Note-se que, em algumas zonas dos alçados, está presente uma pintura de motivos exclusivamente vegetalistas de cor clara sobre um fundo vermelho escuro e que pertencerão a uma campanha pictórica mais antiga, uma vez que não encontram paralelo com o restante conjunto iconográfico presente na nave.

Na abóbada temos uma composição de brutesco com anjinhos, concheados, festões de flores e frutos, *ferroneries* e ramagens envolvendo pequenos painéis com representações de santos (*S. Mateus* –fig. 240-, *S. Bento*, santos benenitinos e franciscanos). Ao centro da abóbada encontra-se a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, acompanhada por dois medalhões com o Sol e a Lua, elementos que fazem parte da iconografia mariana (fig. 241).

As pinturas que se encontram no arco triunfal, bem como na abóbada e alçados da capela-mor são já mais recentes, talvez de finais do século XVIII, ou do século seguinte, com grinaldas contornando o arco e grandes molduras com pinturas de marmoreados fingidos. Poderão, eventualmente, corresponder à campanha realizada em 1872 e que teve em vista o restauro da capela-mor⁴³⁹.

As pinturas da sacristia apresentam características formais e estilísticas que conduzem à sua inevitável comparação com as de N^a Senhora das Neves, embora com uma maior tónica pagã nos elementos representados, sem dúvida pelo facto deste espaço ser de acesso restrito e já não exposto ao público, em geral, como o tecto de uma nave (Cf. Ficha N.º 21). O espaço é bastante diminuto e pouco iluminado, apontando-se apenas um óculo na parede oposta à entrada, e uma fresta no alçado onde se encontra o lavatório em mármore. Os vãos da janela e da porta estão preenchidos por pinturas fingindo painéis de mármore. Nos alçados encontramos figuras femininas fantásticas com cestas de flores na cabeça e afrontando-se, metade do corpo com forma humana, e o resto do corpo e membros terminando em longas ramagens entrelaçadas, com festões de flores, encordoados e aves empoleiradas (fig. 242). As imagens recordam-nos as *ghinas*, figuras femininas da arte oriental. As repetições destas imagens afrontadas indicam a utilização de cartões que, todavia, não chegaram até nós.

Acima da cimalha ergue-se uma balaustrada fingida, sobre a qual estão grandes vasos de pé alto com flores (fig. 243). Entre os balaústres vemos pequenos apontamentos paisagísticos e figurinhas trajadas de forma cortesã. Desenvolve-se depois toda uma composição de brutescos intensamente coloridos, com as mesmas figuras fantásticas, combinadas com a mesma gramática decorativa dos alçados, aqui dispostos de forma mais compacta e integrando um painel, ao centro da abóbada, com a representação do santo orago da ermida, *S. Bento*, aqui acompanhado por quatro acólitos (figs. 244 e 244a). No alçado onde se encontra a porta que dá acesso à capela-mor vemos, junto ao tecto, a representação de *Cristo na Cruz*, entre sanefas recolhidas. Mais abaixo, sobre a mesma porta, a respectiva legenda evocativa deste passo da Paixão de Cristo: *N [OSSO] S [ENHOR] DO MARTIR [IO]* (fig. 245). No alçado fronteiro uma composição de paisagem preenche todo o tímpano

⁴³⁹ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 21.

integrando o vão do óculo. Espanca referiu que o lambril apresentava uma composição em *grisaille*, procurando imitar painéis de azulejos porém, caiações recentes vieram cobrir quaisquer eventuais fingimentos que existissem ao nível do lambril dos alçados⁴⁴⁰.

O carácter mais popular da representação fica anulado perante o grande efeito cenográfico do conjunto. Desconhecem-se os autores destes conjuntos murais, que seguramente terão também trabalhado na Ermida de N.^a Sr.^a das Neves, integrados na tradição do brutesco compacto, profundamente implantada em contexto regional. Apesar disso, notamos também a tentativa de criar “janelas” que permitem ver para além da estrita composição de brutesco, através da introdução de elementos arquitectónicos fingidos. Do mesmo modo, a presença de figuras exóticas e profanas na sacristia, estranhas ao figurino do brutesco contra-reformado denota alguma inovação refrescante, quanto à forma como se deveriam apresentar os revestimentos parietais, numa simbiose entre sagrado e profano comum no reinado de D. João V.

⁴⁴⁰ ESPANCA, Túlio, *Op. Cit.*, 1978, p. 22.

Conclusão

Durante a segunda metade do século XVII e, de forma massiva, no século XVIII, a região do Alentejo assistiu à realização de inúmeras campanhas pictóricas em espaços religiosos e civis. Muitas destas obras chegaram até aos nossos dias. Esta realidade foi possível graças a momentos de prosperidade económica que se viveram em Portugal, anteriores ao apogeu do ouro e diamantes de D. João V. Assinada a paz com Espanha, em 1668, o reino pode dedicar tempo e recursos financeiros para fundações de novas igrejas e conventos, ou renovações de edifícios, um pouco por toda a parte.

