

Em demanda da Pintura Medieval Portuguesa (1100-1400)

LUÍS URBANO AFONSO

INTRODUÇÃO

¹ Sobre a relação entre a História da Arte e a identidade nacional ao longo dos últimos 150 anos, tanto no domínio da historiografia como no domínio da museologia e das exposições comemorativas, vejam-se, respectivamente, os estudos de Paulo Pereira (2009) e de José A. Carvalho e Marta B. Carvalho (2009).

² Reinaldo dos Santos (s/d: 11-13) é um dos mais conhecidos expoentes desta tradição nacionalista. Escrevendo durante o Estado Novo, Reinaldo procurou nos «quase nove séculos de evolução» da História de Portugal «o espírito da arte portuguesa», tentando definir «a essência da personalidade artística da nação».

³ Sobre a polémica associada à *descoberta* dos painéis em 1883 e sobre a discussão em torno da sua conservação vejam-se os estudos de Rafael Moreira (1994), Dalila Rodrigues (1994), Maria J. Neto (2003), José A. S. Carvalho (2007) e Alice N. Alves (2010: 343-367).

⁴ A discussão em torno da existência ou inexistência de uma Escola Portuguesa de pintura foi particularmente animada entre os finais do século XIX e inícios do século XX. Joaquim de Vasconcelos (1929a: 8-9), com o cepticismo habitual, afirmou que não existia nenhuma *escola* por não se encontrarem reunidos os critérios que eram necessários à definição de uma *escola de pintura*, designadamente uma «originalidade de concepção», uma «novidade

Desde o tempo de Alexandre Herculano que a inexistência de pintura portuguesa medieval causa algum desconforto aos estudiosos da identidade nacional.¹ Esta inquietude resulta da hipervalorização da pintura no contexto das artes plásticas e da ideia romântica de que um povo tem na arte a melhor manifestação da sua *alma colectiva*, um pensamento alimentado tanto por republicanos reaportuguesadores (Ramos, 1994: 571) como por ideólogos do Estado Novo.² Os mais pessimistas, de ontem e de hoje, encontraram aqui uma prova do crónico desinteresse dos portugueses pela arte e pela cultura, considerando que não se produziu pintura durante a Idade Média por bisonharia e desafecto pelas artes. É certo que a *descoberta* dos *Painéis de S. Vicente*, em 1883, eliminou parte dessas angústias e retirou ímpeto às sentenças lapidárias acerca do enraizamento do culto da ignorância em terras portuguesas.³ Se os alemães tinham um Dürer ou um Cranach, os espanhóis um Velázquez ou um Goya, os italianos um Rafael ou um Ticiano, os portugueses lograram resgatar Nuno Gonçalves das brumas da memória e rapidamente o integraram no restrito leque de imortais da nação, colocando-o a par de Camões, consumando-se assim, patrioticamente, o aforismo horaciano *ut pictura poesis*.

Embora os painéis de Nuno Gonçalves deixassem os intelectuais portugueses menos constrangidos no cotejo com os pares de outras nações, subsistiam várias dúvidas acerca das origens deste pintor, da sua *portugalidade*, da sua herança e da existência de uma Escola Portuguesa de pintura.⁴ Estas e outras questões adensaram a lenda em torno deste pintor de D. Afonso V, dando origem às teorias mais extravagantes. Agarrando-se, com unhas e dentes, aos conceitos românticos de arte e de artista, alguns autores acentuaram a genialidade de Nuno Gonçalves,⁵ apresentando-o como um autodidacta iluminado ou como um pintor formado *lá fora*, incensando-o no altar universal dos grandes mestres. Outros autores adiantaram explicações exógenas assentes em fontes históricas, supostamente mais verosímeis. Por exemplo, o destaque dado por autores como Joaquim de Vasconcelos (1929: 1-5) à presença de Jan Van Eyck em Portugal, integrado na embaixada borgonhesa que permaneceu entre nós de Dezembro de 1428 a Outubro de 1429, tendo por missão pintar o retrato da infanta D. Isabel, futura mulher de Filipe, o *Bom*, da Borgonha, foi considerado argumento suficiente para se ver aqui a génese da pintura portuguesa primitiva.⁶

