

Donzelas no castelo

Cultura religiosa e secular nos murais de São Francisco de Bragança

LUÍS U. AFONSO

As pinturas

Na zona superior da capela-mor da Igreja de São Francisco de Bragança, no lado sul, encontra-se pintada uma longa composição alusiva à Jerusalém Celeste (fig. 2). Esta imagem do Paraíso apresenta uma cidade amuralhada, um autêntico castelo cor-de-rosa, cuja entrada é guardada por um anjo. De muros firmes, a fortaleza tem sete torreões circulares, três no registo inferior e quatro no superior, muito semelhantes aos torreões edificados, de pedra e cal, no vizinho castelo brigantino, situado a escassas dezenas de metros de distância. Na pintura, os torreões são ocupados por belas jovens coroadas, visíveis a meio corpo, cada uma identificada pelo respectivo nome numa enorme cartela. Estas legendas identificam-nas como as Sete Virtudes, podendo ler-se hoje em dia o nome latino da Caridade (*Caritas*) e da Largueza (*Largitas*), na fiada inferior, e da Diligência (*Diligencia*) e da Humildade (*Humillitas*), na fiada superior, sendo mais difícil reconstruir a identificação correcta das restantes¹. No interior desta cintura de muralhas cor-de-rosa, vigiada por delicadas guerreiras desarmadas, vemos um conjunto de indivíduos em redor de uma fonte hexagonal, mármorea e alva, rematada por uma pinha dourada de onde cai um fiozinho de água através de duas bicas. Ao lado desta autêntica Fonte da Vida encontramos duas plantas, de média altura, que devem aludir à Árvore da Vida. A figura tutelar deste grupo é constituída por um velho nimbado, sendo uma provável representação de Abraão ou de Adão.

Este belíssimo painel alegórico constitui um dos registos visuais mais interessantes de toda a pintura mural portuguesa remanescente do período tardomedieval. Por razões que exporemos mais adiante, pensamos que esta composição, tal como toda a pintura da capela-mor, tenha sido realizada entre 1525 e 1535. Infelizmente, o seu nível de destruição é muito elevado, fruto quer da pobreza e da irregularidade



do aparelho murário, quer dos maus-tratos induzidos ao longo da história nestas superfícies. A intervenção de conservação e restauro efectuada entre 1998 e os meados da década passada também não produziu os melhores resultados. Apesar dessa intervenção ter conseguido garantir a correcta consolidação dos

1 | Bragança, Igreja de São Francisco, vista geral da capela-mor, 2011.

Donzelas no castelo: cultura religiosa e secular nos murais de São Francisco de Bragança

Este artigo é dedicado a uma pintura mural da Igreja de São Francisco de Bragança representando sete virtudes femininas nos torreões de uma cidade. Estas figuras são estudadas ao abrigo das alegorias religiosas e seculares tardomedievais associadas à ideia de castelo, sublinhando-se o grau de permeabilidade entre estes dois universos.

2 | Igreja de São Francisco, parede sul da capela-mor, *Jerusalém Celeste*, c. 1530-1535, fotografado em 2011.

rebocos e da película cromática, a verdade é que a opção tomada ao nível do preenchimento das lacunas, deixadas no tom das argamassas de preenchimento, torna praticamente impossível a leitura desta pintura. O efeito visual obtido, de facto, é o de uma superfície repleta de pontos e manchas brancas que impedem a reconstituição visual da maior parte das composições.

A pintura alusiva à *Jerusalém Celeste* encontra-se no registo superior das pinturas murais da capela-mor. Este registo é dividido em três secções: na central encontra-se uma composição que representa a Virgem do Manto, *Mater Misericordia*, coroada por anjos e abrigando uma série de indivíduos de diferentes ordens sociais (fig. 3); na secção oposta à da *Jerusalém Celeste* representa-se o que aparenta ser o Juízo Final, composição rectangular ocupada, ao centro, pela figura de Cristo dentro da mandorla e com os quatro evangelistas nos ângulos (fig. 4). Deste modo, existe um diálogo entre estas duas cenas: de um lado vemos a Cidade Celeste, guardada pelas Sete Virtudes e pelo anjo, no interior da qual se encontra uma figura nimbada e um conjunto de pessoas comuns; do outro lado, na parede oposta, o Juízo Final com dezenas e dezenas de figuras nimbadas, sendo possível reconhecer os apóstolos, diversos santos e virgens mártires, além das figuras sacras já referidas². Diríamos, pois, que as duas imagens formam uma espécie de díptico da sociedade celeste: de um lado estão muitas das figuras mais sagradas da história do cristianismo a participar no chamamento universal da humanidade à prestação de contas, enquanto do outro lado se encontram os cristãos que foram salvos e estão a habitar na cidade paradisíaca. Pelo meio sublinha-se o papel intercessor da Virgem, abrigando sob o seu manto uma amostra dos fiéis que aspiram à vida eterna.