A análise que nos propusemos realizar sobre a pintura mural realizada entre 1640 e 1750, nos concelhos de Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal, levou-nos a reconhecer traços comuns entre alguns núcleos, sendo possível também assinalar a presença dos mesmos artistas e oficinas, trabalhando nesta região num período particularmente difícil da nossa História, com a retirada da corte dos Braganças de Vila Viçosa para Lisboa, com as violentas guerras de fronteira com os castelhanos durante vinte e oito anos, e com o depauperamento do próprio mercado artístico.

Os dados disponíveis no actual estado da nossa investigação não nos permitiram identificar o nome de muitos desses artistas; porém, tivemos oportunidade de avançar com notas biográficas de numerosos pintores que aqui deixaram a sua obra. O pintor, neste período em concreto, surge como uma figura polivalente, capaz de trabalhar em diversas modalidades e de executar distintas obras em simultâneo, respondendo assim, às várias solicitações da clientela. Destaca-se sobretudo a categoria do “*pintor-dourador*” que trabalha não só em douramentos sobre talha, mas também em alçados, tectos ou arcos de capelas.

Por outro lado, a caracterização que aqui ensaiámos das redes de clientelismo nesta região, depende ainda de estudos posteriores mais aprofundados. Os documentos, sobretudo os protocolos de notas dos *Cartórios Notariais* e os livros de contas de irmandades e conventos, dão conta de um mercado largamente dominado, em primeiro lugar, pelas confrarias laicas e, depois, pelas ordens religiosas. Estes clientes, ou encomendantes, foram os principais responsáveis pela persistência de soluções artísticas retardatárias (caso de modelos renascentistas e maneiristas, aplicados por vezes a modelos arquitectónicos tardogóticos, como no abobadamento de S. Bartolomeu de Borba, ou o uso do brutesco até datas bem avançadas de Setecentos, como na igreja das Servas, nessa mesma vila) que, em contexto regional, assumiram um papel preponderante.

No que diz respeito, em concreto, à pintura mural alentejana desta região, existem aspectos abrangentes, comuns a todos os exemplos aqui analisados e que convém termos em linha de conta. Sublinhamos que, o apurado potencial cenográfico e decorativo inerente à pintura deste período cronológico, poderá ser a característica que mais se evidencia, mas não esgota o amplo leque de funções que, comprovadamente, lhe foram atribuídas pelas comunidades que a idealizaram e produziram.

A pintura mural destacou-se, antes de mais, pelo seu papel enquanto factor unificador do espaço, tendo sido um eloquente instrumento de propaganda utilizado pela Igreja pós Trento, no incremento da percepção global de mensagens doutrinárias no interior de espaços litúrgicos. Deste modo, podemos afirmar que a pintura mural teve também a virtude de explorar a função catequética da Arte, sobretudo quando associada a outros elementos como o azulejo, os mármore, a talha dourada, a imaginária e a pintura de cavalete. Quando todos estes elementos surgem no contexto da mesma campanha artística, isso contribui para a definição de um programa iconológico mais vasto e complexo, nem sempre ao alcance da maioria dos fiéis a que se destinava. Na verdade, o sucesso de determinadas morfologias de programas pictóricos como, por exemplo, os retábulos fingidos, ou a presença constante da decoração de brutesco compacto, encontra a sua razão de ser no facto de serem mais “acessíveis” relativamente ao público e, também, mais consentâneas com gostos muito popularizados e que perduravam.

Encontramos, também, diversos factores que nos poderão ajudar a caracterizar a pintura mural alentejana e que condicionaram os formulários estéticos utilizados. A longa tradição do tardo-gótico, enquanto estilo arquitectónico e decorativo, particularmente vivido na região do Alentejo, torna notória a existência de uma continuidade permanente de formas e de estilos que não foi interrompida pela passagem dos séculos, sem que tenha existido uma ruptura com antigos processos de construção ou decoração de qualquer espaço. A abundância de materiais disponíveis (terras para a produção de pigmentos, cal, argila) foi uma condição essencial para o desenvolvimento da pintura mural alentejana.

Os modelos artísticos produzidos nos grandes centros artísticos chegaram tarde ao interior do país, sendo depois sujeitos a reinterpretações locais, naquilo que habitualmente caracteriza as relações entre centro (ou centros) e periferia. Em maior escala, existe aqui o paralelo que convém assinalar, do posicionamento de Portugal relativamente ao resto da Europa e que foi como que um “estigma” para a produção artística nacional, dependente e sujeita de influências externas. À luz dos conhecimentos actuais, apresentados por vários investigadores, consideramos que se torna redutor afirmar que tal facto se ficou a dever à incapacidade por parte dos artistas e dos próprios encomendantes em compreender os

modelos que vinham do estrangeiro e, sim, de um processo de reinvenção adequado a circunstâncias e a gostos *sui generis*. Essa reinterpretação de elementos externos denota originalidade e capacidade inventiva que valoriza a pintura portuguesa desta região (mural e de cavalete), ao invés de a menosprezar.

Grande parte da riqueza e do interesse da pintura mural alentejana reside no facto de não a podermos considerar apenas como subjugada a influências externas (mesmo quando segue com clareza bons modelos do Maneirismo italiano e flamengo, ou já os modelos barrocos), mas antes numa expressão artística que foi evoluindo, perfeitamente adaptada ao contexto em que foi executada.