Por outras palavras, há um século o despontar da pintura portuguesa primitiva era justificado pela imanência de um génio isolado ou pelo *contacto*, quase místico, com um nome sagrado da História da Arte. Eis, pois, a essência das duas principais teorias destinadas a explicar, simultaneamente, o aparecimento de um artista da craveira de Nuno Gonçalves e a insipiência de uma tradição pictórica anterior a ele. Embora continuem a subsistir vários partidários destas vetustas teorias, é certo que os argumentos invocados em seu apoio se revelam cada vez mais débeis. Neste texto pretendemos demonstrar que várias das questões levantadas a respeito da pintura medieval portuguesa foram mal colocadas, dando origem a teorias frágeis e inconsequentes. A nossa intenção consiste em destacar os múltiplos sinais da existência da prática pictórica entre nós, sobretudo a partir dos finais do século XIII, tentando

pôr cobro à ideia de que a pintura em Portugal só começou com Nuno Gonçalves. Por outro lado, pretendemos mostrar que a actual preeminência atribuída à pintura no contexto das artes plásticas resulta de um preconceito moderno, não aplicável à Idade Média, o que nos tem impedido de ver, e valorizar, outras formas de produção de imagens bidimensionais que nesse período eram consideradas bastante mais importantes.

ARTES MECÂNICAS E ARTES LIBERAIS

Durante a Idade Média, de uma maneira geral, perdurou uma sobrevalorização das artes liberais sobre as artes mecânicas. Na classificação tradicional das ciências, herdada de Marciano Capela, as artes liberais eram as actividades intelectuais dependentes de sete disciplinas escolares básicas: a Gramática, a Retórica e a Dialéctica, que formavam o *trivium*, e a Geometria, a Aritmética, a Música e a Astrologia, que constituíam o *quadrivium*.⁷ Actividades que implicassem um trabalho manual eram integradas nas artes mecânicas, o que incluía todo o tipo de trabalho do mundo do campo, do mar e dos ofícios industriais. Dentro desta óptica os artistas desenvolviam actividades mecânicas, no sentido em que realizavam as suas obras manualmente, seguindo determinadas regras e conhecimentos. De um ponto de vista objectivo, os artistas eram considerados artesãos, tal como os alfaiates ou os tanoeiros. Mesmo a ênfase colocada por certas ordens monásticas na necessidade de o monge ocupar parte do dia com trabalho manual, como testemunha a célebre máxima beneditina *ora et labora*, resulta mais do combate à ociosidade do que de uma verdadeira valorização do trabalho manual, situando-o num patamar inferior ao das artes liberais e, sobretudo, muito abaixo do *Opus Dei*.

Apesar de ser este o quadro geral, durante o século XII certos intelectuais como Ruperto de Deutz, Hugo de S. Vítor, Honório Augustodunensis e Domingo Gundisalvo não só colocaram as artes plásticas no topo das artes mecânicas como, em certos casos, consideraram que as artes dos metais, a ourivesaria, a pintura e a escultura podiam ser equiparadas às artes liberais (Kessler, 2004: 57).⁸ Convém notar, porém, que estas opiniões inovadoras foram claramente minoritárias. A diferenciação entre o artista e o artesão começou a esboçar-se apenas pelos finais do século XIII nas repúblicas italianas com o despontar da cultura proto-humanista (Warnke, 1989; Chastel, 1991; Kessler, 2004: 45). A diminuição do papel das instituições religiosas na encomenda de obras de arte, suplantadas pelos leigos ao longo do século XIV, e a valorização do papel dos artistas dentro das cortes dos príncipes, ao longo do século XV, tanto em Itália como noutros territórios, contribuiu para valorizar os artistas face aos artesãos, integrando-os, muito lentamente, no domínio das artes liberais. Neste processo secular de alteração do estatuto dos artistas, a relação entre o valor dado aos materiais e o valor dado à habilidade do executante vai-se alterando no sentido de uma diminuição da importância do primeiro para uma valorização do

