

## A Pintura Mural Portuguesa entre 1400 e 1550

LUÍS URBANO AFONSO

### INTRODUÇÃO

A pintura mural deste período encontra-se muito menos estudada do que a pintura de cavalete. Por um lado, este tipo de pintura está muito dispersa pelo País, encontra-se em mau estado de conservação e é frequente estar tapada por retábulos em talha, onde é difícil observá-la e estudá-la. Por outro lado, normalmente tem uma menor qualidade plástica, no sentido em que a sua execução é mais célere e simples. Não obstante, a pintura mural oferece várias vantagens face à pintura de cavalete. Desde logo, mantém-se nos locais para onde foi concebida, encontrando-se sobretudo em edifícios situados em zonas periféricas e rurais, contribuindo para o enriquecimento patrimonial dessas áreas. Por estar nos locais de origem, é possível compreender melhor a relação entre a pintura mural e o espaço arquitectónico, bem como a relação entre a pintura mural e o contexto local para onde foi realizada. Esta diferença potencia o aprofundamento de determinadas questões e metodologias em detrimento de outras mais adequadas à pintura de cavalete. Por exemplo, se uma pintura mural mal conservada e de execução técnica débil não permite grandes apreciações a respeito do tratamento da luz e da sombra ou sobre o modo como o pintor constrói o espaço pictórico, ela permite estudar o motivo pelo qual se encontra em determinado monumento ou em determinada parede e quais as relações que essa pintura estabelecia com a comunidade local.



Fig. 1 – S. Salvador, 1510. Painel destacado da cabeceira da igreja de S. Salvador de Bravães, actualmente no Museu de Alberto Sampaio

### HISTORIOGRAFIA

Na hierarquia dos géneros pictóricos a pintura mural medieval e do Renascimento encontrava-se numa posição intermédia, abaixo da pintura de óleo e acima da pintura de dourado e estofado usada em molduras e esculturas. Esta hierarquia encontrava-se criteriosamente definida nos regimentos corporativos dos pintores, como no de Lisboa de 1572 (Serrão, 1983: 183, 311-314), que apenas permitiam movimentos descendentes. Isto é, um pintor habilitado para 1º) a *pintura de imaginária e óleo* podia praticar géneros considerados inferiores pelos próprios pintores, como 2º) a *pintura de têmpera e fresco* ou 3º) a *pintura de dourado e estofado*. Porém, o inverso era totalmente interdito. Nos exames para acesso ao exercício pleno da profissão, para pintar a óleo era necessário realizar sobre tábua uma imagem ditada pelo examinador que incluísse «*maçenaria, paisagem e algu[m]as menudências*». Para se ser pintor de têmpera ou fresco, géneros colocados no mesmo patamar, bastava pintar a fresco sobre a parede, ou em pano ou tábua, uma «*figura ou lauor romano ou grotesco*». Esta «*pintura de tempera ou fresco inferiores*», na terminologia do regimento, era ainda assim mais prestigiada do que a pintura de estofado e dourado (*Idem*: 312).

O estigma associado a esta diferenciação teve o efeito de perdurar na literatura produzida entre os séculos XVI e XVIII. Os primeiros autores a escrever sobre a História da Arte Portuguesa e a definirem os cânones nacionais, como Francisco de Holanda nos meados do século XVI ou Félix da Costa Meesen nos finais do século XVII, dão pouco relevo aos trabalhos feitos noutros suportes que não a tábua ou

a tela. Nos séculos XVIII e XIX a pintura mural medieval e do Renascimento foi ainda prejudicada por fenómenos de sobreexposição e de subexposição. A omnipresença da pintura mural setecentista e oitocentista nas paredes e tectos de palácios e igrejas levou a que fosse encarada mais como um elemento decorativo, abstraindo de ser ornamental ou figurativa, do que como um elemento autónomo. Era intrínseca ao edifício, sem existência fora dele, e conceptualmente distinta da pintura-objecto, que era um bem colecionável e em relação ao qual se podia dissertar esteticamente. A subexposição diz respeito à pintura anterior a 1600. Quase desconhecida, foi na sua maioria destruída por mudanças estruturais nos edifícios, por mudanças nos seus equipamentos artísticos ou permaneceu tapada por retábulos e camadas de cal.

Dentro do espírito romântico e nacionalista de finais do século XIX tornaram-se mais comuns as referências à pintura mural da Idade Média, sobretudo em estudos dedicados a edifícios medievais. Ainda assim, o impulso decisivo para o despertar do interesse na pintura mural foi despoletado pela «descoberta», em 1883, dos célebres painéis atribuídos a Nuno Gonçalves. Saber se Nuno Gonçalves era ou não português e saber em que medida é que se inseria e representava a Escola de Pintura Portuguesa não era uma questão menor. Como quase não existiam pinturas de cavalete anteriores às obras atribuídas a Nuno Gonçalves, e tendo em conta que poucas existiam entre essas obras e o ano de 1500, desde cedo se colocou sobre a pintura mural portuguesa o ónus da explicação para o súbito despontar do artista. A partir daí iniciou-se uma busca pelos monumentos portugueses das pinturas murais mais antigas, de modo a reconstituir a linha evolutiva «nacional» da qual emergia Nuno Gonçalves. Nesse sentido, foram antedatadas diversas pinturas murais, como os frescos da Igreja de S. Salvador, de Bravães (fig. 1), e da Capela da Glória da Sé de Braga (fig. 2), considerados do século XIV quando na realidade são obras de inícios do século XVI (Afonso, 2003a; 2003c; 2005).

Em 1910, quando José de Figueiredo publicou a monografia sobre Nuno Gonçalves (Figueiredo, 1910), não ocorria a ninguém que a pintura mural portuguesa fosse mais do que um instrumento para responder a questões exógenas. Nos últimos cem anos, porém, muita coisa mudou no estudo deste género pictórico. Nas páginas que se seguem apresentamos uma síntese das principais características da pintura mural portuguesa realizada entre 1400 e 1550, seguindo-se a apresentação mais detalhada de quatro casos de maior notoriedade. A caracterização que se segue é fruto do trabalho de dezenas de investigadores, conservadores e eruditos que contribuíram para transformar radicalmente o conhecimento sobre a pintura mural feita em Portugal.

## CARACTERIZAÇÃO

**DISTRIBUIÇÃO.** Conhecem-se perto de duzentos conjuntos de pintura mural realizados entre 1400 e 1550, alguns deles executados em diferentes datas na mesma estrutura. Estes conjuntos encontram-se agregados a cerca de centena e meia de



Fig. 2 – Vista geral dos murais da capela da Glória da Sé de Braga, c. 1500

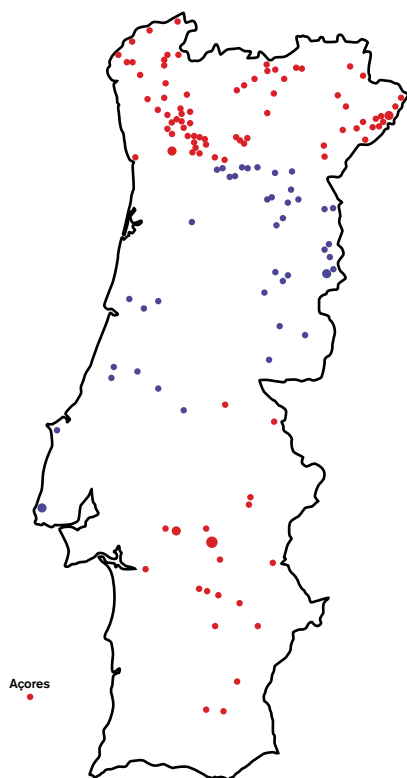


Fig. 3 – Mapa com a distribuição dos edifícios que possuem campanhas de pintura mural realizadas entre 1400 e 1550

construções, algumas delas em estado de ruína, distribuídas de forma desigual pelo território português. A esmagadora maioria destas construções tinha um uso religioso, contemplando desde catedrais, igrejas monásticas e igrejas paroquiais até capelas e ermidas. São bastante raros, de facto, exemplos de edifícios profanos com pinturas murais desta época, designadamente palácios, edifícios civis e castelos.

A partir da observação do mapa (fig. 3) torna-se bastante evidente a forte concentração de edifícios com pinturas murais no Norte do País e na margem meridional do Douro. Uma contabilização exaustiva revela que são praticamente uma centena os monumentos com pintura mural situados nesta zona do País. O eixo definido pelas cidades de Braga, Guimarães, Amarante e Marco de Canaveses agrupa vinte e cinco monumentos, representando a mais forte concentração de edifícios com pintura mural. As bacias do Minho, do Lima e do Douro internacional são também territórios de forte presença de monumentos com murais. Aqui, no Norte, os grandes vazios correspondem à faixa costeira entre o Lima e o Douro, às serras do Gerês, Cabreira, Barroso e Alvão, à linha do Douro nacional, entre o Pocinho e a fronteira, e, mais para o interior transmontano, à mancha das serras de Bornes e de Nogueira.

Em relação aos edifícios remanescentes, a sul do vale do Douro, destaca-se uma concentração na raia beirã, de Numão a Belmonte, bem como uma concentração no eixo Évora/Montemor-o-Novo. No resto do País quase não se encontram monumentos com pintura mural anterior a 1550. As zonas onde se nota mais esta ausência são a faixa costeira, entre o Douro e o Mondego, o maciço central, o Ribatejo, toda a linha litoral a sul do Tejo, a região ocidental do Alentejo e o Algarve. Sabemos, contudo, que a situação actual está longe de corresponder à realidade da época. Por exemplo, embora subsista apenas uma pintura desta época no distrito do Algarve, em Martim Longo, devemos sublinhar que só em relação aos templos algarvios da Ordem de Santiago havia vinte e cinco monumentos que possuíam pintura mural nos inícios do século XVI (Lameira e Santos, 1988). Por outras palavras, as pinturas remanescentes são uma ínfima parte do que foi produzido na época em análise.

**CRONOLOGIA.** Embora não seja fácil datar rigorosamente a maior parte da pintura mural realizada entre a Idade Média e os meados do século XVI, é possível agrupá-la dentro de determinados intervalos. Por estranho que pareça, às vezes é mais difícil definir o estilo das pinturas murais do que apontar-lhes uma cronologia aproximada. Em primeiro lugar, existem onze pinturas, em duzentas, que apresentam a respectiva data de execução. Além desta datação directa, existem outros factores que ajudam a datar uma pintura. Por exemplo, a indicação do mecenas de determinada obra, através do brasão e/ou inscrição é outro indicador importante. Embora raras, há também algumas indicações documentais referentes à data de execução de uma obra. A integração de determinada pintura no *corpus* de um mestre com uma obra datada directamente também constitui uma preciosa ajuda. Com efeito, esta situação permite-nos somar ao número anterior mais vinte e oito pinturas. Deste modo, só através deste método obtemos indicações cronológicas bastante fiáveis para trinta e nove pinturas, ou seja, perto de um quinto do total. Finalmente, refira-se a sobreposição de camadas de pintura mural. Quando uma dessas camadas está datada ou pertence, com grande probabilidade, à produção de um determinado mestre com uma obra datada, é possível definir intervalos curtos ou datas *a quo* ou *ante quem*.