É, também, indiscutível que a pintura mural era encarada como algo capaz de conferir um estatuto mais “nobre” às superfícies arquitectónicas onde era aplicada, permitindo uma multiplicação de soluções que valorizavam o edifício. E se é certo que, muitas vezes, a solução mais económica era o recurso a fingimentos, de forma a enriquecer determinado espaço (caso dos *retábulos fingidos*), em outras ocasiões os custos com programas pictóricos chegavam a atingir somas bastante elevadas. Não é possível estabelecer uma ligação linear, afirmando que os baixos custos com os trabalhos de pintura mural tenham sido determinantes para a sua grande divulgação em meios rurais. De facto, a quantidade de edifícios de carácter religioso, na sua maioria construídos de raiz e associados a grandes campanhas murais entra em confronto com a tradicional definição do Alentejo enquanto região pobre do país.

Outro aspecto significativo que assinalámos é constituído pelos casos onde a arquitectura de determinado edifício foi preservada ao longo dos séculos, por razões de vária ordem tendo, a dado momento, sido alvo de um novo programa pictórico motivada por novos gostos ou dirigismos mecénaticos. Nesta situação enquadram-se exemplos como a igreja do Convento de S. João da Penitência, em Estremoz, da paroquial de S. Mamede, em Évora e de S. Bartolomeu, em Borba, todas com tectos de nervuras, do século XVI (nos dois primeiros casos) e do XVII (no terceiro). Nestes casos foi necessário, no momento da concepção de campanhas artísticas posteriores, ter em conta a sua adaptação ao local pré-existente, o que condicionou o programa representado, mas reflecte, ao mesmo tempo, uma grande capacidade de percepção global do espaço, por parte de artistas e de encomendantes. O contexto da pintura mural alentejana é muito diversificado, sendo também de assinalar outras situações, onde a iconografia de determinado programa foi mantida, embora sujeita a reformas de ordem estética. É o caso, por exemplo, de uma das capelas no primeiro piso do claustro do Convento das Maltesas, onde várias representações de santos, preenchendo os alçados laterais, foram repintados durante o século XVIII, mantendo-se, no entanto a iconografia inicialmente representada. Mais rico e complexo é, por exemplo, o programa

pedagógico do ciclo murário que reveste o coro-alto das Servas, onde o anónimo artista seguiu as gravuras do *Amoris Divini Emblemata*, de Otto Vaenius, para melhor afirmar um discurso de convencimento e de moralização de costumes, bem tridentino. Mais a Sul, a Igreja Matriz de Vila Ruiva, já no Distrito de Beja, constitui outro exemplo do respeito pela manutenção de programas originais, embora renovados à luz de um novo formulário estético, dada a concomitância de campanhas distintas.

Assim, por circunstâncias diversas, muitos edifícios desta região colocam-nos, hoje em dia, perante duas realidades distintas que coexistem, sem antagonismos, no mesmo espaço: por um lado o monumento primitivo, construído num determinado contexto histórico e com uma função específica; por outro, os programas pictóricos que o decoram, produto de novas mentalidades que se sucedem ou que coabitam, fornecendo novas leituras e formas de percepção para o mesmo espaço. Tal sucede tanto em igrejas e capelas como na arquitectura civil, caso de algumas salas do Paço de Vila Viçosa.

A dicotomia, sempre presente no Alentejo, entre a evolução ou a persistência de diferentes correntes estéticas, justifica a adopção de modelos tardo-góticos, arcaizantes e já anacrónicos, enquanto ao mesmo tempo se seguiam soluções de maior modernidade, não só na arquitectura, como também em programas pictóricos. Por este motivo, a pintura mural alentejana obriga-nos a rever as categorias típicas nas quais os historiadores da arte classificam cada obra, de forma a facilitar a sua compreensão e o seu estudo. Expressões como “Gótico”, “Renascimento”, “Maneirismo”, “Barroco” ou “Tardo-Barroco”, nem sempre são, só por si, suficientes para descrever com rigor algumas das pinturas que aqui analisámos.

Mesmo em concelhos onde o mármore assumiu um papel importante para a economia local, a pintura mural prevaleceu sempre, dando provas da sua popularidade e capacidade de adaptação a qualquer contexto.

Durante o Estado Novo, a política de restauro então vigente deu sempre primazia ao período medieval, em nome de critérios “puristas”, identificando o Românico e o Gótico como os estilos que melhor representavam os valores da Nação... De acordo com este princípio, todas as campanhas decorativas que não se enquadrassem nos critérios previamente definidos eram destruídas, o que ditou a perda de muitos revestimentos pictóricos, não só em coberturas e alçados, mas também sobre colunas, arcos e balaustradas. Muitos foram os edifícios que chegaram até nós “limpos” de elementos considerados estranhos à sua traça original, como, por exemplo, a Igreja de S. Francisco, em Estremoz, onde ainda são visíveis vestígios de decorações murais nas colunas da nave.

Esta realidade constitui uma herança bastante pesada, uma vez que criou uma imagem deturpada do verdadeiro alcance da pintura mural enquanto elemento dinamizador de qualquer superfície arquitectónica.