de processos técnicos», uma forma própria «pela qual o artista traduz as ideias peculiares, características, de uma época nacional, quando essa época marca o ponto culminante da cultura de um povo» e, finalmente, a existência prévia de «uma progressão artística sensível». Igualmente crítico, mas bastante mais ponderado, foi Adriano de Gusmão (1948: 73-75). Este autor considera que no caso português o conceito só tem validade por referência a um território estável: «só em sentido muito lato, em sentido topográfico, poderá correr, por consequência, a denominação de Escola aplicada à nossa pintura antiga, especialmente a do tempo de D. Manuel e D. João III». Reinaldo dos Santos (1958: 7), em contrapartida, foi o maior defensor da existência, originalidade e fecundidade da Escola Portuguesa de pintura, conforme sublinhou a propósito da exposição de 1940 sobre os Primitivos Portugueses, acusando de falta de patriotismo os defensores da posição contrária.

⁷ Reinaldo dos Santos (s/d: 36; 1958: 16) testemunha esta perspectiva. Esquecendo a importância da iluminura medieval flamenga e borgonhesa para a arte de Van Eyck, Reinaldo sublinha que também este pintor flamengo não tem grandes precursores ao nível da pintura de cavalete no Norte da Europa.

⁸ Uma posição defendida nos meados do século XIX por vários eruditos, como o mar-

quês de Sousa-Holstein, tendo sido amplamente criticada por Joaquim de Vasconcelos (1929a: 11-12). Para lá de todas as críticas legítimas, saliente-se que a presença de Van Eyck em Portugal foi bastante curta. De acordo com A. H. Oliveira Marques (1993) a embaixada borgonhesa chegou a Lisboa a 28 de Dezembro de 1428, apesar de ter largado da Flandres a 19 de Outubro, e partiu a 8 de Outubro de 1429. No entanto, a maior parte dos membros desta embaixada deslocou-se ainda à Galiza, a Castela, a Aragão e a Granada, pelo que o tempo de permanência em Portugal teria sido muito curto. Segundo este historiador (*Idem*: 63), Van Eyck terá demorado cerca de três semanas a realizar o retrato da infanta, fazendo-o entre 24 de Janeiro e 12 de Fevereiro de 1429.

⁷ Sobre as variações deste modelo e sobre as mudanças operadas no mesmo a partir do século XII, veja-se o estudo de José Meirinhos (2009) dedicado à análise de um esquema ramificado de classificação das ciências inscrito num exemplar das *Etimologias* do Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra.

⁸ Tais propostas espalharam-se paulatinamente pela Europa, sobretudo entre os meios universitários e em centros monásticos menos conservadores. Em Portugal subsistem alguns sinais desta valorização das artes mecânicas num manuscrito do Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra (Meirinhos, 2009: 20-21). A transformação das divisões tradicionais das ciências a partir do século XII está associada ao aumento de traduções de obras científicas em árabe e da importância do pensamento de Aristóteles no currículo das universidades nos séculos XII-XIII (*Idem*: 26).

⁹ Do ponto de vista teórico, este interesse pela arte e por objectos de luxo apoia-se na *Ética a Nicómaco* de Aristóteles e na redefinição da doutrina

segundo. Como refere Michael Baxandall (1974: 15), com o Renascimento a exibição da opulência do encomendante endinheirado passa de um consumo conspícuo de materiais dispendiosos, designadamente o ouro e o azul ultramarino, para o consumo conspícuo da habilidade do pintor, cuidadosamente assegurada nas disposições contratuais dessa época.⁹