O estudo que realizámos levou-nos a concluir que a maior parte das pinturas foi realizada na primeira metade do século XVI. Com efeito, do total de obras remanescentes apenas um décimo se situa no século XV. Destas vinte campanhas apenas identificámos quatro pinturas murais datáveis da primeira metade do século XV. Em relação às que datámos da segunda metade desse século, quase todas foram realizadas nos finais da centúria, provavelmente na última década. O grosso da

pintura mural pertence, pois, ao século XVI, tendo uma distribuição relativamente equilibrada entre as que se situam no primeiro quartel e aquelas que se situam no segundo quartel. Deste modo, podemos concluir que quase não existem pinturas murais do século XV em Portugal, embora os finais da centúria anunciem o grande surto da produção fresquista verificado durante o primeiro terço de Quinhentos.

**ESTILO.** São poucas, de facto, as pinturas murais remanescentes que permitem uma classificação estilística objectiva. A maior parte da pintura mural portuguesa tem características plásticas pouco elaboradas, notando-se um pendor vernacular e a apetência por soluções estilísticas híbridas, por exemplo fundindo modelos tardo góticos com modelos renascentistas. Este tipo de características resulta de uma combinação de vários factores, entre os quais se destaca a situação periférica de muitos locais onde existe pintura mural, a falta de exigência (ou posses) dos encomendantes, uma factura atribuível a mestres regionais de segunda e terceira categorias e, finalmente, uma valorização dos aspectos decorativos, icónicos, apotropaicos ou taumatúrgicos das imagens sacras em detrimento dos aspectos especificamente plásticos.

Se esta realidade constitui um problema para a classificação e inventariação estilística da pintura, a verdade é que esta idiosincrasia valoriza o património artístico português. Esta especificidade tem a virtude de evitar a mera replicação de modelos exógenos e de nos dar uma percepção mais clara a respeito do papel da imagem decorativa e da imagem sacra na cultura da época, sobretudo em meios periféricos. Ainda assim, identificámos seis estilos em torno dos quais se enquadram, melhor ou pior, estas pinturas. Para as mais antigas, isto é, para as do século XV, foi possível identificar a presença do gótico internacional, do gótico mediterrânico e do tardo gótico. Para o caso das pinturas do século XVI os estilos empregues foram o manuelino, ou seja, a combinação do estilo referido anteriormente com elementos proto-renascentistas, bem como o Renascimento e o maneirismo. Estas tipologias estilísticas encontram-se representadas de forma bastante desigual. Com efeito, há apenas uma pintura filiada no gótico internacional, localizada na sacristia do Mosteiro da Batalha (fig. 4), e apenas duas se integram naquilo que podemos designar por gótico mediterrânico, localizadas nas igrejas franciscanas de Leiria (fig. 5) e Porto (fig. 6). Em relação ao tardo gótico existem números bem mais expressivos, contando-se trinta e um exemplares deste estilo. Sobre pinturas filiadas no manuelino também contamos com oito dezenas de obras, embora seja necessário sublinhar que considerámos este conceito de forma muito elástica, agrupando todas as pinturas que combinam características tardo góticas com algumas características renascentistas. Em grande medida, esta designação equivale àquilo que os nossos colegas designam por estilo hispano-flamengo na pintura de cavalete. Obras claramente filiadas no Renascimento são cerca de seis dezenas, ainda que tenhamos de entender também este conceito com bastante maleabilidade, sendo mais depressa aplicado à decoração do que às figuras humanas ou à concepção do espaço da pintura. Finalmente, em relação ao maneirismo, representado por duas dezenas de obras, voltámos a ter algumas dificuldades em encontrar critérios para aferir a sua presença, uma vez que surge apenas nos meados do século XVI.

**TÉCNICA.** A maior parte das pinturas murais deste período foi realizada sobre um reboco de cal e areia, cuja espessura e constituição variaram em função das características geológicas do local e da tipologia do suporte murário. Muitos destes rebocos eram feitos com duas camadas de argamassa, uma delas mais grosseira e espessa, chamada «emboço», e outra mais fina e rica em cal, chamada «induto». Nos casos em que o suporte murário era liso e sólido optava-se apenas pelo lançamento do induto, sobretudo numa região onde a cal era mais difícil de obter, como acontecia



Fig. 4 - Anjo músico pintado na abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha, c. 1402-1415



Fig. 5 - Vista geral do Calvário da capela-mor da Igreja de S. Francisco, de Leiria, 1º terço do século XV



Fig. 6 - *Virgem com o Menino, Santos e Doadores.* Igreja de S. Francisco, do Porto, finais do século XV

no Entre-Douro-e-Minho (Caetano, 2001: 58-59). Quando o suporte era constituído por um muro de alvenaria irregular era necessário lançar uma camada de regularização antes de se fazer o próprio emboço. Esta situação observa-se, essencialmente, em construções de alvenaria irregular, de calcário ou xisto, sobretudo no Centro e no Sul do País onde, em contrapartida, abundava a cal. Mais raras eram as pinturas feitas directamente sobre a superfície parietal, bem como pinturas realizadas em abóbadas ou em suportes mais heterodoxos, como sucede no santuário rupestre de Os Santos (Picote/Sendim), perto de Miranda do Douro.

Antes de realizar a pintura mural o artista recorria a diversos tipos de desenho para preparar o seu trabalho. O esboço era realizado no próprio suporte e à escala real, sendo designado por «sinópia». Este desenho permitia testar a legibilidade da composição e servia de guia ao desenho preparatório, realizado sobre o induto com traço mais elaborado. O desenho a pincel podia ser complementado com incisões gravadas no reboco, do mesmo modo que a técnica da corda batida era usada para definir grandes linhas rectas. Outra técnica complementar diz respeito ao «estresido», que consiste em picotar as linhas de um desenho feito num suporte móvel e transferir esse desenho para o induto. Finalmente, outra técnica muito usada na pintura mural portuguesa deste período diz respeito à «estampilha», que permitia transferir motivos ornamentais de tipo geométrico a partir de um suporte móvel (Caetano, 2001).

Como o nome indica, a pintura a fresco é realizada sobre um reboco ainda húmido. Nesta técnica os pigmentos em suspensão na água são aplicados sobre o reboco sem qualquer aglutinante. Esse reboco, o induto, deverá estar ainda húmido para que o hidróxido de cálcio,  $\text{Ca}(\text{OH})_2$ , presente nessa argamassa fixe os pigmentos empregues pelo pintor. Durante o processo de secagem do reboco o hidróxido de cálcio «migra» até à superfície da pintura e reage rapidamente com o dióxido de carbono,  $\text{CO}_2$ , existente no ar. Nessa reacção o hidróxido de cálcio transforma-se em carbonato de cálcio,  $\text{CaCO}_3$ , ao mesmo tempo que se liberta água por evaporação, um processo que pode ser sintetizado na seguinte fórmula:  $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 = \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ .

Sempre que uma pintura mural é feita sobre um reboco seco, já carbonatado, estamos em presença de uma pintura a seco. Neste caso os pigmentos têm que ser misturados com aglutinantes para poderem ser fixados à superfície do reboco, criando, portanto, uma tinta em vez de uma simples suspensão de pigmentos em água como sucede no fresco. Os aglutinantes disponíveis neste tipo de técnica são muito variados. Em primeiro lugar há que contar com um processo que recorre a um aglutinante formado pelo leite de cal, e que visa imitar o processo de carbonatação do fresco puro, mas há que contar ainda com todo o tipo de aglutinantes utilizados na pintura de cavalete, nomeadamente o óleo e a têmpera. O problema da pintura mural feita a seco é que corre o risco de se desagregar mais facilmente do reboco do que a pintura feita a fresco, exigindo, por isso, maiores cuidados em termos de conservação.

A maior parte da pintura mural portuguesa foi realizada segundo uma técnica mista, com uma pequena parte da pintura realizada a fresco e outra parte, maioritária, realizada a seco. A componente realizada a fresco limitava-se ao lançamento dos tons intermédios da composição, criando o tom dos fundos paisagísticos, do chão, dos interiores arquitectónicos ou mesmo das figuras. O essencial da pintura era realizado já com o reboco endurecido, pelo que a inexistência de uma reserva de cal e humidade no reboco não tinha grandes consequências para o resultado pictórico final.

**TIPOLOGIAS.** A pintura mural portuguesa pode dividir-se em duas tipologias complementares. A primeira tipologia diz respeito às pinturas que assumem características e funções eminentemente decorativas. São pinturas que recorrem, sobretudo,

a léxicos vegetalistas e geométricos, embora também integrem padrões e composições com animais e seres humanos. Normalmente, estas pinturas encontram-se nas zonas inferiores dos muros, em frontais de altar, em emolduramentos e no intradorso de aberturas, como arcos, arcosólios ou janelas. É mais rara a sua utilização nos planos intermédios dos muros, mas existem situações em que essas zonas são ocupadas com uma decoração tipo tapete, como sucede na Capela da Glória na Sé de Braga (fig. 2) ou na nave da Igreja de S. Francisco de Leiria (fig. 7).

A segunda tipologia diz respeito às pinturas figurativas, dominadas por personagens e temas religiosos. Praticamente não existem temas profanos, surgindo apenas em apontamentos avulsos nas pinturas decorativas ou nos planos secundários de pinturas religiosas. As pinturas religiosas encontram-se pintadas, essencialmente, nas paredes dos altares. Normalmente estas pinturas têm um só registo horizontal e ocupam apenas a largura da mesa do altar. Funcionam quase como painéis retabulares e costumam apresentar apenas uma figura isolada dentro de cada «painel». Por vezes, as pinturas deste tipo podem estender-se em altura e em largura pelas paredes dos altares. Em situações ainda menos frequentes, as pinturas podem estender-se pelas paredes laterais da capela-mor ou da nave. Nestes casos, essas pinturas assumem quase sempre um carácter narrativo, apresentando diferentes cenas de uma mesma história sacra, como a Paixão ou a Infância de Cristo, e são organizadas num ou dois registos horizontais. Em grande medida, este tipo de pintura reproduz modelos retabulares próprios da pintura de cavalete, recorrendo, abundantemente, a emolduramentos fingidos. Nestes casos é possível afirmar que a pintura mural imita a pintura de cavalete. Porém, sempre que encontramos uma pintura mais decorativa, em especial nos casos em que se recorre a padrões decorativos de tapete, revela-se um outro entendimento da relação entre a pintura e o seu suporte que extravasa a mimetização referida. Alguns pintores mais evoluídos conseguiram explorar melhor as especificidades do *medium* fresquista, criando notáveis diálogos e complementaridades entre a pintura, a espacialidade do edifício e os seus elementos arquitectónicos (arcos cegos, capitéis, colunas, etc), como sucede na sacristia da Batalha ou nas igrejas de Arões, de Vila Marim (figs. 8-9) e de Fonte Arcada.

Dentro desta segunda tipologia, importa destacar, igualmente, a diferença que existe entre pinturas que privilegiam a narratividade e pinturas que privilegiam a iconicidade. No primeiro caso são imagens que apresentam uma acção e que se integram numa determinada história, normalmente retirada das Escrituras ou da vida dos santos. No segundo caso são imagens que só pretendem sublinhar a presença de uma determinada figura sacra num espaço específico, normalmente na parede de um altar, evitando qualquer espécie de referência directa a uma acção ou história. Normalmente, uma pintura icónica possui apenas dois ou três planos. Consiste na representação de uma figura isolada, hierática e em posição frontal, com uma gestualidade passiva. Uma pintura narrativa, por sua vez, é constituída por vários planos e figuras que são apresentadas de modos diversificados, normalmente em movimento e com uma gestualidade activa, sendo integradas num espaço adequado à acção em causa. Neste último caso, a sua principal função é didáctica e catequética.