Hoje em dia confrontamo-nos com outra situação, mais danosa, em nossa opinião, para os núcleos pictóricos remanescentes. A falta de utilização de muitos dos antigos locais de culto, a manutenção deficitária ou inexistente desses mesmos espaços, o desconhecimento da sua riqueza patrimonial, associado também a uma grande falta de interesse dos públicos e das instituições envolvidas, têm sido os principais factores que contribuem para a degradação acelerada da pintura mural alentejana nos últimos anos. As populações que mantêm ainda a sua ligação com estes espaços e que os utilizam (congregações religiosas) dividem-se entre a procura de soluções viáveis para colmatar a deterioração das pinturas (e, muitas vezes, a solução que se encontra é o seu repinte total...) e a necessidade imperiosa, de manter os mesmos espaços “limpos”, resolvendo problemas de conservação com caiações sucessivas.

A maior parte dos edifícios encontra-se nas sedes de concelho, continuando a ter utilização, o que significa que estão numa situação bem distinta daquela das ermidas rurais. É, no entanto, fundamental a definição de estratégias de divulgação do património pictórico da *Região do Mármore*, em estreita ligação com as paróquias locais, no sentido de chamar a atenção para a urgência da sua preservação.

Bibliografia

AA. VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXIX, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d. p. 252.

AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *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.

_____, “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.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1967.

AMENDOEIRA, Paula, (1997) *Capela da Boa Nova/Santuário de N.ª Senhora da Assunção da Boa Nova*, N.º IPA PT040701050002, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

ANTUNES, Rute, (2006) *Ermida de S. Domingos*, N.º IPA PT0714030013, consultado em Agosto de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

ARASSE, D. e TÖNNESMANN, A., *La Renaissance maniériste*, (col. *L’Univers des Formes*), s.l., Éditions Gallimard, 1997.

ARMAS, Duarte de, *Livro das Fortalezas*, (1509) (fac-simile do Ms. 159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo), Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Edições Inapa, 1990, fl. 17.

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.

BRANCO, Manuel (1993), *Antiga Igreja e Convento das Maltesas / Igreja da Misericórdia*, N.º IPA 040704060013, consultado em Junho de 2007, URL: [http:// www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)
_____, *Igreja e Convento de São Francisco*, N.º IPA 070406005 e 070406006 consultado em Junho de 2007, URL: [http:// www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt).

Brigadas de Pintura Mural, consultado em Outubro de 2005, URL <http://www.ipcr.pt>.

CABEÇAS, Mário Henriques, “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, Barbosa & Xavier, Lda., Dezembro de 2004, pp. 239-266.

CADORNEGA, António de Oliveira de, *Descrição de Vila Viçosa (1683)* (col. *Biblioteca de Autores Portugueses*) Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

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*, n.º 26, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Abril 2007, pp. 58-69.

_____, e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Instituto de Cultura Vasco Vill’Alva, 1998.

_____, “A Fundação do Convento das Chagas” In *Monumentos*, n.º 6, Lisboa, DGEMN, Março 1997, pp. 44-47.

_____, “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.

_____, “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.

CALADO, Manuel, *Carta Arqueológica do Alandroal*, Alandroal, Câmara Municipal do Alandroal, 1993.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografia Cristiana*, Guia básica para estudantes, Madrid, Istmo, 1998.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema, ...*Por Amor de Deus, Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejos, nos espaços das Confrarias das Misericórdias, no Portugal setecentista*, dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Julho de 2007.

CASTELO-BRANCO, Fernando, *As Pinturas Murais da Igreja de Santiago de Rio de Moinhos (Borba)*, Lisboa, Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia, 1970.

_____, *A Igreja da Boa Nova de Terena*, (Comunicação apresentada à 7ª Secção do XXIII Congresso Luso-Espanhol), Coimbra, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1957.

Centro de Estudos de História do Atlântico, consultado em Maio de 2007, URL: <http://www.ceha-madeira.net>.

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.

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.

CORREIA, Vergílio, *A Pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1921.

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, Anouk e TAVARES, Margarida (1999), *Igreja e cripta de São João de Deus*, n.º IPA PT040706030010, consultado em Agosto de 2006, URL:<http://www.monumentos.pt>

COSTA, Mário Nunes, “A Fundação do Castelo de Alandroal” (Separata de *Brados do Alentejo*, nº 1161), Estremoz, 27 de Setembro de 1953, pp. 3-12.

CUNHA, Mafalda Soares da, *Redes clientelares da Casa de Bragança, 1560-1640*, Tese de Doutoramento em História Económica e Social Moderna apresentada à Universidade de Évora em 1997.

DACOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques 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.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOUREAU, Michel, *La Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

ESPANCA, Padre Joaquim José da Rocha, *Memórias de Vila Viçosa*, (col. *Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa*, nºs 5 e 6), Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1983. (1ª ed. 1894)

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, vol. IX, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978.

_____, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, vol. VIII, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975.

_____, “Acheegas 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.

_____, *Inventário Artístico de Portugal*, Concelho de Évora, vol. VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966.

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.

FERRARI, Enrique Lafuente, “De Iconografía Española y Portuguesa: Una serie de grabados flamencos del siglo XVI” (Separata de *Anales de la Universidad de Madrid*, s.n.), Madrid, 1940, pp. 1-25.