3 | Igreja de São Francisco, parede central da capela-mor, *Virgem do Manto*, c. 1530-1535, fotografado em 2011.



4 | Igreja de São Francisco, parede norte da capela-mor, *Corte Celestial*, c. 1530-1535, fotografado em 2011.

Portanto, julgamos que o discurso global destas três cenas do registo superior sublinha três ideias. Em primeiro lugar, insiste-se aqui na ideia de protecção — o manto, as muralhas, as sentinelas — contra as tentações da carne e do espírito, contra os perigos terrenos, a peste, a fome ou a guerra. Em segundo lugar, identificam-se as condições necessárias para se aceder à cidade celeste, designadamente a obrigatoriedade de seguir uma vida devota e virtuosa, procurando derrotar os Sete Pecados Mortais através da observação das virtudes. Finalmente, destaca-se a preeminência do papel da Virgem como intercessora dos fiéis, principal apoio para se aceder às delícias do mundo celeste, um sentimento expresso claramente nos ex-certos litânicos remanescentes na pintura, um deles coroando a representação da Virgem do Manto, *Mater Misericordia Miserere Nobis*, e outro incompleto, rematando a composição da *Jerusalém Celeste*, onde se lê ainda a palavra *Pulchra*, tão comum nas litanias sobre a Imaculada.

O registo que se segue, mais abaixo, acompanha a disposição das janelas originais e encontra-se em pior estado de conservação³. As lacunas são bem mais



extensas e, na realidade, a área com rebocos pintados remanescente é muitíssimo inferior. Ainda assim, atendendo aos fragmentos que sobreviveram, o tema e a organização composicional deste registo eram bastante diferentes do registo superior. Esses fragmentos mostram-nos o que resta de uma série de edículas constituídas por arcos contracurvados, com alfiz ricamente ornamentado por rendilhados pétreos, de tipo

manuelino, no interior das quais se representa uma só personagem. Pelo exterior, no prolongamento dos suportes dessas edículas, encontram-se representados os bustos de outras figuras, talvez profetas menores, também com cartelas. Todas estas figuras correspondem a indivíduos de barbas e cabelos compridos, sendo acompanhadas por textos inscritos em longas cartelas. Ainda que não tenhamos sabido ler tais textos, julgamos que estas figuras poderão ser profetas e patriarcas, formando a sustentação do discurso iconográfico desenvolvido no registo superior, correspondente ao Novo Testamento⁴.

Em grande medida, este tipo de articulação composicional que diferencia em zonas específicas figuras e temas alusivos ao Antigo Testamento e ao Novo Testamento é próprio dos grandes programas artísticos do período manuelino. Esta articulação reporta-se, em última instância, à meta-narrativa cristã da História da Salvação, que une a Criação ao Juízo Final, passando pela Encarnação e Ressurreição de Cristo. Do ponto de vista literário, tal narrativa encontra a sua melhor expressão em algumas peças de Gil Vicente, onde através de diferentes personagens históricas e bíblicas se atravessa e se representa, de forma sincopada, toda a História da Salvação⁵. Em diálogo com o teatro e a literatura também as artes do período manuelino recorreram a estes procedimentos, sendo isso bem evidente, por exemplo, nos grandes retábulos exteriores, em pedra, produzidos nas igrejas de Belém e de Tomar, ou em retábulos interiores, em madeira, como o da Sé de Coimbra, sem esquecer o mais ambicioso programa deste tipo no interior da Charola do Convento de Cristo ou, ainda, numa escala completamente diferente, o delicado trabalho de ourivesaria da Custódia de Belém.