TEMÁTICAS. O levantamento iconográfico de temas e figuras permite retirar três grandes conclusões. Em primeiro lugar, identifica-se uma nítida preferência por um leque reduzido de santos, de acordo com esta ordem de importância: S. Sebastião, Santo António, Santa Catarina, S. Miguel, S. Pedro, S. João Baptista, S. Tiago, Santa Luzia, S. Bartolomeu, S. Francisco, Santo Antão, S. Martinho, S. Paulo e S. Cristóvão. Neste panorama importa sublinhar que as imagens de S. Sebastião surgem, em média, num em cada cinco monumentos e que as imagens de Santo António surgem, em média, num em cada oito monumentos. A preeminência das representações



Fig. 7 - Pintura decorativa de uma capela lateral da nave da Igreja de S. Francisco, de Leiria, c. 1492-1510



Figs. 8 e 9 - Pormenores da pintura da capela-mor da igreja de Vila Marim, pintura realizada por Arnaus em 1549



Fig. 10 – Vista geral de uma parte dos murais da parede norte da nave da igreja do Outeiro Seco, c. 1535



Fig. 11 – Vista geral de uma parte dos murais da capela-mor da Igreja de Santa Leocádia, c. 1510-1530

de S. Sebastião está relacionada com o facto de ser o principal santo antipestífero do período enquanto o caso de Santo António se deve mais à sua fama de taumaturgo do que à sua naturalidade lusitana.

Em segundo lugar, importa sublinhar a clara predominância dos discursos visuais assentes em imagens de tipo icónico, em que um ou vários santos preenchem a parede sobre a mesa de altar. Estes santos apresentam-se isolados, em posição frontal, quase sempre com os rostos a três quartos. São representados contra um fundo simples que acentua a sua presença, evitando a distração do fiel com os fundos paisagísticos, com os interiores perspectivados ou com outros pormenores desnecessários. Normalmente, estes santos não desempenham qualquer acção, a não ser segurarem os respectivos atributos. Além das representações de santos isolados, destacam-se algumas representações de temas sacros que podiam surgir integradas em discursos narrativos como ocorre com o Pentecostes e a Oração no Horto. Em todo o caso, excluindo as figuras sacras isoladas, os temas mais representados são a Anunciação e o Calvário. Estes dois temas eram muitas vezes representados fora de qualquer ciclo narrativo, sobretudo no caso da Anunciação, tantas vezes pintada no arco triunfal, com a Virgem de um lado e o Arcanjo do outro.

Em terceiro lugar, destacamos o reduzido número de casos em que podemos falar de um discurso visual assente em estratégias narrativas, como sucede na nave de Outeiro Seco (fig. 10) ou na cabeceira de Santa Leocádia (fig. 11). De facto, o número de pinturas onde existem pelo menos duas composições com uma narrativa sequencial é muito reduzido, mais ainda quando se pretende falar da existência de um ciclo com um número razoável de cenas. Ainda assim, para lá dos dois casos mencionados e excluindo as situações em que existe uma mera oposição entre dois princípios contrários, destaque-se o esforço em construir discursos narrativos nas pinturas de Adeganha, Bragança, Bravães, Covas do Barroso, Duas Igrejas, Malhada Sorda, Meijinhos, Quintanilha, Sacaparte, Santa Leocádia, Santo Aleixo, Tomar, Trancoso, Valhelhas, Vila de S. Sebastião e Vila Marim. Mesmo tendo em conta que este número é prejudicado pela destruição da maior parte dos rebocos que não ficaram protegidos pelos retábulos em talha – e deve-se sublinhar que os ciclos narrativos ocupam, preferencialmente os panos laterais da ousia e da nave –, não nos parece que esta realidade pudesse ultrapassar significativamente esta proporção, tanto mais que as visitas da época reforçam esta menor representatividade de ciclos murais narrativos (Afonso, 2009/I: 112-116, 262-266).

A sub-representação de santos com elevado número de devotos ou grande relevância institucional também oferece indicações úteis para o entendimento das funções da pintura mural desta época. Reportando-nos exclusivamente aos casos em que os santos estão representados como figuras autónomas num único mural, estranha-se a escassez de imagens de Santa Madalena, S. Vicente, Santo Isidoro, S. Lucas, Santa Marta, Santa Eulália, S. Jerónimo, S. Lourenço ou S. Leonardo, sublinhando-se, assim, a maior importância dada à eficácia protectora dos santos do que à sua antiguidade, à dedicação das paróquias ou à sua associação ao território ibérico.

A comparação entre os dados referentes às figuras e temas mais e menos representados na pintura mural e a invocação das paróquias portuguesas também permite retirar conclusões interessantes. Das 4364 paróquias existentes hoje em dia o santo titular de maior número delas é S. Miguel, com duzentas, seguido por S. Tiago, com cento e oitenta e quatro, por S. Martinho, com cento e setenta e quatro e por S. João Baptista, com cento e setenta e duas (Moreira, 2000: 325-328). S. Sebastião é orago titular de noventa e nove paróquias, Santo André de setenta e quatro e Santa Eulália de setenta e duas (*ibidem*). Desta forma, podemos concluir que não existe uma relação directa entre os oragos mais comuns das paróquias e os santos mais representados ao nível da pintura mural dos séculos XV e XVI. Este dado não

nos deve surpreender, uma vez que existe um grande desfasamento temporal entre a escolha dos oragos das várias paróquias (raramente alterados ao longo do tempo) e o momento em que as pinturas murais foram realizadas.

**FUNÇÕES.** Em relação a este aspecto há quatro funções que se destacam na pintura mural deste período. Em primeiro lugar, a pintura mural contribuía para o enobrecimento dos edifícios e do culto, através da ornamentação dos interiores. Em segundo lugar, a pintura mural contribuía para o prestígio das comunidades locais, face aos seus vizinhos, e permitia sublinhar o prestígio social dos encomendantes, muitas vezes identificados por um brasão ou inscrição. Em certos casos a pintura mural também podia ser uma espécie de síntese doutrinal ao apontar para a metanarrativa cristã através da representação de dois momentos chave da História da Salvação: a Encarnação (Anunciação) e a morte de Cristo (Calvário), desempenhando, assim, um papel catequético. De qualquer modo, a principal função das pinturas murais, sobretudo as que estavam pintadas sobre os altares colaterais, residia na preocupação com a protecção do corpo e da alma dos vivos (peste, guerra, fome, morte súbita, exorcismos, cataclismos, etc.) e também com a protecção da alma dos mortos (intercessão, purgatório, etc.). Desta forma, valorizava-se a presença dos santos protectores nos templos da comunidade e sublinhava-se a devoção da comunidade a esses mesmos santos, razão pela qual existe uma concentração tão elevada num reduzido número de santos, destacando-se os antipestíferos.

É particularmente revelador que a totalidade das representações de S. Tiago, S. Paulo e a maioria das representações de S. Pedro se encontrem na cabeceira dos templos, zona tutelada pelos padroeiros, normalmente pessoas ou instituições ligadas ao clero ou à alta nobreza. Deste modo, tais figuras reforçavam a fundamentação da autoridade eclesiástica e a filiação na ortodoxia católica através da representação dos dois fundadores da Roma cristã, Pedro e Paulo, e através da representação do apóstolo de Cristo mais venerado na Península Ibérica. Pelo contrário, santos e temas mais populares, como Santo Antão, Santo António, Santa Catarina, S. Sebastião, S. Cristóvão, o Calvário, a Anunciação e a Agonia no Horto, estão representados maioritariamente, ou exclusivamente, nas paredes da nave, uma zona cuja manutenção e «ornamento» estava a cargo das comunidades locais. Deste modo, tais imagens são mais representativas das devoções e necessidades espirituais dos fregueses do que as representações existentes na cabeceira de um templo.

#### SINGULARIDADES

**BATALHA.** Estas pinturas representam cinco anjos no intradorso da abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha (fig. 12) e integram-se no programa de legitimação e enaltecimento da nova dinastia materializado neste monumento (Gomes, 1997; Afonso, 2009/II: 102-110). Estas pinturas são as mais antigas do País, datando entre 1402 e 1415, e são também pinturas admiráveis em termos plásticos, tanto no desenho elegante como na modelação elaborada e inteligente dos panos. A recente intervenção de conservação e restauro permite apreciar mais facilmente a extraordinária qualidade destes murais, pintados directamente sobre o intradorso da abóbada, sem qualquer preparo ou caiação. Em certos locais, como no rosto de um dos anjos tenentes, é possível comparar a etapa correspondente ao desenho preparatório, a ocre, e a etapa da pintura final (fig. 13), com enchimento das cores e delimitação das formas através de uma linha negra.

Estas pinturas representam cinco anjos nos panos mais próximos do janelão da sacristia, precisamente onde a iluminação era mais forte. Três são anjos tenentes, sus-



Fig. 12 – S. Miguel pintado na abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha, c. 1402-1415





Fig. 13 – Pormenor do rosto de um anjo tenente pintado na abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha, c. 1402-1415

tentando as armas de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, e os dois outros representam S. Miguel Arcanjo e um anjo músico tocando viola de arco. O desenho agitado, o grafismo da modelação e a tipologia dos rostos e das mãos filiam estas pinturas no gótico internacional, reforçando a datação indicada pela heráldica. Infelizmente, são pinturas sem continuidade e sem antecedentes conhecidos no nosso país, mesmo ao nível da iluminura. Deste modo, julgamos que estas pinturas terão sido realizadas por pintores estrangeiros, perfilando-se os pintores régios de origem italiana António Florentim ou Mestre Jácome (adjuvado por Mateus Briço Siciliano) como os mais prováveis autores. Tendo em conta a presença dos dois últimos, Jácome e Briço, ao serviço do Mosteiro de S. Domingos, de Santarém, em Dezembro de 1396 (Afonso e Monteiro, 2006), inclinamo-nos mais para esta possibilidade. Aliás, a diferença na modelação dos panejamentos dos anjos, designadamente o tratamento mais fraco dado à indumentária de S. Miguel, sustenta a hipótese de estarmos perante duas mãos distintas a trabalhar nestas pinturas, pelo que esta possibilidade autoral terá alguma razoabilidade.

LEIRIA. A Igreja de S. Francisco, de Leiria, possui duas campanhas de pintura mural realizadas no século XV, uma nos inícios e outra no virar do século. A mais antiga representa um Calvário monumental com dezenas de figuras. A sua linguagem reporta-se ao gótico mediterrânico, destacando-se as formas sólidas das figuras e os aspectos técnicos da sua elaboração. Deste ponto de vista o Calvário de Leiria é praticamente uma ilustração das indicações do *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, uma vez que os processos de execução e a sequência de camadas acompanham de muito perto esse tratado, conforme sublinhámos noutra local (Afonso, 2003: 67-91). Hoje em dia, a pintura remanescente não faz justiça ao original, quando ocupava uma área a rondar os cinquenta metros quadrados. Grande parte do reboco foi destruída e a parede onde estão as pinturas sofreu a acção da água da chuva durante anos. Apesar do restauro realizado no final da década de 90, a proximidade ao leito do rio favorece a evaporação das águas do subsolo através das paredes

causando graves danos nestes rebocos. Por tudo isto, e como se trata de uma pintura maioritariamente feita «a seco», boa parte da camada pictórica desagregou-se da superfície parietal.