ARTES MENORES E ARTES MAIORES

Um dos equívocos dos estudos dedicados à pintura portuguesa primitiva consiste, precisamente, em ignorar a dicotomia entre artes liberais e artes mecânicas prevalente no período em estudo, substituindo-a por outra dicotomia mais recente, consolidada apenas entre o Renascimento e o barroco. Referimo-nos à anacrónica sobrevalorização da pintura em relação às outras artes, no contexto de uma diferenciação mais ampla entre «artes maiores» e «artes menores».¹⁰ Como mencionámos no ponto anterior, na Idade Média o estatuto dos pintores era idêntico ao de outros artesãos. Na esfera daquilo que hoje em dia classificamos como artes plásticas, as actividades mais valorizadas encontravam-se no domínio da iluminura e da arte dos metais, especialmente na ourivesaria. Considerar a arte da pintura, ou o *desenho*, como uma actividade maioritariamente mental, isto é, liberal, implicava criar uma diferenciação entre o artista e o artesão. Por isso, a elevação da pintura, da escultura e da arquitectura ao estatuto de belas-artes, consumada nas academias do século XVII, teve o efeito de desvalorizar as outras actividades artísticas, como a ourivesaria, a joalheria, a cerâmica, as artes dos metais, a iluminura, a azulejaria, a medalhística, etc. (Shinner, 2004).

Os historiadores da arte, fiéis intérpretes desta diferenciação classificativa, mantiveram a hierarquização das actividades artísticas projectando-a a culturas, geografias e épocas onde elas não fazem grande sentido. Entre a Alta Idade Média e o fim da Idade Média Central, ou seja, desde o século VI até ao final do século XIII, esta hierarquização das actividades artísticas não só deve ser considerada anacrónica como está completamente invertida. No período em causa, com a excepção da arquitectura, as artes que hoje em dia a historiografia denomina como «artes menores» eram, de facto, as «artes maiores» e vice-versa. Mais do que as qualidades plásticas de um objecto artístico, enaltecia-se o valor dos materiais, o seu custo, a sua raridade, a sua pureza, a sua resistência, o seu brilho ou a sua transparência. As peças mais estimadas eram os objectos de ourivesaria, especialmente os que recorriam ao ouro e às pedras preciosas, adquirindo muitas vezes valores simbólicos e mágicos. Além de testemunharem a riqueza do respectivo detentor, tais objectos tinham ainda a virtude de ser feitos com os mesmos materiais utilizados na construção da Jerusalém Celeste conforme é referido no Apocalipse (21, 18-21). De acordo com o Evangelista, a cidade celeste é construída em ouro, jaspe, cristal, pérola, safira, calcedónia, esmeralda, cornalina, sardónica, crisólito, berilo, topázio, jacinto, ametista e crisóprasio. Por isso, também por esta dimensão religiosa se compreende o valor dado às pedras preciosas e semipreciosas, bem como ao alabastro, ao pórfiro, ao cristal-rocha e aos mármore com veios padronizados que se pensava ser água petrificada. Entre os materiais não-preciosos destacavam-se também, pela cor ou pela durabilidade, os esmaltes, os vitrais, os bronzes e os mosaicos, e ao nível dos materiais orgânicos apenas o marfim, o âmbar e o coral mereciam a mesma consideração.

Num período em que se valorizava, sobretudo, a palavra sagrada, a materialidade dos objectos e a presença das entidades sacras, as estratégias plásticas de mimetização do real e as técnicas pictóricas de ilusão tridimensional situavam-se num patamar claramente inferior. A importância do texto sagrado sobre a representação