Se o ambiente geral da época foi favorável à realização deste tipo de programas tipológicos de grande escala, é preciso inquirir sobre as razões específicas que conduziram à execução desta campanha pictórica na Igreja de São Francisco de Bragança⁶. A nosso ver, a conjuntura local que promoveu a encomenda desta campanha de pintura mural foi ditada pela instalação da Santa Casa da Misericórdia em Bragança, no ano de 1518. Esta instituição ficou sediada na Igreja do Espírito Santo, na qual realizou importantes obras de beneficiação durante os anos trinta e quarenta do século XVI⁷, ou seja, precisamente durante o período em que na Igreja de São Francisco se pintavam os murais referidos. A entrada desta instituição na cidade de Bragança veio introduzir um novo actor no mercado religioso local, com uma acção vocacionada também para o apoio material e espiritual prestado à população mais desfavorecida. Sendo a existência da Ordem dos Frades Menores justificada, precisamente, pelo apoio aos mais desprotegidos, percebe-se facilmente que a entrada da Misericórdia em Bragança terá provocado uma disputa entre as duas instituições na captação de recursos e na oferta de serviços religiosos. Desta forma, como referimos noutra local, julgamos que os franciscanos

terão tentado (...) associar-se, ou apropriar-se, dos valores simbólicos atribuídos à imagem da Virgem do Manto (...) e ao restante discurso sobre a sociedade celeste (...) tratando de encomendar uma obra faustosa que pudesse cativar a atenção e a fidelidade dos seus fregueses tradicionais (...)⁸

A alegoria do castelo e o ser virtuoso

O castelo como fortaleza alegórica é uma constante do discurso religioso medieval, como bem sublinhou Mário Martins⁹, e manifestou-se de múltiplos modos nas artes visuais. Um dos exemplos mais simples é o da chamada Fortaleza da Fé, normalmente representada como um castelo cristão que é atacado por todos os lados por uma aliança de hereges e de demónios. Esta imagem alegórica tornou-se particularmente comum no âmbito da propaganda antijudaica e anti-otomana, tendo-se difundido enormemente através de gravuras. Numa imagem desse tipo gravada por volta de 1470 (fig. 5), o ataque é feito por gentios, judeus, demónios e muçulmanos. Os judeus são representados de olhos vendados e chapéus cónicos, os gentios tentam abanar a fortaleza e minar os seus fundamentos, enquanto as criaturas demoníacas e os otomanos, representados por armas de lâmina de ponta curva, se posicionam em frente ao castelo.

Outro exemplo, bastante mais complexo e mais relacionado com a mnemotécnica, é o da Torre da Sabedoria, ou *Turris sapientiae*. Neste caso estamos perante uma autêntica tabela emblemática, dividida em linhas, colunas e títulos, dedicada à vida virtuosa



5 | *Fortalicium Fidei*, desenho de Alfonso de La Espina, xilogravura colorida executada por Bernhard Richel, Basileia, 1475.

6 | Torre da Sabedoria, Saltério de Robert de Lisle, c. 1330.



e à observação da confissão¹⁰. Este tema foi um dos mais difundidos da colectânea designada por *Espelho de Teologia*, *Speculum theologiae*, atribuída a João de Metz e datada do século XIII. Mais esquemático ou mais realista, se assim o podemos dizer, este diagrama socorre-se da imagem de uma torre como forma de memorizar um conjunto de valores morais. Um desses diagramas encontra-se, por exemplo, no chamado Saltério de Robert de Lisle, datado de c. 1330 (fig. 6). Nele o discurso é lido de baixo para cima, seguindo uma sequência de alíneas que vão da letra A à letra X. A primeira letra, correspondente aos alicerces da torre, informa-nos que a base da estrutura é a Humildade, mãe de todas as virtudes. As quatro colunas que sustentam a torre são identificadas como as quatro Virtudes Cardeais, ou seja, a Prudência, a Fortaleza, a Justiça e a Temperança, duplamente representadas pelas suas personificações humanas. O embasamento das colunas é constituído pela Diligência, pela Quietude, pela Verdade e pelo Modo, e os seus capitéis são identificados como o Conselho, a Estabilidade, a Rectidão e a Moralidade. O acesso ao piso superior faz-se através de uma escada de seis degraus correspondentes a outros tantos aspectos da piedade cristã, como a Oração ou a Penitência. Antes de se aceder ao referido piso, e seguindo a sequência das alíneas, duas legendas dizem que a largura da torre é a Caridade e que a sua altura é a Perseverança no Bem. As duas metades da porta do primeiro piso, junto das quais está um arcebispo e dois escolares trocando argumentos, são a Obediência e a Paciência. Entre as duas janelas desta torre estão um beneditino, um dominicano e um franciscano. Os quatro