FERRER MORALES, Ascensión, *La Pintura Mural, Su Soporte, Conservación, Restauración y las Técnicas Modernas*, 2ª edición, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

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.

FIGUEIREDO, Paula (1991), *Ermida de S. Bento*, n.º IPA PT040701010012, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

GAMA, Marta e MANTAS, Helena (2001), *Convento de Santa Clara/Igreja de N.ª Senhora da Conceição*, n.º IPA PT041207050028, consultado em Julho de 2006, URL: <http://www.monumentos.pt>.

GOMBRICH, Ernst Hans, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London, Phaidon, 1994.

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.

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.

GORDALINA, Rosário, *Ermidas da Tapada Real / Ermidas de Santo Eustáquio, São Jerónimo e de Nossa Senhora de Belém*, N.º IPA PT040714030014, consultado em Julho de 2007, URL:<http://www.monumentos.pt>.

_____, *Ermida de S. Bento*, N.º IPA PT040714030026, consultado em Agosto de 2007, URL:<http://www.monumentos.pt>.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

G.T.L. (Gabinete Técnico Local) de Borba, *Plano de Pormenor de Salvaguarda da Zona Antiga de Borba*, vol. I, t. 1, Borba, Câmara Municipal de Borba, 2002.

GUERREIRO, Duarte e BOBONE, Vasco d'Orey (coord.), *Pousada D. João IV*, ENATUR, Empresa Nacional de Turismo, S.A., 1997.

GUSMÃO, Adriano de, *Simão Rodrigues e seus Colaboradores (Nova Coleção de Arte Portuguesa, n.º 8)*, s.l., Artis, 1957.

HEINSIUS, Daniel, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, consultado em Fevereiro de 2007, URL: <http://en.wikipedia.org>.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga (1548)*. Editado por Angel González Garcia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

_____, *Diálogos em Roma (1548)*, s.l., Livros Horizonte, 1984.

HOLLSTEIN, F.W.H., *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, vol. I, Amsterdam, Menno Hertzberger, s.d..

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.

JESUS, Santa Teresa de, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.corazones.org>.

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

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.

LAMBERTO, Vítor, “As Rotas do Mármore” in *Rochas & Equipamentos*, Revista Especializada em Pedras Naturais, Tecnologias e Serviços, nº 74, XX Ano, COMEDIL – Comunicação e Edição Lda, 2º trimestre de 2004, pp. 56-66.

LIÉBANA, Beato de *Comentarium in Apocalypsin*, consultado em Agosto de 2007, URL:<http://es.wikipedia.org>.

LÓPEZ POZA, Sagrario “Alonso de Ledesma and the Spanish epigrams in the polyglot edition of Vaenius’s *Amoris divini emblemata*” in STRONKS, Els and BOOT, Peter, *Learned Love*, Proceedings of The Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet, Dans Symposium Publications 1 (6 and 7 November 2006), The Hague, 2007, pp. 93-109, consultado em Agosto de 2007, URL: <http://www.emblems.let.uu.nl>.

MARCOS, Francisco Sanches, *História da Misericórdia do Alandroal*, Alandroal, Santa Casa da Misericórdia do Alandroal, 1982.

MARKL, Dagoberto L. e SERRÃO, Vítor, “Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)” (Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 86, 1.º tomo), Lisboa, s.e., 1980.

MARIAS, Fernando “Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara. Problemas históricos e iconográficos” in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*,

nº 55, 2º Semestre de 1982, pp. 175-216, consultado em Julho de 2007, URL:
<http://www.cervantesvirtual.com>

MATOS, Luís de, *A corte literária dos duques de Bragança no Renascimento* (conferência proferida no Paço Ducal de Vila Viçosa em 15 de Outubro de 1955), Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 1956.

MELO, António de Oliveira, GUAPO, António Rodrigues e MARTINS, José Eduardo, *O Concelho de Alenquer, Subsídios para um roteiro de Arte e Etnografia*, vol. 3, Alenquer, Comissão Municipal da Feira da Ascensão de Alenquer – Associação para o estudo e defesa do património de Alenquer, 1986.

MELLO, Magno Moraes, *Tectos Barrocos em Évora*, Espaço Lúdico e Decoração, Évora, Casa do Sul Editora – Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2004.

_____, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, (col. Teoria da Arte, nº 24), Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

MERCATI, Ângelo e PELZER, Augusto, *Dizionario Ecclesiastico*, vol I, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1953.

MORA, Paolo, MORA, Laura, e PHILIPPOT, Paul, *Conservation of Wall Paintings*, s.l., Butterworths, 1984.

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.

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 Grottesques*, Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, (col. *Idées et Recherches*), Paris, Flammarion, 1997.

MURAL DA HISTÓRIA, “Restauro das Pinturas Murais da Escadaria Monumental” in *Monumentos*, nº 6, Lisboa, DGEMN, pp. 22-25.”