dos seus conteúdos é uma evidência neste período. A performatividade dos rituais e a experiência emocional e somática dos fiéis eram mais relevantes do que o papel passivo actualmente associado à ideia de *observador* ou *espectador*. De uma maneira geral, a qualidade dos materiais utilizados sobrepunha-se ao artifício da intervenção humana, por mais habilidoso que fosse o artesão, sobretudo quando se tratava de materiais nobres. A melhor forma de invocar o sagrado e garantir a sua eficácia não era alcançada através de imagens, pintadas, douradas ou esculpidas, mas sim através da presença efectiva do corpo da entidade rogada, o que apenas era possível através do culto das relíquias. O desapego dos prazeres sensoriais e da materialidade dos objectos manifestada por diversos movimentos religiosos reformadores, como foi o caso dos cistercienses, foi amplamente suplantado pela força da tradição e pela justificação anagógica, argumentos defendidos, por exemplo, pelo abade Suger, que sublinhava a importância dos materiais e dos sentidos para a ascensão do espírito (Panofsky, 1974; Rudolph, 1990 e 1990a). Por outras palavras, a qualidade dos materiais e o artifício das obras de arte podiam ajudar os seres humanos a elevarem-se da vida quotidiana e a viverem uma experiência espiritual.

ILUMINURA E TRATADÍSTICA

Outro dos equívocos dos estudos dedicados à pintura portuguesa primitiva diz respeito à desconsideração generalizada da arte da iluminura, quase sempre enquadrada e analisada ao nível das «artes menores». A este respeito foram vãos os esforços de investigadores como Adriano de Gusmão (1948: 76), para quem a iluminura românica representava para a arte cristã medieval o que a pintura de vasos gregos representava para a arte clássica. Para sermos rigorosos, a pintura feita sobre pergaminho ou papel não é exactamente igual a uma pintura feita sobre madeira ou sobre a parede. As diferenças encontram-se tanto nas especificidades das soluções técnicas e formais, como nos aspectos simbólicos e funcionais dos próprios objectos pintados. A transcendência do Texto Sagrado, por exemplo, fazia dos livros usados nos serviços religiosos autênticos *vasa sacra*, ou mesmo relíquias sagradas, pelo que podiam ser ricamente iluminados e luxuosamente encadernados com gemas, marfins e placas de metais preciosos. As iluminuras patentes nestes livros, mais ornamentais ou mais figurativas, ajudavam também a estruturar o texto e a facilitar a leitura e interpretação do mesmo. Um painel de pintura, por sua vez, assumia-se como um instrumento devocional, foco para as orações dos fiéis, ao mesmo tempo que facilitava a *presença* da entidade representada. Um painel ou um ciclo de pintura mural podia ter as mesmas funções de um painel pintado sobre madeira, mimetizando-o até nas molduras, embora pudesse assumir também um papel puramente ornamental.

De qualquer modo, não podemos ignorar as ligações que existem entre esses três géneros pictóricos nem devemos permitir que preconceitos modernos nos impeçam de dar o devido relevo à iluminura realizada em território português durante a Idade Média. Do ponto de vista físico, por exemplo, é inegável a semelhança entre uma iluminura de página inteira e um pequeno painel de pintura. É certo que os procedimentos do preparo destes três tipos de pintura não têm comparação, sobretudo no caso da pintura mural. Mas ao nível do desenho preparatório qualquer um destes géneros pictóricos podia utilizar instrumentos de ponta seca, o desenho a pincel ou, no caso da iluminura e do cavalete, o desenho a carvão.¹¹ Os pigmentos utilizados na iluminura eram quase sempre os mesmos que se utilizavam na pintura sobre tábuas e também na pintura mural, embora aqui com algumas diferenças devidas às especificidades da pintura a fresco. No que se refere às técnicas de douramento, os procedimentos dos iluminadores não eram muito diferentes dos que eram reali-

da magnificência do príncipe (Kaufmann, 1994: 140). Os humanistas italianos desenvolveram um conjunto de ideias que visavam promover a associação entre o prestígio de um governante e o seu papel como mecenas das artes e das letras, bem como enquanto colecionador de objectos preciosos e antiguidades. A justificação dos gastos em objectos de luxo era feita pelo prestígio que o governante poderia retirar da posse de objectos sumptuosos, raros e elaborados. Defendia-se que os governantes deveriam coleccionar objectos que os diferenciavam dos seus súbditos, destacando-se os bronzes, as tapeçarias, o mobiliário, as pinturas e as esculturas, as selas com incrustações em marfim, os manuscritos iluminados e ricamente encadernados, os recipientes feitos em cristal de rocha, em ouro, em ónix ou noutros materiais preciosos.