lumes das janelas são identificados como as virtudes clericais, designadamente a Discrição, a Religião, a Devoção e a Contemplação. Os muros da torre são constituídos por cento e vinte blocos organizados em doze fiadas verticais. Cada fiada é tutelada por uma virtude principal, indo do Amor até à Fé, passando pela Graça, pela Honra, pela Reverência, pela Misericórdia, pela Constância e pela Esperança. Cada virtude destas é seguida horizontalmente por nove virtudes subsidiárias. Os merlões da torre são constituídos pela Inocência, pela Pureza, pelo Temor a Deus, pela Castidade, pela Continência e pela Virgindade. Finalmente, os cinco torreões são ocupados por figuras humanas que personificam a aplicação das virtudes da *Turris sapientiae* na vida terrena, designadamente a Correção aos Dissolutos, a Disciplina aos Rebeldes, o Julgamento aos Réprobos, a Vingança aos Malvados e a Tutela aos Bons.

Também nas litánias marianas a virgindade de Maria foi muitas vezes comparada a uma porta fechada, *porta clausa* (Ezequiel 44, 1-4), ou à Torre de David, *turres davidica* (Cântico dos Cânticos 4, 4). No Evangelho de São Lucas (10, 38-39), o texto latino refere-se à entrada de Cristo em casa de Marta e Maria, irmãs do ressuscitado Lázaro, como se fosse a entrada num castelo, (...) *intrauit Ihesus in quoddam castellum* (...), passagem interpretada tanto por Santo Anselmo como por São Bernardo como uma alusão à Virgem, designadamente ao mistério da Encarnação¹¹. No *Castelo do Amor* (século XIII), Roberto Grosseteste refere-se a Maria como um castelo de três cores, o verde, o azul e o vermelho, cada uma representando uma das três Virtudes Teológicas, respectivamente, a Esperança, a Fé e a Caridade. À semelhança do que se encontrará mais tarde em Bragança, neste livro diz-se que as torres estão ocupadas por virtudes, neste caso as quatro Virtudes Cardeais, ou seja, a Fortaleza, a Justiça, a Temperança e a Prudência. O castelo está ainda rodeado por um fosso, barbacãs e muralhas, defesas que visam proteger a fortaleza dos seus inimigos. Na parenética de Santo António, também do século XIII, é possível encontrar uma ou outra analogia deste tipo. Num desses sermões, por exemplo, a Virgem é comparada a um castelo, cuja torre se chama Humildade e cujo fosso se chama Virgindade¹². No *Horto do Esposo*, por sua vez, o castelo personifica a Igreja e é protegido pelas três Virtudes Teológicas. No mais tardio *Castelo da Perseverança*, texto dramático inglês do século XV, o castelo é o refúgio do cristão, acochado pelas tentações, ilustradas pelos Sete Pecados Mortais, e cuja defesa é garantida por intermédio das Sete Virtudes¹³. Uma imagem particularmente elucidativa deste tipo de alegoria encontra-se no manuscrito 1404 da Biblioteca Casanatense de Roma, datado de inícios do século XV (fig. 7)¹⁴. Numa das dezenas de ilustrações que preenchem este volume podemos ver o Castelo das Sete Virtudes sofrendo o ataque dos Sete Vícios, com a Humildade a ser a primeira a enfrentar os inimigos, saindo-lhes ao caminho e barrando o acesso à porta do castelo. As restantes virtudes estão

posicionadas, precisamente, em diferentes torreões do castelo.

No prólogo do *Castelo Perigoso*, obra traduzida para português em Alcobaça no final do século XIV¹⁵, a metáfora da Virgem como um castelo é novamente invocada: (...) *como a devota Virgem Maria com gram prazer recebo em o seu honrrado castello, convem a saber, templo do seu glorioso corpo, o Rey e Senhor do ceo e da terra* (...) ¹⁶. A Virgem, isto é o castelo, está rodeada pelo fosso da Humildade e protegida pelos muros da Virgindade, abundando em virtudes e em graças. Foi, pois, este castelo que Deus escolheu para sua morada e povoamento, enviando o arcanjo Gabriel à *senhora do castello*, como seu mensageiro, para que ela lhe preparasse a morada e o recebesse. À semelhança do castelo da Virgem, segundo Robert de Saint Martin, provável autor deste tratado cartuxo, também o cristão deveria construir um castelo no seu coração: (...) *quero emssinar a todos e a todas fundar de seus corações huu castello tam forte contra seus imiigos e tam fremoso e tam bem guarnido de dentro, que o doce Rey Jhesu Christo, verdadeiro esposo das santas almas, se contete e aja prazer de morar en ell* (...) ¹⁷. Este castelo do coração deverá ter alicerces firmes, fossos largos e fundos, e deve ser protegido por duas cinturas de muralhas, única garantia para resistir ao ataque continuado das forças do mal que apenas