NUNES, Castro, *Paço Ducal de Vila Viçosa*, Nº IPA PT040714030009, consultado em Agosto de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, (col. Arte, Grandes Temas), Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Pallazo Thiene, Sede Storica della Banca Popolare di Vicenza, consultado em Julho de 2007, URL: <http://online-media.uni-manburg.de>

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. II, 4.^a ed., s.l., Civilização Editora, 2000.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*, 2^a ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

PESTANA, Manuel Inácio “A Casa de Bragança e a Casa de Medina Sidónia. Relações históricas e familiares – Séculos XVI e XVII” in *Callipole* (Revista de Cultura), nº 10/11, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2002/2003, pp. 49-61.

“Potencialidades de uma Exploração de Mármore do Anticlinal de Estremoz” in *Rochas & Equipamentos*, Revista Especializada em Pedras Naturais, Tecnologias e Serviços, nº 64, XVI Ano, COMEDIL – Comunicação e Edição Lda, 4^o trimestre de 2001, pp. 68-84.

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, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

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, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000.

_____, “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.

SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco 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.

SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

_____, *Contrarreforma y barroco*, Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid, Alianza Forma, 1981.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. V, 2ª ed., s.l., Editorial Verbo, 1982.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. DE Oliveira (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. VII, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

SERRÃO, Vítor, “*Maniera*, mural painting and calligraphy: 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, pp. 115-140 (no prelo).

_____, “O Parnaso pictórico: mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa, sob mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)”, in *Monumentos*, nº 27, 2007 (no prelo).

_____, “Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. Teodósio II, 1568-1630” in *Actas das I^{as} Jornadas de História de Vila Viçosa*, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, Junho de 2005.

_____, “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.

_____, *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença, 2002.

_____, “Francisco Nunes Varela e as Oficinas de Pintura em Évora no Século XVII”, (Separata de *A Cidade de Évora*, II^a Série, Nº 3), 1998-1999, pp. 85-171.

_____, “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)” in *Monumentos*, nº 6, Lisboa, DGEMN, Março 1997, pp. 15-21.

_____, 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.

_____, “Josefa de Ayala, pintora, ou o elogio da inocência” in *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, TLP / Instituto do Património Cultural, 1992, pp. 13-49.

_____, *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, *História da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, Lisboa, Colibri, 2005.

_____, *Borba – Património da Vila Branca*, Lisboa, Colibri – Câmara Municipal de Borba, 2003, no prelo.

_____, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Julho de 2002.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, “Palácio Ducal de Vila Viçosa”, (Separata de *Palácios Portugueses*, 1º vol.), Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972.

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.

TEIXEIRA, José Monterroso “O Paço, passo a passo: a estratégia arquitectónica ducal (sécs. XVII-XVIII)” in *Monumentos*, nº 6, Lisboa, DGEMN, Março 1997, pp. 8-13.

_____, *O Paço Ducal de Vila Viçosa, sua Arquitectura e suas Colecções*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 1983.

TRESIDDER, Jack, *Os Símbolos e o seu Significado*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

VAENIUS, Otto, *Artyclopedia*, consultado em Abril de 2007, URL:<http://www.artyclopedia.com>.

VEEN, Otto Van (1556-1629), *Web Gallery of Art*, consultado em Abril de 2007, URL:<http://www.wga.hu>.

VITERBO, Sousa, *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.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1987.

WEISBACH, Werner, *El Barroco Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1942.

F fontes

Impressas

ALCIATO, Andrea, *Book of Emblems*, The memorial Web Edition in Latin and English, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.mun.ca>.

AGRESTI, Lívio (1505-1579), *Última Ceia*, Lombardia Beni Culturali, Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie della Lombardia, consultado em Maio de 2007, URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it>.

ÁVILA, Santa Teresa de, *Camino de Perfeccion*, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.santateresadeavila.com>.

Bíblia Sagrada, 4.^a ed., Lisboa, Fátima-Difusora Bíblica, 2002.

B.G.U.C. (Manuscritos), *Breve Tratado de Iluminação composto por hum Religioso da ordem de Cristo repartido em tres partes*, Mss. 344, s.d.

LISBOA, Frei Marcos de, *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, 1^a parte, (Lisboa, Officina de Pedro Crasbeeck, 1615), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae Imagines* (1595), consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.catholic-resources.org>.

NUNES, Philippe, *Arte da Pintura* (1615), Porto, Editorial Paisagem, 1982.

Oratório del Gonfalone, Associazione Amici del Gonfalone, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.oratoriogonfalone.it>.

RIBERA, Jusepe, *Martyrdom of Saint Bartholomew* (1624) *The University of Michigan Museum of Art*, Nº 1957/1.33, consultado em Maio de 2006, URL: <http://www.si.umich.edu>.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*, t. VI, Lisboa, Officina de António Pedrozo Galram, Lisboa, 1718, p. 229.

TOFANELLI, Stefano (1752-1812), *Júpiter & mars in chariots after Raphael, end quarter 19th century*, George Glazer Gallery, consultado em Julho de 2007, URL: <http://www.georgeglazer.com>.

VAENIUS, Otto, *Amorum Emblemata* (1608), The Emblem Project Utrecht, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.emblems.let.uu.nl>.

_____, *Amoris Divini Emblemata* (1615), The Emblem Project Utrecht, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.emblems.let.uu.nl>.