Este Calvário inclui um elevado número de figuras, vendo-se Cristo rodeado por vários anjos no registo superior. No registo inferior da pintura estão representadas as Santas Mulheres, com a Virgem desmaiada, S. João Evangelista, Santo António, S. Francisco, S. Boaventura, o Centurião, um casal de monarcas com a respectiva prole nos extremos da composição, além de inúmeras figuras anónimas, maioritariamente judeus, que exprimem a sua satisfação com a morte de Cristo através de gestos obscenos, esgares trocistas e dentes arreganhados. Uma das figuras que possui maior qualidade plástica é S. João Evangelista (fig. 14), cujo rosto foi desenhado com notável cuidado e cuja modelação dos panejamentos, em particular a túnica, apresenta também uma elevada qualidade. Do ponto de vista formal, esta pintura tem alguns pontos de contacto com outras obras realizadas na Península Ibérica nos inícios do século XV, como o retábulo oferecido pelo arcebispo D. Sancho de Rojas ao Convento de São Bento, de Valladolid, obra atribuída a Juan Rodríguez de Toledo e datada de c.1420 (Azcárate Ristori, 1996: 313). Apesar de a qualidade plástica desta obra ser muito superior ao mural leiriense existem várias semelhanças ao nível da simplicidade de traço, da economia na modelação das carnações e dos panejamentos, da estereotipia dos rostos e da rigidez da transposição entre figura e fundo (*Idem*: 91-105). Apesar de não ser uma obra atribuível ao mesmo pintor, o que importa é sublinhar a sua integração num horizonte ibérico marcado por arcaísmos e por alguma vernacularidade na adaptação de linguagens vindas de fora.



Fig. 14 – Pormenor com S. João Evangelista, integrado no Calvário da capela-mor da Igreja de S. Francisco, de Leiria, 1º terço do século XV

MONSARAZ. O mural do antigo Tribunal de Monsaraz talvez seja um dos conjuntos fresquistas mais conhecidos do País. Desde a sua «descoberta» em 1958 que esta pintura tem sido datada entre os finais do século XIV e os finais do século XV. A pintura consiste na representação da justiça celeste e da justiça terrena em registos sobrepostos. Na zona superior apresenta-se uma visão apocalíptica, com os anjos trompetteiros a despertarem os mortos e onde Cristo entronizado, Alfa e Ómega, se prepara para julgar os homens. Sob esta cena observa-se o interior de um tribunal com dois juizes em audiência simultânea. Recorrendo a modelos iconográficos derivados da oposição entre Vícios e Virtudes, esta representação assume uma dimensão claramente alegórica. A figura que se encontra à nossa direita é apresentada como um juiz corrupto, enquanto a da esquerda é apresentada como um juiz justo (fig. 15), homólogo na pose e na expressão a Cristo. Lateralmente, encontram-se dois brasões de D. Jaime, duque de Bragança (1479-1532).



Fig. 15 – Pormenor da Alegoria da Justiça de Monsaraz representando o Juiz Recto. Pinturas realizadas por volta de 1500

Do ponto de vista plástico, esta pintura transmite uma sensação de grande rigidez no desenho das figuras e de extrema pobreza ao nível da modelação das formas. Porém, estas características arcaizantes são enganadoras. É preciso notar que esta pintura perdeu a maior parte do tratamento pictórico feito a seco, o que se revela particularmente nefasto numa pintura onde a componente feita a fresco foi claramente minoritária. Esta situação é tão óbvia que há figuras a quem falta uma parte da perna e outras a quem falta praticamente a totalidade da cor dos panejamentos, restando apenas a cor do reboco e o rascunho do desenho preparatório. A modelação tonal feita «a seco» teria coberto estas lacunas e teria disfarçado a forte linearidade e rigidez que estas figuras apresentam, sobretudo ao nível das roupagens.

A pintura mural patente na Ermida de Santo André, de Beja, feita pelo mesmo pintor que realizou o mural de Monsaraz, encontra-se em melhor estado de conservação e permite estudar com mais rigor a sua linguagem plástica (Afonso, 2003b). Com base no estudo dos dois conjuntos, torna-se bastante evidente o carácter



Fig. 16 – *Diabo Acorrentado por S. Bartolomeu.*  
Pormenor das pinturas do arco triunfal da Igreja de S. Tiago, Folhadela. Pintura de Arnaus, c.1535-1549

eminentemente linear e hierático das figuras e a simplicidade da modelação tonal, com as quebraduras dos panejamentos desenhadas através de espessas linhas rectas, compensada pelo maior cuidado na modelação das carnações. Estas pinturas incluem anjos tenentes com as armas de Portugal e a esfera armilar, emblema pessoal de D. Manuel, pelo que a cronologia destas pinturas, bem como a do mural de Monsaraz, se situará já nos inícios do século XVI.

ARNAUS. Este pintor é o fresquista mais interessante e original do Renascimento português, um dos poucos que soube explorar a relação simbiótica entre a arquitectura e a pintura mural. Activo no Noroeste e no aro de Vila Real, foi um dos pintores que melhor explorou as potencialidades abertas pelo Renascimento na perscrutação dos «níveis de irrealidade» que a pintura mural oferece, sobretudo pela relação que estabelece com a luz (claro-escuro), com a estrutura arquitectónica (cheio) e com o espaço de um edifício (vazio). Embora tenha deixado o seu nome apenas no fresco da Igreja de S. Paio de Midões, Barcelos, obra datada de 1535, existe uma série de obras que lhe podem ser atribuídas, conforme demonstrou Joaquim I. Caetano (2001), uma das quais está datada de 1549. As diferenças entre as pinturas realizadas nestas duas datas são importantes para percebermos a evolução estilística deste pintor. Estas duas pinturas também nos servem como referência para a cronologia aproximada das restantes obras atribuíveis a Arnaus, ou à sua oficina de pintura mural, realizadas nas igrejas de Arões, Folhadela (fig. 16), Fonte Arcada, Geraz do Lima, Vila Verde, Ermelo, Pombeiro, Cête e, eventualmente, Arnoso. As maiores ou menores semelhanças destas pinturas aos dois locais datados por inscrições permitem-nos ter uma ideia aproximada acerca da respectiva cronologia.

Este pintor segue uma apurada linguagem renascentista, designadamente no tratamento gráfico e volumétrico de panejamentos e carnações, bem acompanhados por uma correcta noção da profundidade espacial e por uma certa fluidez atmosférica que unifica as suas pinturas. O recurso a elementos cenográficos áulicos e a uma indumentária luxuosa acentuam a monumentalidade e a modernidade da pintura, denotando o seu afastamento face aos modelos regionais mais conservadores e frequentes na época ao nível da pintura mural. O traço fino, seja nas figuras, seja nos motivos decorativos, e a ligeireza com que as formas são desenhadas, ou criadas através de subtis transições cromáticas, atestam o elevado nível técnico deste pintor e o seu esmero enquanto artista do Renascimento.

Do ponto de vista compositivo, e cenográfico, este pintor serviu-se habilmente de janelas, reentrâncias e arcos cegos dos edifícios para criar ou aumentar alguns efeitos visuais e, assim, dar um maior realismo, e profundidade, às suas pinturas. Por vezes, criou autênticos jogos de espelhos, como sucede no par de portas afrontadas

reproduzidas nas paredes norte e sul da capela-mor da igreja de Vila Marim em 1549, uma delas entreaberta, por onde entra um sacristão segurando as galhetas, enquanto a outra, frontal à primeira, se apresenta cuidadosamente encerrada (figs. 8-9). Na igreja de Arões, por exemplo, este pintor duplicou as colunas e capitéis do arco triunfal e aproveitou a arquivolta interior do mesmo arco, composta por aduelas lisas, para lançar um motivo decorativo de flores-de-lis, repetindo a ornamentação esculpida nas duas outras arquivoltas. O mesmo se pode dizer a respeito do modo como Arnaus utilizou o nicho da parede fundeira da capela-mor da Ermida de Nossa Senhora do Vale, em Cête, onde os anjos músicos pintados em torno dessa pequena reentrância deveriam conjugar-se com a imagem esculpida da Virgem situada no eixo desse nicho.

### CONCLUSÃO

Do que fica exposto, conclui-se que a pintura mural remanescente não permite resolver de forma satisfatória alguns dos problemas que têm preocupado a historiografia da pintura primitiva, nomeadamente a caracterização de uma suposta «Escola Portuguesa» ou a grande incógnita em torno dos antecessores e sucedâneos de Nuno Gonçalves. De facto, a pintura mural portuguesa do século XV mimetiza o sentido de evolução da sua congénere de cavalete: quase inexistente durante os primeiros dois terços do século, ganha corpo à medida que se aproxima a transição da centúria e multiplica-se de forma extraordinária logo nos primeiros anos de Quinhentos. Ainda assim, as poucas pinturas murais mais antigas que alcançaram os nossos dias acentuam as ligações ao mundo mediterrânico, como vimos a propósito da Batalha e Leiria, e como sucede também com os frescos da Igreja de S. Francisco, do Porto. Tendo em conta as características meridionais da pintura de Nuno Gonçalves, julgamos que este dado é muito relevante.