7 | O Castelo das Sete Virtudes sob o ataque dos Sete Pecados Mortais, *Virtutum ac Vitiiorum Delination*, iluminura de Heidelberg, c. 1430-1440.



terminam o seu assédio no dia da morte do fiel. Neste castelo virtuoso os fossos são a Humildade e a Caridade e as muralhas são a Discrição e a Paciência. Do alto das torres vigiam as quatro Virtudes Cardeais e na torre de menagem domina a Oração com o apoio da sentinela que é o Temor de Deus, enquanto as armas defensivas mais importantes são os pensamentos piedosos, especificamente os que tratam da condição individual de pecador, da inevitabilidade da morte e do Juízo Final.

Posto que referente a um período mais tardio, mas com o aliciente de se tratar de uma teatralização deste tipo de textos, registre-se que a alegoria do castelo é também o tema central do *Auto da Ave Maria*, de António Prestes. Neste auto, publicado em 1587, são estabelecidas várias analogias entre a arquitetura e a moral para abordar as indecisões e os problemas envolvidos na edificação do Castelo da Salvação. O mestre-de-obras deste castelo chama-se Bom Propósito, sendo ajudado na sua tarefa pelos pedreiros Bom Trabalho, Bom Serviço e Bom Cuidado. Por sua vez, cada um destes pedreiros é responsável pela construção de uma das três portas da fortaleza, edificadas, respectivamente, com a Lembrança da Morte, com as Obras de Misericórdia e com o Amor de Deus, o que nos permite perceber qual o objectivo desta moralização teatral¹⁸.

Do que fica exposto tiramos três conclusões. Em primeiro lugar, pela diversidade de textos referidos e pela sua redacção em diferentes épocas, percebe-se facilmente que a alegoria do castelo como sinónimo da Virgem, da Alma, da Sabedoria ou da Igreja, se encontrava perfeitamente difundida na cultura religiosa tardomedieval. No caso português esta cultura irradiou, sobretudo, a partir do Mosteiro de Alcobaça, onde, por volta de 1400, por exemplo, se traduziu e copiou o *Castelo Perigoso* e onde se redigiu o *Horto do Esposo*. Em segundo lugar, apesar de todas as dificuldades em saber até que ponto os textos referidos estavam difundidos noutros mosteiros nacionais, é muito possível que o exemplo do convento franciscano de Nossa Senhora da Ínsua, em Caminha, não fosse caso isolado¹⁹. Com efeito, nos finais do século XV este modesto convento possuía na sua biblioteca um exemplar do *Castelo Perigoso*, sinal de uma projecção deste tipo de textos para norte e para conventos mendicantes. Finalmente, atente-se como é comum a associação entre as virtudes e a defesa dos torreões do castelo, solução idêntica à que foi seguida nos murais de Bragança (figs. 8 e 9).

A alegoria do castelo na cultura secular

Por razões óbvias, o castelo está intimamente associado ao universo militar, à cultura de guerra da nobreza e aos valores do mundo senhorial da Idade Média. O castelo era uma estrutura essencial, do ponto de vista estratégico e simbólico, para a ocupação do espaço, para a organização e estratificação social

8 | Igreja de São Francisco, *Diligência*, c. 1530-1535, fotografado em 2011.



desse tempo e para a construção da identidade de senhores e de vassalos. Devido a esta importância, também no âmbito da cultura secular, o castelo foi objecto de leituras simbólicas e alegóricas, sendo presença constante na literatura e na iconografia da cultura cavaleiresca e do amor cortês²⁰. Partilhando com o discurso devoto as ideias de defesa e de assalto, de inacessibilidade, de virgindade e de conquista, o castelo é muitas vezes tomado na cultura secular como sinónimo do amor da dama, do seu sexo ou da sua virgindade, competindo ao amante, o cavaleiro, tomar de assalto tal fortaleza.