¹⁰ Em *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, por exemplo, Reinaldo dos Santos (s/d: 11) define o plano dessa monumental obra, dividida em três espessos volumes, de acordo com a hierarquia tradicional: «Começamos naturalmente pelas artes maiores, pintura, escultura, arquitectura, a que se seguirão as artes menores: mobiliário, ourivesaria, faiança, azulejo, porcelana e vidros, tecidos, tapetes e bordados, ferros e marfins, etc.»

¹¹ Veja-se, a título de exemplo, a permeabilidade entre os suportes de madeira e de papel (ou pergaminho) demonstrada por J. Seabra de Carvalho (2008) a propósito das marcas de estresido reveladas pelas fotografias de infravermelho do retrato de D. João I existente no MNAA.

¹² O fundo de manuscritos iluminados deste último mosteiro não mereceu ainda a mesma atenção dada aos restantes núcleos.

¹³ A bibliografia sobre este manuscrito iluminado é demasiado extensa para ser citada aqui. Deste modo, remetemos o leitor para a recensão que Ana Lemos (2007) realizou a propósito do livro de Peter Klein (2004).

zados numa pintura sobre madeira (Alexander, 1992). Finalmente, no que respeita às técnicas de execução da camada pictórica existe uma grande proximidade entre a iluminura e a pintura de cavalete, o que facilitava a transição entre suportes por parte do mesmo artista. Mesmo no caso da pintura mural encontram-se diversos indícios de uma permutação relativamente fácil com a pintura de cavalete (Caetano, 2007a; *idem*, 2009; Afonso, 2009: 125-127, 162-166, 190-192).

Nos séculos XII e XIII os principais centros de produção de manuscritos iluminados foram os mosteiros de Alcobaça, de Santa Cruz (Coimbra), do Lorvão e de Arouca.¹² Os estudos realizados por Adelaide Miranda permitiram sublinhar o enraizamento da prática da iluminura nestes mosteiros e a sua extensão, destacando-se a iluminação dos livros litúrgicos e das bíblias destinadas à leitura colectiva (Miranda e Silva, 1995: 91-97; Miranda, 1996; *idem*, 1999). Não obstante o pendor mais ornamental e não-figurativo da maior parte da iluminura efectuada em Portugal durante este período, não é possível ignorar a existência de cerca de duas centenas de manuscritos iluminados que ainda se conservam nos arquivos e bibliotecas nacionais.

Entre os manuscritos remanescentes iluminados gostaríamos de destacar o *Apocalipse do Lorvão*, um exemplo da derradeira fase de produção do comentário do Beato de Liébana ao Livro do Apocalipse.¹³ Realizado em 1189 pelo copista Egeas, eventualmente também o seu iluminador, este manuscrito apresenta o maior conjunto figurativo das artes plásticas do românico português (fig. 1). Com cerca de noventa iluminuras, esquemas, marginália e tábuas, as suas figuras apresentam um forte linearismo muito semelhante, por exemplo, ao tipo de desenho gravado nas cruces românicas em cobre dourado do mesmo período (d'Orey, 2003). O facto de este manuscrito ter fundos planos monocromáticos, como é habitual na tradição dos Beatos, o facto de ter uma paleta reduzida – a saber: amarelo, laranja, vermelho, castanho e negro – e o facto de não apresentar sombreados e matizes nas cores indicadas tem sido apontado como um sinal da sua menoridade e de uma certa falta de recursos técnicos e económicos para concluir as iluminuras. No entanto, as capacidades demonstradas pelo iluminador ao nível do desenho das figuras humanas e dos animais, o elevado custo de alguns pigmentos utilizados no manuscrito, designadamente o ouro-pigmento, e a existência de outras obras ricamente iluminadas no mesmo mosteiro em data próxima, como por exemplo o *Livro das Aves* produzido em 1183, onde se inclui o recurso ao lápis-lazúli (fig. 2), talvez seja a marca de uma intencionalidade estética e simbólica por parte do iluminador, conforme defende a equipa interdisciplinar que tem analisado este e outros manuscritos do mosteiro do Lorvão (Miranda *et al.*, 2008; Claro, 2009). De resto, as marcas de elisão nos rostos de algumas figuras conotadas com o mal testemunham a devoção e o envolvimento do(s) leitor(es) com este texto e com as respectivas iluminuras, além de assinalarem o grau de conclusão das mesmas (fig. 3).