Verificámos, igualmente, que quase não subsiste pintura mural nas zonas mais povoadas do País, pelo que a imagem que temos da pintura mural deste período está muito marcada por obras realizadas em territórios periféricos e rurais. Mais do que questões estéticas, ou artísticas, os temas preferidos na pintura mural mostram como esta respondia a necessidades concretas dos fiéis. Pessoas que precisavam de garantias de protecção face a epidemias e doenças e que se preocupavam com o destino da alma dos vivos e dos mortos. Finalmente, a julgar pelo reduzido número de ciclos narrativos remanescentes, a catequização pela imagem não parece ter tido grande importância entre nós, o que contraria um dos lugares-comuns associados à pintura mural, classificada muitas vezes como uma Bíblia para os iletrados.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRANTES, Anapaula e Ignace VANDEVIVERE (coords.), 1994. *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Século XV*, Lisboa, IPM.
- AFONSO, Luís Urbano, 1996. «As pinturas murais (séc. XV) do pórtico axial da Sé de Braga», in *Mínia*, vol. IV, pp. 51-76.
- \_\_\_\_\_, 2003a. *Convento de S. Francisco de Leiria. Estudo Monográfico*, Lisboa, Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_, 2003b. «São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média», in *Monumentos*, nº 19, pp. 115-123.
- \_\_\_\_\_, 2003c. «A apropriação simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura do tribunal de Monsaraz», in *Artis*, nº 2, pp. 35-74.
- \_\_\_\_\_, 2003d. «A cronologia das pinturas murais de São Salvador de Bravães: uma reapreciação», in *Artis*, nº 2, pp. 273-274.
- \_\_\_\_\_, 2005. «Propaganda institucional beneditina e metanarrativa cristã nos frescos de Pombeiro», in *Estudos/Património*, nº 8, pp. 37-45.
- \_\_\_\_\_, 2009. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2 vols., Lisboa, FCG/FCT.
- \_\_\_\_\_, 2010. «New developments in the study of *O livro de como se fazem as cores das tintas*», in L. U. Afonso (ed.), *The Materials of the Image/As Matérias da Imagem*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 3-27.
- AFONSO, Luís Urbano e Patrícia MONTEIRO, 2006. «Uma nota sobre Mestre Jácome, pintor régio de D. João I», in *Artis*, nº 5, 2006, pp. 471-480.
- ALARCÃO, Adília (ed.), 2003. *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII-XV*, Lisboa, IPM.
- ALEXANDER, Jonathan, 1992. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven, Yale University Press.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira, 1971. «Primeiras impressões sobre a arquitectura românica portuguesa», in *Revista da Faculdade de Letras*, vol. II, pp. 65-116.
- \_\_\_\_\_, 2001. *História da Arte em Portugal*, vol. 1, *O Românico*, Lisboa, Presença.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira e Mário BARROCA, 2002. *História da Arte em Portugal*, vol. 2, *O Gótico*, Lisboa, Presença.
- ALVELOS, Manuel, 1941. «Pintores de Viseu», in *Portucale*, Vol. XIV, Porto, Março-Junho.
- ALVES, Alice Nogueira, 2010. *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, tese de doutoramento em Arte, Património e Teoria do Restauro, Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- ARAGÃO, Maximiano, 1900. *Grão Vasco ou Vasco Fernandes Pintor Viseense Príncipe dos Pintores Portugueses*, Viseu.
- ARASSE, Daniel, 1992. «L'ange spectateur. La Madone Sixtine et Walter Benjamin», in *Traverses*, nº 3 (Outono).
- \_\_\_\_\_, 1996. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1.ª ed. 1992), Paris, Flammarion.
- AZCÁRATE-RISTORI, José, 1996. *Arte Gótica en España*, 2ª ed, Madrid, Cátedra.
- BAIÃO, António, 1957. «Dois Testamentos Históricos: o do primeiro vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida, e o do inquisidor-geral D. Francisco de Castro», in *Memórias da Academia das Ciências. Classe Letras*, Tomo VI, pp. 405-423.
- BATORÉO, Manuel, 2001. «Um Retábulo da Vida da Virgem», in *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura*, Lisboa, IPM.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Pintura Portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Caleidoscópio.
- \_\_\_\_\_, 2005. *Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (c.1500-1540)*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BAXANDALL, Michael, 1974. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press.
- BELTING, Hans, 1998. *L'Image et son Public au Moyen Âge* (1.ª ed. 1981), Paris, Gérard Monfort.
- BERARDO, José de Oliveira, 1857/1858. «O pintor Vasco Fernandes de Vizeu», *O Liberal*, n.ºs 52 e 85, Viseu.
- BERTAUX, Émile, 1911. *La Renaissance en Espagne et en Portugal – Histoire de L'Art* (dir. André Michel), Tomo IV, Paris.
- BIALOSTOCKI, Jan, 1989. *El Arte del Siglo XV*, Madrid, Istmo.
- BONIFÁCIO, Horácio, Luís TEIXEIRA e Pedro BARBOSA, 1981. «Da temática da decoração», in *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 128, *Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães*, Lisboa, Ministério das Obras Públicas e Transportes, pp. 49-74.
- BRAGA, Teófilo, 1985. *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2 vols., Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_, 1987. *Contos Populares do Povo Português*, 2 vols., Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- BRANCO, Manuel Joaquim, 1993. «A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes» in *A Cidade de Évora*, nº 71-76, Évora, 1988-93.
- BRUGES, 2001. *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Ludion, Bruges.
- BURRESI, Mariagiulia (dir.), 1992. *Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte del Quattrocento*, Pisa, Pacini Editore.
- CAETANO, Joaquim Inácio, 2001. *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.
- \_\_\_\_\_, 2006. «400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI», in *Artis*, nº 5, pp. 125-144.
- \_\_\_\_\_, 2007. «Revestimentos de imitação da pedra em Évora ou o gosto pela arquitectura erudita», in *Monumentos*, nº 26, pp. 174-179.
- \_\_\_\_\_, 2007a. «De la fragmentation du regard a l'identification des ensembles», in L. U. Afonso e V. Serrão (eds.), *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 88-102.

- \_\_\_\_\_, 2009. «O uso de estampilhas na pintura a fresco quinhentista no Norte de Portugal», V. Serrão et al. (eds.), in *Encontro Aprendizizes de Feiticeiro*, Lisboa, Colibri, pp. 35-52.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, 1994. «Maestro del Retablo de la Catedral de Viseo», in *El arte en la época del Tratado de Tordesilhas* (catálogo da exposição), Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesilhas e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, 1995. «Ao Modo de Itália: a Pintura Portuguesa na Idade do Humanismo», in Vitor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, 1996. *O Que Janus Via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (texto policopiado).
- \_\_\_\_\_, 1997. «Gregório Lopes – Pintor Régio e Cavaleiro de Santiago», in *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa. Actas do II Encontro sobre Ordens Militares*, Lisboa, Edições Colibri-Câmara Municipal de Palmela.
- \_\_\_\_\_ (ed.), 1998. *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de S. Roque.
- \_\_\_\_\_, 1998a. «O Melhor Oficial de Pintura Que Naquele Tempo Havia», in Diogo Ramada Curto (dir.), *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, Difel.
- \_\_\_\_\_, 1998b. «Retrato e Paisagem – (in) capacidades do olhar», in Diogo Ramada Curto (coord.), *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses-Expo '98.
- \_\_\_\_\_, 1998c. «Um Século de Pintura». in João José Alves Dias (dir.), *Nova História de Portugal. Do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa, Presença.
- CARVALHO, Elisa, 1999. *A Morte do Alto Clero Bracarense (Séculos XII a XV)*, dissertação de mestrado em História e Cultura Medievais apresentada à Universidade do Minho (texto policopiado).
- CARVALHO, José Alberto Seabra, 1994. «Pintura Luso-Flamenga em Évora no Início do Século XVI. O Mestre da Lamentação da Oficina do Espinheiro», in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76.
- \_\_\_\_\_, 1995. «Problemas da pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais», in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_\_, 1998. «Frei Carlos e o Outro – Preposições sobre a Pintura da Oficina do Espinheiro», in Fernando António Baptista Pereira (coord.), *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 155-169.
- \_\_\_\_\_, 1998a. «O Retábulo da Trindade», in *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de S. Roque.
- \_\_\_\_\_, 1999. *Gregório Lopes*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_\_, 2006. «Frei Carlos, o pintor no convento», in Francisco Bilou (coord.), *Convento do Espinheiro – Memória e Património*, Évora, Convento do Espinheiro – Heritage Hotel & Spa.
- \_\_\_\_\_, 2007. «Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura no início do século XX», in *Conservar Património*, n.º 5, pp. 5-8.
- \_\_\_\_\_, 2008. «O retrato de D. João I. Revisão crítica», in *Revista de História da Arte*, n.º 5, pp. 67-75.
- \_\_\_\_\_, 2009. *Santa Auta. Um Retábulo Que já Não É o Que nunca Foi*, pp. 145-154.
- CARVALHO, José Alberto Seabra e Marta B. CARVALHO, 2009. «Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)», in Dalila Rodrigues (ed.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 20, *Em torno da História da Arte*, Lisboa, Fubu Editores, pp. 89-142.
- CASTRO, Ivo de, 2010. «Notas sobre a língua do Livro de como se fazem as cores (ms. Parma 1959)», in L. U. Afonso (ed.), *The Materials of the Image/As Matérias da Imagem*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 87-96.
- CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. 1974. *O Renascimento em Portugal – Clenardo e a Sociedade Portuguesa* (4.ª ed.), Coimbra.
- CHASTEL, André, 1991. «O artista», in E. Garin (ed.), *O Homem Renascentista*, Lisboa, Presença, pp. 169-190.
- CHÂTELET, Albert, 1992. *La Peinture Française XVe et XVIe Siècles* (2.ª ed.), Genebra, Skira.
- \_\_\_\_\_, 1994. «Nuno Gonçalves, Fouquet et Jacob de Littermont», comunicação ao simpósio «Nuno Gonçalves – Novos Documentos» (Lisboa, 2, 3 e 4 de Dezembro).
- CLARO, Ana, 2009. *An Interdisciplinary Approach to the Study of Colour in Portuguese Manuscript Illuminations*, tese de doutoramento em Conservação e Restauro apresentada à Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).
- COELHO, Adolfo, 1993. *Obra Etnográfica*, 2 vols., Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- COELHO, Maria Helena C., 1977. *O Mosteiro de Arouca do Século X ao Século XIII*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- COELHO, Maria Helena e Leontina VENTURA, 1987. «Os bens de Vataça: visibilidade de uma existência», in *Revista de História das Ideias*, n.º 9, pp. 33-77.
- CORREIA, Virgílio, 1924. *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 1928. *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 1936. «Vicente Gil e Manuel Vicente pintores em Coimbra», in *Notícias de Coimbra* (16 de Março).
- COSTA, Avelino Jesus, 1959. *O Bispo Dom Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2 vols., Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 1983. *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, Coimbra, Coimbra Editora.
- COUTO, João, 1939. *Pinturas Quinhentistas do Sardoal*, separata do *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes V*, Lisboa.

- \_\_\_\_\_, 1943. *A Pintura Flamenga em Évora no Século XVI. Variedade de Estilos e de Técnicas na Obra Atribuída a Frei Carlos*, separata de *A Cidade de Évora*, Évora.
- \_\_\_\_\_, 1955. *A Oficina de Frei Carlos*, Lisboa, Artis.
- CRUZ, António, 1968. *Anais, Crónicas e Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coimbra*, Porto, Biblioteca Pública Municipal.
- CRUZ, António João e Luís Urbano AFONSO, 2008. «On the date and contents of a Portuguese medieval technical book on illumination: *O livro de como se fazem as cores*», in *The Medieval History Journal*, vol. 11, nº 1, pp. 1-28.
- CRUZ, Maria Leonor Garcia da, 2001. *A Governança de D. João III: a Fazenda Real e os Seus Vedores*, Lisboa.
- DACOS, Nicole, 1991. «Les artistes flammands et leur influence au Portugal (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)», in J. Everaert e E. Stols (dir.), *Flandre et Portugal au confluent de deux cultures*, Anvers, Fonds Mercator.
- DIAS, Pedro, 1988. *Arte Portuguesa: Notas de Investigação*, Coimbra, Instituto de História da Arte.
- \_\_\_\_\_, 1991. «La tapisserie flamande au Portugal», in J. Everaert e E. Stols (dir.), *Flandre et Portugal au confluent de deux cultures*, Anvers, Fonds Mercator.
- \_\_\_\_\_ (coord.), 1994. *Álvaro Pires d'Évora*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Vicente Gil e Manuel Vicente. Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra.
- ESPANCA, Túlio, 1994. «As pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o retábulo da Capela do Esporão», in *A Cidade de Évora*, n.º 6, Évora.
- FARIES, M., 2005. «Analytical Capabilities of Infrared Reflectography: an Art Historian's Perspective», in *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis*, National Academy of Science, pp. 87-104.
- FARR, James R., 2000. *Artisans in Europe 1300-1914*, Cambridge.
- FERNANDES, Hermenegildo e L. U. AFONSO, 2007. «Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358)», in *Clio*, n.ºs. 16-17, pp. 363-394.
- FIGUEIREDO, José de, 1908. *Algumas Palavras sobre a Evolução da Arte em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora.
- \_\_\_\_\_, 1910. *Arte Portuguesa Primitiva. O Pintor Nuno Gonçalves, 1459-1471 (Actividade Artística Conhecida)*, Lisboa, s.e.
- \_\_\_\_\_, 1910a. «Alguns esclarecimentos sobre os quadros da Beira», in *O Século* (14 de Março), Lisboa.
- \_\_\_\_\_, 1921. «Introdução a um estudo sobre a pintura em Portugal», in *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa.
- GOMES, Saul António, 1997. *Vésperas Batalhinhas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Magno.
- GONÇALVES, António Nogueira, 1953. «A Arte no Distrito de Coimbra. 2ª Parte» in *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- GONÇALVES, Flávio, 1963. *O Retábulo de Santiago*, Lisboa, Artis.
- GRINDER-HANSEN, Poul, 2002. *Danish Middle Ages and Renaissance*, Copenhaga, Museu Nacional.
- GUIA, 1924. *Guia de Portugal*, 1º vol., *Generalidades; Lisboa e Arredores*, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- GUIMARÃES, Alfredo, 1942. *Estudos do Museu de Alberto Sampaio*, vol. I, *A Degolação de S. João Baptista*, Porto, Litografia Nacional.
- GUSMÃO, Adriano de, 1948/1951. «Os Primitivos e a Renascença», in João Barreira (dir.), *Arte Portuguesa*, vol. II, *Pintura*, Lisboa, Excelsior, pp. 73-256.
- \_\_\_\_\_, 1957. *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Artis.
- \_\_\_\_\_, 1957/1958. *Nuno Gonçalves*, Lisboa, Publicações Europa-América (1957), Artis (1958).
- HASKEL, Francis, 1997. *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et le sort des expositions*, Paris, Gallimard.
- HEINICH, Nathalie, 1993. *Du Peintre à l'Artiste. Artisans et Académiciens à l'Age Classique*, Paris.
- HUYGHE, René, 1949. «Nuno Gonçalves dans la Peinture Européenne du XV<sup>e</sup> Siècle», *Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art*, Lisboa-Porto.
- JOAQUIM, Manuel, 1955. «Notícia de vários documentos dos séculos XIII, XIV, XV e XVI, existentes no Museu Grão Vasco», in *Beira Alta* (separata), Viseu.
- JUSTI, Carl, 1915. «La Pintura Portuguesa del siglo XVI», in *Estudios de Arte Español II*, Madrid.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta, 1994. «From treasure to museum: the collections of the Austrian Habsburgs», in J. Elsner e R. Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books, pp. 137-154.
- KESSLER, Herbert, 2004. *Seeing Medieval Art*, Ontário, Broadview Press.
- KLEIN, Peter, 2004. *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorrão*, Valência, Património Ediciones.
- LACERDA, Aarão de, 1917. *Arte Portuguesa I. O Museu de Grão Vasco*, Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 1940. «A propósito da exposição dos Primitivos Portugueses», in *Ocidente*, vol. XI, Lisboa, pp. 410-428.
- LAMEIRA, Francisco e Maria SANTOS, 1988. *Visitação de Igrejas Algarvias. Ordem de São Tiago*, Faro, Adeipa.
- LANGHANS, Franz-Paul, 1943-1946. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos - Subsídios para a Sua História*, 2 vols., Lisboa.
- LASKO, Peter, 1972. *Ars Sacra. 800-1200*, Harmondsworth, Penguin Books.
- LEMOS, Ana, 2007. «Recensão a Peter Klein – Beato de Liébana», in *Revista de História da Arte*, n.º 4, pp. 323-328.
- LIMA, João Paulo Abreu, 1986. «Oficiais de Armas em Portugal nos Séculos XIV e XV», in *Actas do 17º Congresso Internacional de Ciências Genealógica e Heráldica*, vol. 2, *Heráldica*, Lisboa, Instituto Português de Heráldica.
- LUACES, Joaquim Yarza, 1993. *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía*, Madrid, Nerea.