VILHENA, D. Thomaz Maria d'Almeida Manuel de, *A Casa de Bragança*, Memória Histórica, Lisboa, Tipographia do Diccionario Universal Portuguez, 1886.

Manuscritas

Arquivo Distrital de Évora

- *Cartórios Notariais do Alandroal:*

Livros de notas de Diogo Novais da Silva, Liv.ºs 1 e 2 (1651-1672).

Livros de notas de Fabião Henriques, Liv.ºs 3 a 6 (1677-1696)

Livros de notas de Francisco Gomes da Silva, Liv.º 7 (1686-1687).

Livros de notas de João d'Oliveira de Sá, Liv.ºs 8 a 10 (1683-1695).

Livros de notas de Manuel Martins Neto, Liv.º 11 (1701-1703).

Livros de notas de António Vieira, Liv.º 12 (1706-1713).

Livros de notas de João de Paiva Soares, Liv.ºs 13 a 18 (1722-1764), Liv.º 27 (1751-1753).

Livros de notas de Francisco Gonçalves Ramos, Liv.ºs 19 a 20 (1734-1740).

Livros de notas de Fernando Cordeiro Pessanha, Liv.ºs 21 a 24 (1747-1754).

- *Cartórios Notariais de Borba:*

Livro de notas de Manuel de Vargas Franco, Liv.ºs 7 e 8 (1646-1651)

Livro de notas de António Franco, Liv.º 9 (1655-1656)

Livro de notas de Jerónimo Freire da Costa, Liv.ºs 10 a 18ª (1657-1662)

Livro de notas de Manuel Fernandes Torres, Liv.º 19 (1670-1680)

Livro de notas de Bento Lopes Bispo, Liv.ºs 20 a 24 (1670-1680)

Livro de notas de Manuel Rodrigues Torres, Liv.ºs 25 a 32 (1675-1690)

Livro de notas de Domingos Rodrigues Biscardo, Liv.º 33 (1684-1686)
Livro de notas de Manuel Costa Carvalho, Liv.ºs 34 a 39 (1685 a 1696)
Livro de notas de Fernando de Sande de Vasconcelos, Liv.º 40 (1688-1690)
Livro de notas de Francisco Gonçalves Mexia, Liv.º 41 (1690-1691)
Livro de notas de Francisco Pereira, Liv.ºs 42 a 45 (1691-1695)
Livro de notas de Inácio da Costa Correia, Liv.ºs 46 e 47 (1695-1696)
Livro de notas de João Rodrigues Nogueira, Liv.ºs 48 a 63 (1696-1719)
Livro de notas de Manuel Rodrigues Panasco, Liv.º 64 (1696-1697)
Livro de notas de André Bernardo, Liv.ºs 65 a 70 (1697-1707)
Livro de notas de José Pais Lobo, Liv.ºs 71 a 73 (1699-1727)
Livro de notas de João Ferreira da Costa, Liv.ºs 74 e 75 (1706-1710)
Livro de notas de Francisco de Abreu de Sande, Liv.ºs 76 e 77 (1710-1714)
Livro de notas de Manuel Barreto da Ponte, Liv.ºs 78 a 81 (1713-1725)
Livro de notas de Francisco Cordeiro Sardo, Liv.ºs 82 a 90 (1714-1725)
Livro de notas de Francisco Pereira Delgado, Liv.ºs 91 a 102 (1719-1739)
Livro de notas de João Paulo da Silveira, Liv.º 103 (1726-1727)
Livro de notas de Francisco Pais Lobo, Liv.º 104 (1727-1728)
Livro de notas de José Álvares Tarrinho, Liv.ºs 105 a 115 (1728-1751)
Livro de notas de Bento Martins Panasco, Liv.ºs 132-142 (1727-1750)
Livro de notas de Álvaro Rodrigues da Costa e Torres, Liv.ºs 155 e 156 (1739-1741)
Livro de notas de João Baptista de Sande, Liv.ºs 158 a 162 (1741-1750)

- Cartórios Notariais de Estremoz:

Livro de notas de Manuel Mendes Tenreiro, Liv.º 11 (1639-1640)
Livros de notas de Manuel Rodrigues Landim, Liv.ºs 12 (1641-1655)
Livro de notas de Manuel Mendes David, Liv.º 15 (1648-1649)
Livros de notas de Manuel Fortes Preto, Liv.ºs 16 a 18 (1655-1659)
Livro de notas de Simão Lopes de Oliveira, Liv.º 19 (1662-1664)
Livros de notas de Francisco Jorge, Liv.ºs 20 a 24 (1665-1672); Liv.ºs 29 a 37 (1677-1689)

- Cartórios Notariais de Vila Viçosa:

Livros de notas de Manuel de Oliveira, Liv.ºs 95 a 100 (1634-1638)
Livros de notas de António de Oliveira, Liv.ºs 101 a 117 (1638-1651)
Livros de notas de Francisco Gonçalves Durães, Liv.ºs 118 a 145 (1651-1681)
Livros de notas de Lourenço Rodrigues Torres, Liv.ºs 146 e 147 (1637-1639)
Livros de notas de Jerónimo Dias, Liv.ºs 148 e 149 (1665-1666)
Livros de notas de Silvestre Mendes, Liv.ºs 150 a 164 (1681-1695)
Livro de notas de Domingos Pereira, Liv.º 165 (1672-1673)