O interesse pela pintura em Portugal durante a Idade Média também é comprovado pela existência de tratados técnicos dedicados a esta arte. Por exemplo, em 1218 existia uma cópia do *Mappa Clavicula* no Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra (Cruz e Afonso, 2008: 12-14). Este texto, compilado entre os séculos VIII e XII, foi um dos principais tratados de pintura utilizados na Idade Média, apresentando inúmeras receitas dedicadas à preparação de pigmentos. Não será certamente uma coincidência o facto de encontrarmos um dos dois mais importantes tratados técnicos medievais sobre materiais para a pintura, a par do *Liber diversarum artium*, no Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra, sendo este um dos principais centros de produção de iluminura do País. A notícia da presença deste tratado chegou até nós apenas porque em 1218 Mestre Gil requisitou uma série de manuscritos técnicos e científicos à biblioteca do mosteiro, designadamente três livros sobre medicina, dois sobre geometria, outros três sobre astronomia, dois sobre retórica da autoria

de Cícero, uma gramática e um mapa-múndi. O manuscrito onde se incluía o *Mappa Clavicula* era acompanhado por outros textos, entre os quais um lapidário de Marbodius, intitulado *Liber Lapidum*, e por um herbário de Odo de Meung, intitulado *Macer Floridus* (*Ibidem*).

Bastante diferente é *O Livro de como Se Fazem as Cores das Tintas*, uma pequena compilação de quarenta e cinco receitas a maior parte das quais dedicada à preparação de pigmentos, aglutinantes, tintas, mistura de cores e técnicas de douramento. Embora muitos dos materiais obtidos através destas receitas pudessem ser usados na pintura de cavalete, na pintura de imaginária ou mesmo na pintura mural, é bastante vincada a maior atenção dada à arte da iluminura. Actualmente conhece-se apenas uma versão deste texto, ocupando os primeiros vinte fólios de um manuscrito miscelâneo conservado na Biblioteca Palatina de Parma.¹⁴ O texto foi redigido sobre papel com marca de água datável entre 1423 e 1488, tendo a particularidade de estar escrito em língua portuguesa mas com caracteres hebraicos (Cruz e Afonso, 2008). Este texto aljamiado é bem conhecido por quem estuda a história material da pintura europeia, sobretudo pelas duas receitas que inclui sobre ouro mosaico (SnS₂). É também o único tratado técnico associado à cultura hebraica na Idade Média e é um dos raros textos deste tipo produzidos na Península Ibérica.

Devido à presença no mesmo manuscrito de um texto de carácter religioso redigido por Ibn Hayyim em Loulé no ano judaico de 22, tem-se atribuído a autoria deste texto ao mesmo indivíduo e tem-se colocado a sua data de redacção em torno do mesmo ano. Como no final desse texto não é indicado o século em que o texto de Loulé foi redigido, a cronologia para os dois textos tem-se dividido entre c.1262 (c.5022) e c.1462 (c.5222). Ivo de Castro, porém, considera que o texto apresenta vários arcaísmos linguísticos apenas compreensíveis se parte do texto datar dos séculos XIII-XIV (Castro, 2010), o que significa um interesse continuado por essas receitas desde esse período até aos meados do século XV. A análise que efectuámos

¹⁴ Sobre este manuscrito, o seu contexto e a relação com a comunidade judaica portuguesa nos meados do século XV está em curso uma investigação de mestrado conduzida pela Dr.^a Débora Matos na FLUL.