Uma das alegorias onde tal associação se revela de forma mais evidente é, precisamente, o chamado Assalto ao Castelo de Amor. Organizado como um jogo em festividades da aristocracia ou dos burgos, a competição consistia em construir um pequeno castelo de madeira, ou pelo menos a sua fachada, com um ou dois níveis de defesa. Entrincheiradas em balcões ou torres, as damas defendiam o seu castelo com flores, frutos e tartes, procurando repelir os assaltantes do sexo masculino. Com a ajuda de escadas e promessas de amor, os jovens tentavam escalar os muros e resgatar as belas defensoras da fortaleza, usando como armas doces, compotas e outras guloseimas. Este tipo de divertimento está documentado em diferentes locais e períodos da Idade Média²¹. Em 1214, por exemplo, houve um acontecimento deste tipo numa praça de Treviso envolvendo donzelas de Pádua e jovens de Veneza. Na corte inglesa de Henrique VIII, por sua vez, entre 1501 e 1522, houve pelo menos três destas representações. Em alguns destes casos há notícias da defesa do castelo ser assumida por damas que assu-



9 | Igreja de São Francisco, *Mansuetude*, c. 1530-1535, fotografado em 2011.

miam a identidade de virtudes, como, por exemplo, a Beleza, a Honra e a Perseverança. A popularidade deste tipo de espectáculo entre as elites foi de tal ordem que se tornou um tema frequente na arte secular, designadamente, em tapeçarias, em iluminuras e em objectos de tocador, como pequenos cofres de luxo ou no reverso de espelhos em marfim²².

Um exemplo particularmente eloquente da representação deste tema nas artes visuais encontra-se na decoração de uma placa circular em marfim que poderá ter servido como tampa de um cofre cilíndrico ou como reverso de um espelho. A peça em questão, com pouco mais de catorze centímetros de diâmetro, conserva-se no Metropolitan Museum de Nova Iorque e terá sido produzida em França, por volta de 1320-1340. A peça representa o *Assalto ao Castelo do Amor* e organiza-se de uma forma extremamente interessante, combinando três registos horizontais com uma ocupação contínua do rebordo circular, dando a ideia de se tratar de um cerco integral. Os três registos horizontais correspondem a outros tantos níveis de defesa deste castelo. No registo inferior vemos um confronto entre dois cavaleiros e duas damas montadas também em cavalos com gualdrapas. As donzelas, destemidas, saem pela porta principal da fortaleza e atravessam uma porta corrediça levantada (*portcullis*), em ferro, para enfrentar os seus opositores. No registo intermédio, os cavaleiros usam todos os recursos imaginários para subirem as muralhas e poderem beijar e acariciar as suas eleitas. Procuram alcançá-las nos caminhos de ronda e nas torres ou, em alternativa, tentam beijá-las através de pequenas janelas que se abrem nos muros. A maior parte das donzelas, de resto, parece

ter sucumbido ao assalto dos cavaleiros, ainda que uma ou outra resista, arremessando flores como se fossem pedras ou despejando cestos cheios de flores como se fossem baldes de azeite a ferver. No último registo destaca-se a figura alada de um frecheiro, qual Cupido, que procura inflamar o coração dos assaltantes, apontando para um besteiro que arma a sua besta com uma flor. Duas damas continuam a arremessar flores, outra delicia-se com as palavras amáveis de um cavaleiro que alcançou o topo e uma outra encontra-se a depositar a respectiva coroa circular na cabeça de um jovem trompeteiro, sinal da sua capitulação. Portanto, estes exemplos tornam claro que a alegoria do castelo estava muito longe de ficar acantonada no domínio religioso, sendo necessário ter em consideração a multiplicidade de leituras alegóricas que oferecia um grupo de donzelas num castelo. Efectivamente, estamos perante um motivo visual cujo sentido transitava facilmente entre o mundo religioso e o mundo secular, até porque, no acto interpretativo, haveria sempre contaminações e resquícios, mais ou menos explícitos, de um no outro, como sucede, por exemplo, no recurso a personificações de virtudes femininas por parte do infante D. Pedro no *Livro da Vertuosa Benfeytoria*²³.