Livro de notas de Manuel de Oliveira Neto, Liv.ºs 166 e 167 (1710-1711)

Livros de notas de Domingos Mendes de Couto, Liv.ºs 168 a 174 (1695-1705), Liv.º 178 (1709-1711) e Liv.º 203 (1709-1710)

Livros de notas de Lourenço de Torres Penalvo, Liv.ºs 215 a 219 (1725-1730), Liv.ºs 223 a 227 (1732-1738)

Livro de notas de Teodósio Pereira Gomes, Liv.º 243 (1721-1722)

Livros de notas de Pedro da Costa Nicolau, Liv.ºs 244 a 247 (1722-1727)

Livros de notas de Manuel Gomes Ferreira, Liv.º 248 (1723-1724)

Arquivo Distrital de Portalegre

- *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 27, 10 de Julho de 1610, fls. 124v.-126v.

- *Cartórios Notariais de Elvas*, Liv.º 35, 24 de Fevereiro de 1615, fls. 34v.-36v.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Vila Vicosa

- *Livros de Receita e Despesa*, Liv.º 649, 1701-1702, fl. 26.

Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Borba

- SCMBRB/C/B/01/*Livro de Despesas de Maio de 1677*, Liv.º 476, fls. 80-80v.

- SCMBRB/C/B/01/ *Livro de Despesas de Junho de 1680*, Liv.º 479, fls. 79v.

Arquivo da Sereníssima Casa de Bragança

- *Mercês de D. Pedro II*, NNG. 258/ MSS IG 140, 20 de Novembro de 1688, fl. 19v..

- *Mercês de D. Pedro II*, NNG. 258/ MSS IG 140, 2 de Abril de 1689, fl. 118v..

- *Mercês de D. Pedro II*, NNG. 261/ MSS IG 143, 24 de Julho de 1693, fl. 141v..

- *Mercês de D. João V*, NNG. 263 / MSS IG 145, 17 de Maio de 1710, fl. 93v..

- *Mercês de D. João V*, NNG. 263 / MSS IG 145, 17 de Maio de 1710, fl. 50.

Biblioteca Nacional de Lisboa (Reservados)

- *Livro das Actas das visitasões do Convento das Chagas em Villa Viçosa* (1695-1843), Cód. 8840.
- *Da fundação do Santo Convento de Nossa Senhora da Esperança de Villa Viçosa, e de algumas plantas que em elle se criarão para o Ceo dignas de memoria* (1657), Cód. 1234.

Biblioteca Pública de Évora (Cimélios)

- *Visitação da Capella curada de Santiago de Rio de Moynhos termo da Villa D'estremoz...*, Cód. CXIII, 1-1, 1534, fls. 103-103v.
- *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Chagas de Cristo de Vila Viçosa, Liv.º30, 3 de Janeiro de1704, fls. 51, 124-130.
- *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Maltesas de Estremoz, Livros de receitas e despesas do Convento das Maltesas, Liv.º 10, 1723-1744.
- *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Maltesas de Estremoz, Liv.º 12 (1649-1661).
- *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Maltesas de Estremoz, Livros de receitas e despesas do Convento das Maltesas, Liv.º 13 (1661-1678).
- *Fundo dos Antigos Conventos*, Convento das Maltesas de Estremoz, Liv.º 22 (1701-1713).

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

- Direcção Regional do Sul, *Igreja e Convento das Chagas de Vila Viçosa*, Proc.º S07.14.03/004, Pasta 1, 1968-1984.

Instituto dos Arquivos Nacionais-Torre do Tombo,

- *Chancelaria da Ordem de Avis*, Liv.º 10, 20 de Agosto de 1610, fl. 293
- *Chancelaria de D. João IV*, Liv.º 12, 17 de Março de 1643, fls. 309v.-310.
- *Chancelaria de D. João IV*, Liv.º 23, 23 de Fevereiro 1650, fl. 30v.
- *Chancelaria de D. João IV*, Liv.º 24, 23 de Julho de 1650, fl. 13v.
- *Cartório do Convento das Chagas de Vila Viçosa*, Livro de Receita e Despesa, Liv.º 13, 1694-1696, fl. 122v.-125v.
- *Convento das Chagas de Vila Viçosa*, Livros de Receitas e Despesas, Liv.º 17, 1705-1708, fl. 166-167v.

- *Dicionário Geográfico de Portugal*, Memórias Paroquiais do Alandroal, vol. 1, nº 64, 1758, fls. 439-462.
- *Dicionário Geográfico de Portugal*, Memórias Paroquiais de Elvas, vol. 13, nº 14, 1758, pp. 71-106.
- *Dicionário Geográfico de Portugal*, Memórias Paroquiais de Estremoz, vol. 14, nº 100, 1758, fls. 697-750.
- *Dicionário Geográfico de Portugal*, Memórias Paroquiais de Santiago de Rio de Moinhos, vol. 32, nº 131, 1758, fls. 787-794.
- *Dicionário Geográfico de Portugal*, Memórias Paroquiais de Vila Viçosa, vol. 40, nº 271, 1758, fls. 1657-1668