- MACEDO, Francisco Pato de, 1997. «Retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra», in *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina* (catálogo da exposição), Lisboa, CNCDP.
- MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, 1941. *Problèmes des Primitifs Portugais*, Coimbra, Coimbra Editora.
- \_\_\_\_\_, 1957. *Pintura à Sombra dos Mosteiros. A Pintura Religiosa Portuguesa dos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Ática.
- \_\_\_\_\_, 1959. *Escola do Mestre do Sardoal*, Lisboa, Artis.
- \_\_\_\_\_, 1971. «A Influência Bizantina na Antiga Pintura Portuguesa», in *Panorama*, nº 40 (Dezembro), 4ª série.
- MARKL, Dagoberto, 1971. «A Escola do Mestre do Sardoal e os Seus Artistas na Transição do Século XV para o XVI», *ibid.*
- \_\_\_\_\_, 1988. *O Retábulo da Sé de Lisboa e os Documentos*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_, 1997. «Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu Fontes Comuns», in *Francisco Henriques. Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I* (catálogo da exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, 1999. «A Justiça de Deus e a Justiça dos Homens», in *Cadernos*, nº 2, *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro*, Lisboa, IPPAR, pp. 7-13.
- MARKL, Dagoberto e Fernando António Baptista PEREIRA, 1986. *História da Arte em Portugal. O Renascimento*, vol. 6, Lisboa, Publicações Alfa.
- MARQUES, António Oliveira, 1987 (dir.). *Nova História de Portugal*, vol. IV, *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*, Lisboa, Presença.
- \_\_\_\_\_, 1993. «O Portugal do Infante D. Pedro visto por estrangeiros», in *Biblos – Revista da Faculdade de Letras* (U. C.), vol. LXIX, pp. 59-78.
- MARTIN, François-René, 2008. «L'administration di génie national. L'exposition des Primitifs Français de 1904», in Enrico Castelnuovo e Alessio Monciatti (coord.), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa, Edizioni della Normale.
- MARTINS, Armando, 1999. «Dois bispos portugueses da segunda metade do século XII», in M. J. Barroca (coord.), *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*, vol. II, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 27-40.
- MEIRINHOS, José, 2009. «O sistema das ciências num esquema do século XII no manuscrito 17 de Santa Cruz de Coimbra (Porto, BPM, Geral 21)», in *Medievalista*, nº 7, pp. 1-27.
- MENOZZI, Daniele, 1991. *Les Images. L'Église et les Arts visuels*, Paris, Cerf.
- MIRANDA, Adelaide, 1996. *A Iluminura Românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobça*, 2 vols., tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).
- \_\_\_\_\_, (ed.), 1999. *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, Lisboa, Ministério da Cultura/Biblioteca Nacional.
- MIRANDA, Adelaide e José C. V. SILVA, 1995. *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Lisboa, Universidade Aberta.
- MIRANDA, Adelaide, Ana CLARO, Cristina LEMOS, Catarina MIGUEL e Maria João MELO, 2008. «A cor na iluminura portuguesa. Uma abordagem interdisciplinar», in *Revista de História da Arte*, nº 5, pp. 228-245.
- MOREIRA, Domingos, 2000. «Oragos paroquiais portugueses», in C. Azevedo (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 325-328.
- MOREIRA, Francisco de Almeida, 1916. *Os Quadros da Sé de Viseu, Sua Relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de S. João de Tarouca*, Lisboa.
- MOREIRA, Rafael, 1982-1983. «Novos Dados sobre Francisco de Holanda», in *Sintria* nºs I-II, Tomo I, pp. 619-686.
- \_\_\_\_\_, 1991. *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, Lisboa, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- \_\_\_\_\_, 1991a. «Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã” – Três notas sobre a pintura manuelina», in Alberto Correia, *Vasco Fernandes e a Pintura Manuelina*, Viseu, Museu Grão Vasco, pp. 47-56.
- \_\_\_\_\_, 1994. «A “descoberta” dos Painéis», in Anapaula Abrantes e Ignace Vandevivere (coords.), *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Século XV*, *id.*, *ibid.*, pp. 33-34.
- MOUTINHO, Viale, 1986. *Cancioneiro Popular Político*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Labirinto.
- NASCIMENTO, Aires Augusto (ed.), 1998. *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure*, Lisboa, Colibri.
- NETO, Maria João, 2003. «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gótica em Portugal», in *Artis*, nº 2 (Outubro), pp. 219-260.
- NOGUEIRA, Franco, 1978. *Salazar*, vol. III, Coimbra, Atlântida Editora.
- NORTON, Manuel Artur, 2002. *A Heráldica em Portugal. Raízes, Simbologias e Expressões Histórico-Culturais*, 3 vols., tese de doutoramento em História apresentada à Universidade do Minho, Braga (texto policopiado).
- OBRUTSKY, A. e D. ACOSTA, (2004). *Reflectionography – A NDT Method For Image Diagnosis*, Comision Nacional de Energia Atomica U.A. Ende, INEND Group Buenos Aires, Argentina.
- OREY, Leonor d' (ed.), 2003. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais e Cruzes Processionais. Séculos XII-XVI*, Lisboa, IPM.
- PANOFKY, Erwin, 1927 «*Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzmanns” und der “Maria Mediatrix”*», *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Leipzig*.
- \_\_\_\_\_, 1956. «Jean Hey's “Ecce Homo”», *Bulletin 5, Musées Royaux des Beaux-Arts*.
- \_\_\_\_\_, 1974. *Architecture Gothic et Pensée Scolastique*, Paris, Éditions de Minuit.
- PARIS, 1931. *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXe Siècle*, Paris, s.e.
- PEDROSO, Consiglieri, 1988. *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, 1990. *O Museu de Setúbal*, Lisboa, SocTip.



- \_\_\_\_\_, 1990a. «O retábulo de Santiago», in *Oceanos* (Julho), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, (dir.), 1997. *Francisco Henriques. Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, 2001. *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento* (1450-1550), tese de doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- PEREIRA, Gabriel, 1887-1891. *Documentos Historicos da Cidade de Évora*, III, Évora, Typografia Economica de José d'Oliveira.
- PEREIRA, Paulo, 1990. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 1995. «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo», in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_\_, 2009. «História da História da Arte Portuguesa», in Dalila Rodrigues (ed.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 20, *Em torno da História da Arte*, Lisboa, Fubu Editores, pp. 31-87.
- PÉREZ, José Méndez, 2008. «Familiares de San Rosendo en la fundación de San Salvador de Chantada? Ero Ordóñez versus Ero Fernández», in *Rudesindus*, nº 3, pp. 107-145.
- PESSANHA, José, 1895. «Francisco Henriques», in *Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, p. 4.
- PIZARRO, José, 1999. «“Pela morte se conhece um pouco da vida”: a propósito do testamento de Dona Châmoa Gomes de Tougues, fundadora do Mosteiro de Santa Clara de Entre-os-Rios», in M. J. Barroca (coord.), *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*, vol. II, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 219-233.
- RACZYNSKI, A., 1846. *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris, Renouard et Cie. – Libraires-Éditeurs.
- RAMOS, Rui, 1994. *A Segunda Fundação (1890-1926)*, José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. VI, Lisboa, Círculo de Leitores.
- REAL, Manuel Luís, 1990. «O projecto da catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português», in separata *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, Braga.
- REBELLO, Brito, 1903. «Vasco Fernandes (Grão Vasco). Breve apontamento para a sua biografia», in *Arquivo Histórico Portuguez*, vol. I, n.º 3, Lisboa.
- REDOL, Pedro (coord.) et alii, 2004. *Pintura da Charola de Tomar*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro.
- REIS-SANTOS, Luís, 1933. *Notícias Ilustrado de 13 de Agosto*, republicado em *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa.
- \_\_\_\_\_, 1941. «Para a história do século áureo da pintura em Portugal. Exposição de “Os Primitivos Portugueses”», in *Panorama*, nº 1, ano 1, Lisboa, pp. 22-25.
- \_\_\_\_\_, 1946. *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*, Lisboa, L. Reis-Santos.
- \_\_\_\_\_, 1954. *Gregório Lopes*, Lisboa, Artis.
- \_\_\_\_\_, 1963. *O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Artis.
- \_\_\_\_\_, 1966. *Eduardo, o Português*, Lisboa, Artis.
- \_\_\_\_\_, 1966a. *Jorge Afonso*, Lisboa, Artis.
- RINGBOM, Sixten, 1997. *De l'Icone à la Scène Narrative* (1.ª ed. 1965), Paris.
- RIVARA, José Heliodoro da Cunha, 1865. *Arquivo Historico Oriental*, fasc. 5º, nº 2, Goa.
- ROBINSON, J. C., 1868. *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra a attribuidos por tradição a Grão Vasco*, Lisboa.
- RODRIGUES, Dalila (coord.), 1992. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento* (catálogo da exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- \_\_\_\_\_, 1994. «Nuno Gonçalves e a oficina de Lisboa», in Anapaula Abrantes e Ignace Vandevivere, *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Século XV*, id., *ibid.*
- \_\_\_\_\_, 1995. «A Pintura no Período Manuelino», in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 199-240.
- \_\_\_\_\_, 1996. «A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplares dos séculos XV e XVI», in *A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português de Museus.
- \_\_\_\_\_, 2000. «Vasco Fernandes e a Sé de Viseu: os retábulos ao “modo de Itália” e a troca de predelas originais», in *Monumentos*, n.º 13, Lisboa, DGEMN.
- \_\_\_\_\_, 2001. *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 2002. *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento*, Salamanca (catálogo da exposição), Consorcio Salamanca 2002.
- \_\_\_\_\_, 2002a. «O núcleo quincentista da Igreja de S. João de Tarouca do pintor Gaspar Vaz», in *Património – Estudos*, n.º 2, Lisboa, IPPAR.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Grão Vasco*, Lisboa, Alêtheia.
- \_\_\_\_\_, 2009. *A Pintura Portuguesa num Século de Excepção 1450-1550*, vol. 6 de *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, Lisboa, Fubu Editores.
- RODRIGUES, Manuel A. e Avelino J. COSTA (eds.), 1999. *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra.
- RUDOLPH, Conrad, 1990. *The «Things of Greater Importance». Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude toward Art*, Filadélfia.
- \_\_\_\_\_, 1990a. *Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-century Controversy over Art*, Princeton, Princeton University Press.
- SANTOS, Armando Vieira, 1958. *O Retábulo da Igreja do Paraíso*, Lisboa, Artis.
- SANTOS, Reinaldo dos, 1921. «Carta sobre a autoria do “Pentecostes” de Santa Cruz de Coimbra», Lisboa, *Diário de Notícias* (10 de Setembro).
- \_\_\_\_\_, 1922. *Álvaro Pires d'Évora. Pintor quatrocentista em Itália*, Lisboa, s.e.