Cronologia

Gostaríamos de concluir este pequeno texto com uma brevíssima nota sobre a cronologia dos murais brigantinos, já que em relação à sua autoria pouco pode ser adiantado. Uma pintura desta natureza, com tal grau de complexidade em termos de escala, de composição e de discurso não estava ao alcance

da maior parte das oficinas de pintura mural que vagueavam pelo Nordeste de Portugal em busca de empreitadas. Se, do ponto de vista da construção dos conteúdos, a solução artística terá sido encontrada no diálogo entre o encomendante e o mestre desta oficina, do ponto de vista especificamente técnico esta pintura exigia um grau de competência mais elevado do que habitualmente se praticava na raia portuguesa e no interior norte. Exceptuando um ou outro caso mais notável, devido à complexidade do discurso, como sucede, por exemplo, nos murais de Malhada Sorda, na zona de Almeida, ou devido à qualidade técnica das obras, como sucede em Marialva ou em Escarigo, a maior parte das pinturas situadas no mundo raiano e transmontano tem uma qualidade técnica mais mediana e, à semelhança do que sucede no país em termos gerais, é pouco criativa do ponto de vista dos conteúdos. É possível, pois, que uma obra que se afasta da mediania resulte de uma oficina mais activa noutras áreas de Portugal ou que tenha vindo do país vizinho. Como no resto do país não se encontram evidências da presença da mesma oficina a primeira hipótese é pouco viável, restando apenas a segunda para ser explorada em maior profundidade.

De qualquer modo, na área transmontana as pinturas mais parecidas com os murais da Igreja de São Francisco de Bragança encontram-se na capela-mor da Igreja Paroquial de Castro Roupal, uma localidade situada nas proximidades de Macedo de Cavaleiros. Apesar da pintura mural de Castro Roupal estar muito fragmentada, aquilo que subsiste é suficiente para perceber a excelência de execução desta obra. Ainda que a presença do retábulo-mor em talha também não ajude a ver a pintura de Castro Roupal, identifica-se um grupo de apóstolos (fig. 10) e mais

10 | Macedo de Cavaleiros, Igreja Matriz de Castro Roupal, *Apostolado*, pormenor da pintura mural, 1533.



algumas outras figuras, como uma personagem com o Menino ao colo (a Virgem? Santo António?). Um aspecto importante desta pintura é a longa inscrição que refere, por extenso, a sua data de realização, no ano de 1533. Como julgamos que a pintura de Bragança tem soluções formais semelhantes às que encontramos em Castro Roupal, pensamos que se pode estabelecer um intervalo entre 1525 e 1535 como a época mais provável da realização dos murais da Igreja de São Francisco²⁴.

Luís U. Afonso
 Historiador da Arte
 Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
 Imagens: 1 a 4 e 7 a 10: IHRU/Sistema de Informação para o Património Arquitectónico;
 5: Universidade de Otago, Nova Zelândia;
 6: British Library; 7: Biblioteca Casanatense, Roma.

NOTAS

- Para compor o ramalhete de virtudes que se contrapõem aos Sete Pecados Capitais, as restantes deveriam ser a Castidade (*Castitas*), a Paciência (*Patientia*) e a Temperança (*Temperantia*), identificadas por estes nomes ou por outros que sejam seus sinónimos. Por exemplo, das remanescentes três virtudes, uma aparenta estar identificada como sendo a Mansuetude, em latim *Mansuetudo*, podendo ler-se as letras MANSU(...)TU(...)O, servindo como sinónimo, naturalmente, de Paciência. Sobre o recurso a imagens literárias ou visuais de jovens donzelas como forma de personificar virtudes na cultura portuguesa tardomedieval, veja-se Luís U. AFONSO — “Uma nota sobre as ‘fremosas donzellas’ do Livro da Virtuosa Benefetoria”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 2007, vol. 8, pp. 106-116.
- Na zona inferior da composição identifica-se um ou outro sepulcro vazio. Deste modo, apesar de não se vislumbrar nem o despertar dos mortos nem a figuração do Inferno, ou das suas criaturas, toda a composição aponta nesse sentido, como sublinhou Paula BESSA — *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*. S.l.: s.n., 2007, vol. 2, pp. 74-82, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho, texto policopiado.
- Sob este registo, portanto, numa zona ainda mais baixa das paredes, subsistem alguns vestígios de pintura que indiciam a existência de um derradeiro registo, que formaria o embasamento de toda a pintura mural da capela-mor. Encontram-se vestígios de inscrições, de padrões decorativos e do que parecem ser objectos e elementos figurativos. Infelizmente, os elementos remanescentes não são suficientes para permitir uma leitura mais aprofundada.
- Paula Bessa considera mais provável que estas figuras sejam os doze apóstolos, uma vez que as figuras remanescentes não apresentam nenhum sinal dos habituais endereços orientalizantes usados para representar os profetas neste período. Cf. Paula BESSA — Ob. cit., pp. 74-82.
- Do mestre quinhentista veja-se, por exemplo, o auto *História de Deus* e o auto *Sibila Cassandra*.
- Já tivemos oportunidade de sugerir quais essas razões em dois estudos anteriores, designadamente em Luís U. AFONSO — *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*.

- Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2009, 2 vols.; e em Luís U. AFONSO — “Manter a freguesia no século XVI: os frescos de São Francisco de Bragança e a Virgem da Misericórdia”. *Cadernos Terras Quentes*, 2005, n.º 2, pp. 169-176.
- João JACOB — *Bragança*. Lisboa: Presença, 1997, p. 103.
- Cf. Luís U. AFONSO — Ob. cit., 2005, p. 175.
- Mário MARTINS — “A alegoria do castelo”. *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*. Lisboa: Brotéria, 1975, pp. 159-165.
- Sobre a *Turris sapientiae* como tabela emblemática, veja-se Michael EVANS — “The geometry of the mind”. *Architectural Association Quarterly*, 1980, n.º 12, pp. 32-53, especificamente pp. 40-41.
- LUCAS 10, 38: (...) *Factum est autem, dum irent et ipse intravit in quoddam castellum* (...). Cf. Elsa SILVA — *Castelo Perigoso. Edição Crítica*. Lisboa: Colibri, 2001, p. 93.
- Idem, ibidem*, p. 160. Veja-se também Mário MARTINS — *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 24.
- Mário MARTINS — “A alegoria do castelo”. *Alegorias, Símbolos e Exemplos...*, p. 160.
- Sobre os diagramas, desenhos e iluminuras deste manuscrito veja-se o estudo de Fritz SAXL — “A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages”. *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 1942, vol. 5, pp. 82-142.
- Tradução feita a partir do *Château Périlleux* redigido na década de sessenta do século XIV. Cf. Elsa SILVA — Ob. cit., p. 73.
- Idem, ibidem*, p. 81.
- Idem, ibidem*, pp. 93-94. Pela mesma época desta tradução, o rei D. Duarte servia-se da alegoria de um paço para dizer quais os “compartimentos” que o coração deveria possuir: (...) *Pera maior declaração de como entendo que devemos haver das cosas sentimento virtuosamente, eu consiuro no coração de cada uu de nós cinco casas, assi ordenadas como costumam senhores. Primeiro, sala, em que entram todolos do seu senhorio que homiziados nom som, e assi os estrangeiros que a ela querem viir. Segunda, câmara de paramento ou ante-câmara, em que costumam estarseus moradores e alguns outros notavees do reino.* (...) Dom DUARTE — *Leal Conselheiro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 294.
- Sobre este auto e as suas metáforas arquitectónicas, veja-se Sylvie DESWARTTE — “Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana”. *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente*. Lisboa: ICALP, 1992, pp. 43-72.
- Elsa SILVA — Ob. cit., pp. 40-41.
- Sobre a relação entre os castelos e a paisagem, do ponto de vista da simbologia política, veja-se Martin WARNCKE — *Political Landscape. The art history of nature*. Londres: Reaktion Books, 1994, pp. 39-52.
- Roger LOOMIS — “The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages”. *American Journal of Archaeology*, (Jul.-Set.) 1919, vol. 23, n.º 3, pp. 255-269.
- Sobre a aplicação deste tema em objectos de toucador em marfim, góticos, veja-se o estudo de David ROSS — “Allegory and romance on a medieval French marriage casket”. *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 1948, vol. 11, pp. 112-142, e veja-se, igualmente, o estudo de Richard RANDALL — “Popular romances carved in ivory”. In Peter BARNET (ed.) — *Images in Ivory. Precious objects of the Gothic Age*. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1997, pp. 63-79.
- Cf. Luís U. AFONSO — Ob. cit., 2007.
- As soluções formais a que nos referimos podem ser sintetizadas nos seguintes pontos: 1. o desenho do contorno dos rostos feito com traço muito fino; 2. o desenho dos narizes, com linha dupla, paralela, a marcar a cana do nariz; 3. a forma de distribuir um aglomerado significativo de figuras num espaço reduzido, com intervalos curtos entre cada cabeça; 4. o desenho dos nimbos circulares, cheios, sublinhado com uma dupla circunferência, o que constitui uma solução muito rara; 5. finalmente, nas duas pinturas recorre-se abundantemente à palavra escrita, ainda que a tipologia das letras usadas nas inscrições dos dois locais tenha muitas diferenças.