- \_\_\_\_\_, 1938. «O Pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, IV, Lisboa.
- \_\_\_\_\_, 1940. *Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
- \_\_\_\_\_, 1955. *Nuno Gonçalves*, Londres, Phaidon Press.
- \_\_\_\_\_, 1958. *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)* (3ª ed.), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes (1ª ed. 1940).
- \_\_\_\_\_, s/d. *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. I, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- SÃO PAIO, Marquês de, 1928. *Do Direito Heráldico Português*, Lisboa.
- SARAIVA, José, 1956. «Um Belo Livro sobre os Painéis», in *Jornal do Fundão* (29 de Janeiro).
- SERRÃO, Vitor, 1983. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM.
- \_\_\_\_\_, 1991. «A imagem do império: do Outono da Idade Média ao limiar do Barroco (1450-1600)», in *Sínteses da Cultura Portuguesa. História das Artes Plásticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_, 1999. «O retábulo da Capela do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)» in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 93, pp. 5-31.
- \_\_\_\_\_, 2002. «Pintura e Vitral» in Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca (dir.), *História da Arte em Portugal – O Gótico*, Lisboa, Presença, pp. 276-291.
- \_\_\_\_\_, 2002a. *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença.
- \_\_\_\_\_, 2003. «Le tableau de Grão Vasco à Santa Maria do Porco», in *Revue de l'Art*, n.º 133, Paris, CNRS.
- SERRÃO, Vitor e Luisa Maria ALVES (coord.) 1999. *Estudo da Pintura Portuguesa. A Oficina de Grágório Lopes*, Lisboa, IPCR.
- SEVILHA, 1929. *Catálogo da Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimentos – Pavilhão de Portugal em Sevilha*, s.e.
- SHINNER, Larry, 2004. *La Invencción del Arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- SILVA, João Cristino da, 1862. «Carta», in *Jornal do Commercio*, n.º 2695 (30 de Setembro), Lisboa.
- SOUSA, António Caetano de, 1946. *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, 2ª ed., tomo I, Coimbra, Atlântida (1ª ed. 1738).
- STABEL, Peter, 2006. «Selling Paintings Late Medieval Bruges: Marketing Customs and Guild Regulations Compared», in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, Turnhout.
- STERLING, Charles, 1938. *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, Librairie Floury.
- TAINE, Henri, 1890. *Philosophie de l'art*, Paris, Librairie Hachette.
- TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, 1991. *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- TEIXEIRA, Luís Manuel Aguiar de Morais, 1989. *O Retábulo Manuelino do Altar-mor da Catedral de Viseu*, tese de doutoramento apresentada ao Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain-la-Neuve.
- VAN ASPEREN DE BOER, J.R.J. (1970). *Infrared reflectography: a contribution to the examination of Earlier European Paintings*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Amesterdão, Holanda.
- VAN DER WEERD, J., R. HEEREN e J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, 1999. «A european 640x486 PtSi camera for infrared reflectography», in R. Van Schoute e H. Verougstraete (eds.), *Le dessin Sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIII – La Peinture et le Laboratoire. Procédés. Méthodologie. Applications*, Lovaina (Bélgica), pp. 231-243.
- VANDEVIVERE, Ignace, e José Alberto Seabra CARVALHO, 1996. «O Mestre delirante de Guimarães», in *A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português de Museus.
- VASCONCELOS, Joaquim de, 1890. «A Pintura Portuguesa nos seculos XV e XVI. Segundo Ensaio – Grão Vasco. Porto, 29 de Junho de 1888», in Pinho Leal (dir.), *Portugal Antigo e Moderno*, vol. XI, Porto.
- \_\_\_\_\_, 1895. «A Pintura Portuguesa nos seculos XV e XVI. Terceiro Ensaio», in *Arte*, tomo I, n.º 1, Coimbra.
- \_\_\_\_\_, 1909. «O Museu do Patriarchado», in *O Arqueólogo Português*, vol. X, n.ºs 10-12, Lisboa.
- \_\_\_\_\_, 1929. *Albrecht Dürer e a Sua Influência na Península*, Coimbra, Imprensa da Universidade (1ª ed. 1877).
- \_\_\_\_\_, 1929a. *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade (1ª ed. 1881).
- VASCONCELOS, José Leite de, 1958. *Cartas de Leite de Vasconcelos a Martins Sarmiento (Arqueologia e Etnografia)*, 1879-1899, Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento.
- VENTURA, Leontina, 2003. «Coimbra medieval: uma cidade em formação», in Adília Alarcão (ed.), *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII-XV*, Lisboa, IPM.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, 1903 (I), 1906 (II), 1911 (III). *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de Outros Que, Sendo Estrangeiros, Exerçeram a Sua Arte em Portugal*, 3 vols., Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.
- VIVAS, Diogo, 2007. «Constança Sanches. Algumas observações em torno de uma bastarda régia», in *Clio*, n.ºs. 16-17, pp. 223-241.
- WARNKE, Martin, 1989. *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- WENIGER, Matthias, 1999. «Provoost and Portugal», in *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque XII, Louvain-la-Neuve.
- WIRTH, Jean, 1989. *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Méridiens Klincksieck.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

### TEXTOS

Uma Paisagem com Poucas Figuras – DDF/IMC: figs.1, 3, 4, 11, 12 (José Pessoa); 2; 5, 6 (Carlos Monteiro); © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.7 e 9 (Luís Piorro)

A Invenção de Uma Identidade para os Primitivos Portugueses – Arquivo do MNAA: figs.1-8

Etnografia, Etnógrafos e Configurações da Identidade – Museu Nacional de Etnologia: fig.1; Ana Varandas: fig.2; Manuel Durão: fig.3

Privilégio e Ofício nos Começos de Uma Profissão Artística. Um Pintor, o Que É? – © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.1, 4, 6, 8, 10, 12, 14a, 14b (Luís Piorro); DDF/IMC: figs. 3; 15 (Carlos Monteiro), 16 (José Pessoa)

A Pintura e os Seus Destinatários. A Apresentação e a Função da Imagem nos Séculos XV e XVI - DDF/IMC: figs.6, 8a, 8b, 10 (José Pessoa), 11 (Luís Pavão); José Alfredo: fig.5

A Pintura Mural Portuguesa entre 1400 e 1550 – DDF/IMC: fig.1; Luís Urbano Afonso: figs. 2-16

Em demanda da Pintura Medieval Portuguesa (1100-1400) - Imagem cedida pelo ANTT: figs.1-3; IHRU/SIPA: fig.7 (FOTO.103025), 9 (FOTO.651864), 10 (FOTO.656583); DDF/IMC: fig.8 (José Pessoa), 5, 6; Luís Urbano Afonso: fig.11; Dinamarca, Museu Nacional: fig.4

O Século XV. Nuno Gonçalves e os Outros – Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien: fig.1; © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.3-9 (Luís Piorro)

Os Retábulos das Catedrais de Viseu e Lamego e da Igreja de São Francisco, de Évora – DDF/IMC: figs.1-3, 8, 13 (José Pessoa), 12 (Luís Pavão); © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.4-6, 9-11 (Luís Piorro)

Dois Mestres Luso-Flamengos: Mestre da Lourinhã e Frei Carlos - © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.1-5 (Luís Piorro)

Vicente Gil e Manuel Vicente: Dois Pintores em Coimbra e Uma Obra com Várias Dúvidas - Eduardo Cunha: fig.1; DDF/IMC: figs.2, 4, 6; 8 (Luís Oliveira); © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.3, 5, 7, 9, 10 (Luís Piorro)

Oficinas de Viseu e Processos Artísticos - IMC/ DDF: figs.1, 3, 4, 6; 2 (José Pessoa); José Alfredo: fig.5

Lisboa, a Grande Oficina - © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.1-18, 20-22, 24 (Luís Piorro); António Pacheco, Museu Carlos Machado: fig.23; DDF/IMC: fig.19

Sob o Signo do Humanismo: o Final do Renascimento na Pintura Portuguesa - DDF/IMC: figs.1, 3, 7; © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.2, 4-6, 8-15 (Luís Piorro)

Mestres Luso-Flamengos em Évora – A Pintura e o Desenho - © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.1-9; 11-17 (Luís Piorro); IMC/ Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo: fig.10 (Jorge Horácio Oliveira)

Não Há de Encoberto Que Não Venha a Ser Descoberto - figs.1, 2 (António Candeias); DDF/IMC: fig.3a (José Pessoa); © Centro HERCULES, Universidade de Évora: figs.3b, 3c (Luís Piorro)

IHRU/SIPA (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/Sistema de Informação para o Património Arquitectónico)  
DDF/IMC (Divisão de Documentação Fotográfica/ Instituto dos Museus e da Conservação)

### CATÁLOGO

A.FSBAAS PI dia 44861, su concessione del MiBAC/Soprintendenza Pisa: cat.1

Arquidiocese de Évora, Fundação Eugénio de Almeida: cat.114 (Carlos Pombo)

DDF/IMC: cat.2, 3, 6, 8, 13, 15-22, 25-27, 29-39, 41-43, 46, 47, 52, 53, 58, 60, 64, 67, 70-72, 74, 79-88, 95, 104, 107, 109, 111-113, 116, 118-120, 122-123, 126, 129, 143, 147, 149-151, 154, 157, 159, 160 (José Pessoa); 5, 48, 49, 69, 75, 142 (Luís Pavão); 9-12, 24, 45, 73, 97-100, 108, 110, 121, 130, 132, 144, 146, 153, 156 (Carlos Monteiro); 23 (José Rúbio); 54, 61, 105, 106 (Manuel Palma); 57, 68, 77, 101-103, 117, 133-137, 145, 155, 158 (Luís Oliveira); 62, 63, 65, 66 (Abreu Nunes)

Fotografia cedida pela Oficina Arterestauro – Pintura e Escultura, Lda. cat.14, 40

Fundação Abel de Lacerda/ Museu do Caramulo: cat.44  
Henrique Ruas: cat.76

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos: cat.140, 141

IMC/ Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo: cat.7, 55, 96, 124, 125, 127, 128, 138, 139, 148, 152 (Jorge Horácio Oliveira); 91, 92 (Luís Piorro)

João Krull: cat.50

José Pedro Aboim Borges: cat.78

LabFoto IPT: cat.131

© Laura C. C./ Paulo Cintra: cat.28

Musea Brugge, Groeningemuseum: cat.51

Museu Carlos Machado: cat.56, 59

PCRSTUDIO/ João Ferro Martins: s/n

Property of the Raczyński Foundation at National Museum in Poznań: cat.89, 90, 115

© RMN / Gérard Blot: cat.4

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/ Museu de São Roque: cat.93, 94

O MNAA procurou obter autorização para publicação de todas as imagens junto dos respectivos detentores dos direitos de reprodução. Nos casos em que tal não foi possível, o MNAA está disponível para eventuais esclarecimentos.

## AGRADECIMENTOS

O Museu Nacional de Arte Antiga agradece a cedência temporária de obras de entidades, instituições, museus e colecionadores particulares e reconhece a sua empenhada colaboração:

Câmara Municipal do Porto  
Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça  
Centro de Apoio Social de Runa  
Coleção António Trindade  
Coleção G. Alpoim Calvão  
Coleção S. Roque Antiguidades  
Congregação das Servas de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa  
Convento de Cristo, Tomar  
Ermida dos Remédios a Alfama, Lisboa  
Fundação Abel de Lacerda/ Museu do Caramulo  
Fundação Raczyński/ Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, Polónia  
Groeningemuseum, Musea Brugge, Bruges  
Igreja da Misericórdia de Abrantes  
Igreja da Misericórdia, Tomar  
Igreja de São João Baptista, Tomar  
Igreja do Mosteiro de Santo António de Ferreirim, Lamego  
Igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca  
Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos  
Igreja Matriz de Cascais  
Igreja Matriz de Ega, Coimbra  
Igreja Matriz de S. Bento, Ribeira Brava, Madeira  
Irmandade da Misericórdia e de São Roque de Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/  
/Museu de São Roque  
Musée du Louvre, Paris  
Museo Nazionale San Matteo, Pisa  
Museu Carlos Machado, Ponta Delgada  
Museu de Alberto Sampaio, Guimarães  
Museu de Arte Sacra da Sé de Évora  
Museu de Aveiro  
Museu de Évora  
Museu de Grão Vasco, Viseu  
Museu de Lamego  
Museu de Setúbal/ Convento de Jesus  
Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras  
Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra  
Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto  
Museu Regional de Beja  
Pedro Cabrita Reis  
Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda. Museu de Arte Sacra de Arouca  
Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã  
Santa Casa da Misericórdia de Abrantes  
Santa Casa da Misericórdia de Tomar

## AUTORES

António Candeias  
Cristina Dias  
Dalila Rodrigues (DR)  
Joaquim Oliveira Caetano (JOC)  
Joaquim Pais de Brito  
José Alberto Seabra Carvalho (JASC)  
José Mirão  
Luís Piorro  
Luís Urbano Afonso  
Pedro Cabrita Reis  
Sara Valadas

## APOIOS



## EXPOSIÇÃO

### Comissário

José Alberto Seabra Carvalho

### Comissário-Adjunto

Joaquim Oliveira Caetano

### Assessoria ao Comissariado

Anísio Franco (Transportes)  
Celina Bastos (Documentação)  
Graça Abreu (Montagem)

### Comunicação

Anísio Franco  
Ramiro Gonçalves  
Ana Filipa Sousa

### Conservação e Restauro

Museu Nacional de Arte Antiga:  
Susana Campos  
IMC/Laboratório de Conservação e Restauro  
José de Figueiredo:  
Ana Frixell  
Carlos Marques  
Constança Libano Monteiro  
Dulce Delgado  
Elsa Murta  
Francisca Alberti  
Glória Nascimento  
Mercês Lorena  
Pedro Correia  
Raul Leite  
Teresa Homem de Melo  
Vitor Carvalho  
Oficina Arterestauro – Pintura e Escultura Lda.  
Teresa Serra e Moura

### Estudos Laboratoriais

IMC – Laboratório de Conservação e Restauro  
José de Figueiredo e Centro HERCULES,  
Universidade de Évora:  
António Candeias  
Cristina Dias  
José Mirão  
Luís Piorro  
Sara Valadas

### Secretariado Técnico

Madalena Thomaz  
Sabine Volkmann

### Serviço Educativo

Museu Nacional de Arte Antiga:  
Adelaide Lopes  
Ana Rita Gonçalves  
Maria de Lourdes Riobom  
Rita Azevedo  
Museu de Évora:  
Celso Mangucci  
Teresa Crespo

### Design de Comunicação

FBA. e Ana Sabino

### Arquitetura

Elsa Duarte – projecto do Museu Nacional  
de Arte Antiga  
Manuela Fernandes – projecto do Museu de Évora

### Montagem

J. C. Sampaio, Lda.

### Luz

Vitor Vajão. Atelier de Iluminação e Electrotecnia,  
Lda.

### Transportes

Feirexpo

### Segurança

Luísa Penalva  
Raul Semedo

### Vigilância

Rui Trindade

### Seguros

Lusitânia Companhia de Seguros, S.A.  
Gras Savoye – Société de courtage d'assurance  
et de réassurance  
Kuhn & Bülow Versicherungsmakler GmbH  
Service Assicurazioni – Axa Art Versicherung AG  
– Italy

## CATÁLOGO

### Coordenação editorial

Ana de Castro Henriques

### Assessoria técnica

Ana Filipa Sousa

### Revisão

SEC – Serviços Editoriais e de Comunicação, Lda.

### Design

João Bicker/FBA.

### Impressão e Acabamento

Maiadouro

Tiragem 2000 exemplares  
Depósito Legal: 319120/10  
ISBN 978-972-776-410-5  
ISBN 978-989-30-0007-6

### Edição

**mnaa**  
Museu Nacional de Arte Antiga

**ATHENA**

é uma chancela

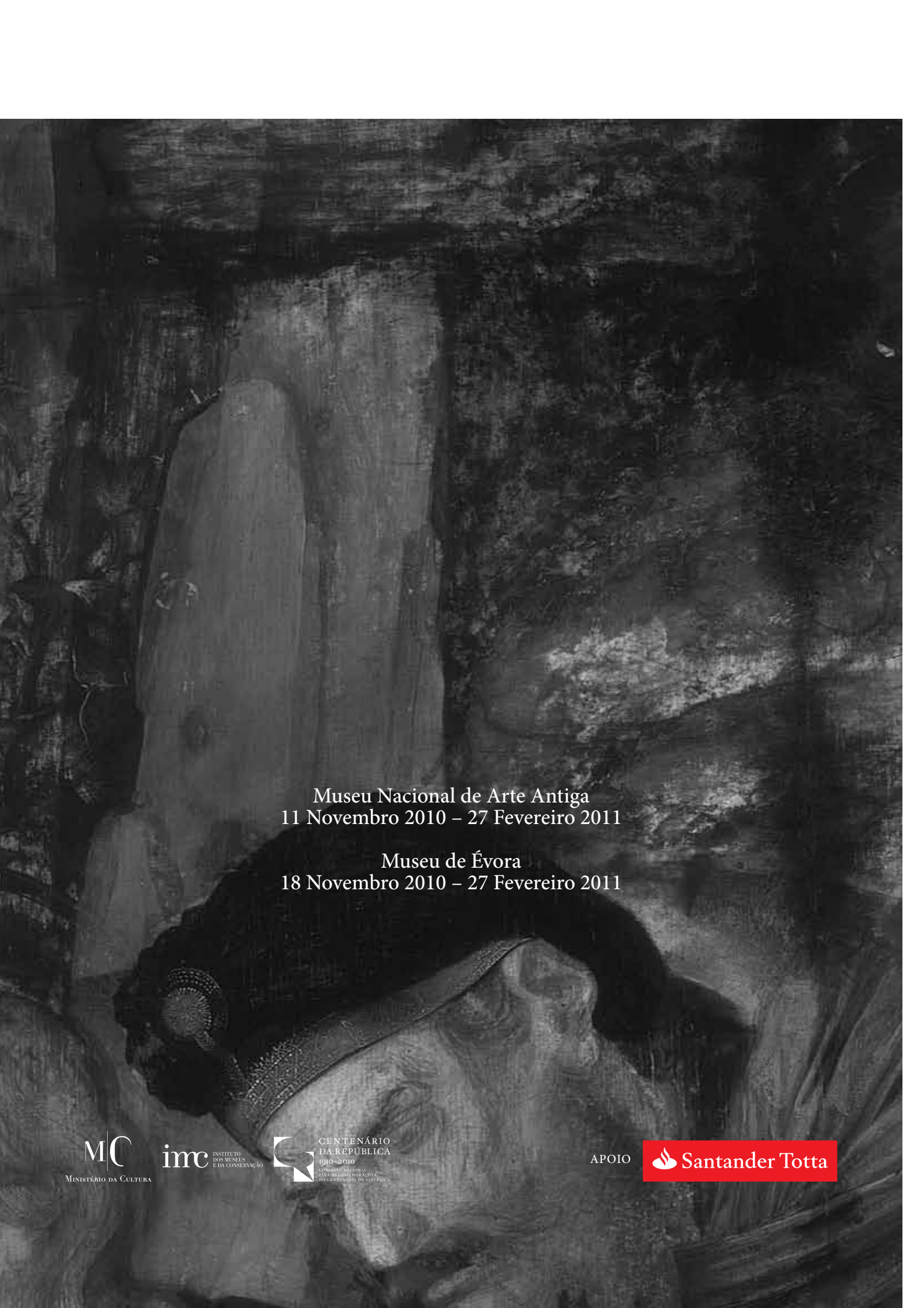
babel

PRI  
MI  
TI  
VOS

PORTUGUESES

1450-1550

O Século  
de  
Nuno Gonçalves



Museu Nacional de Arte Antiga  
11 Novembro 2010 – 27 Fevereiro 2011

Museu de Évora  
18 Novembro 2010 – 27 Fevereiro 2011

MC  
MINISTÉRIO DA CULTURA

imc  
INSTITUTO  
DOS MUSEUS  
E DA CONSERVAÇÃO



CENTENÁRIO  
DA REPÚBLICA  
1910 - 2010  
COMISSÃO NACIONAL  
PARA AS COMEMORAÇÕES  
DO CENTENÁRIO DA REPÚBLICA

APOIO



Santander Totta



# PRIMITIVOS

PORTUGUESES  
1450-1550

O Século  
de  
Nuno Gonçalves

**mnaa**  
Museu Nacional de Arte Antiga

**ATHENA**