Fig. 1 – Aparição de Cristo na Nuvem, *Apocalipse do Lorrvão*, DGARQ-ANTT, Lorrvão 43, f. 14v. (PT/TT/MSML/B/44)



Fig. 2 – O Falcão, *Livro das Aves*, DGARQ-ANTT, Lorrvão 5, f.16 (PT/TT/MSML/B/5)



Fig. 3 – Execução das Testemunhas, *Apocalipse do Lorrvão*, Lorrvão 43, DGARQ-ANTT, f. 149v. (PT/TT/MSML/B/44)

a este texto permitiu-nos concluir que ele é composto por três receituários distintos, conforme o indica a existência de dois *incipit*, um no início da compilação e outro a anteceder o último terço da lista de receitas, bem como o facto de esta compilação estar organizada em três partes coerentes (Afonso, 2010). Pensamos, por isso, que esta compilação é constituída a partir de duas ou três fontes anteriores à cópia de Parma, uma delas redigida entre os inícios do século XIV e o primeiro terço do século XV. Independentemente dos problemas que ainda necessitam de resolução, é possível perceber que este texto manifesta o interesse por tratados técnicos em Portugal desde c.1300 até c.1450, nomeadamente pelas técnicas e materiais utilizados na pintura.

OS DADOS DOCUMENTAIS

¹⁵ Este tipo de documentação oferece um notável conjunto de informações para a História da Arte Medieval. Alguns destes documentos estão a ser estudados pela Dr.^a Rita Melro na FLUL no âmbito de uma investigação de mestrado.

¹⁶ A obrigatoriedade da elevação da hóstia no decurso da Eucaristia, promulgada no IV Concílio Ecuménico de Latrão realizado em 1215, favoreceu a dignificação visual dos altares, o que terá ajudado a desenvolver novas tipologias de retábulos (Kessler, 2004: 124, 157).

¹⁷ Exames de dendrocronologia dataram o carvalho do suporte destes painéis de c. 1135 (Grinder-Hansen, 2002: 22).

¹⁸ O retábulo apresenta Cristo flanqueado pelos Apóstolos. Nas bases do arco representa-se Lázaro no seio de Abraão e o Sacrifício de Isaac. No topo do arco representa-se Cristo rodeado pela Virgem, por S. João Baptista e ainda por S. Cosme e S. Damião. Quanto ao frontal representa ao centro a Virgem com o Menino na Jerusalém Celeste. Os pequenos painéis quadrangulares representam virtudes cristãs e também Santa Brígida e Santa Tecla.

A documentação medieval portuguesa remanescente comprova, de facto, a existência desse interesse, materializado em frontais de altar, retábulos e painéis de altar. Ainda assim, importa fazer aqui duas ressalvas. A primeira diz respeito à raridade com que estes objectos são mencionados na documentação, nomeadamente nos testamentos das elites e nos inventários das principais instituições religiosas.¹⁵ Na verdade, é apenas a partir do século XIV que a sua presença se torna mais explícita e frequente. A segunda ressalva diz respeito à especificidade dos objectos referidos na documentação. Com efeito, ao nível das tábuas de altar a preferência ia para tábuas douradas colocadas em frente ao altar (*antependium* ou *tabula de ante altare*) ou sobre a mesa de altar (*tabulam altaris* ou *tabula de super altare*). No período em causa, entre 1100 e 1400, o prestígio deste tipo de tábuas douradas ultrapassava, em muito, o das tábuas pintadas. Aliás, muitas vezes as tábuas pintadas seriam apenas versões mais económicas das tábuas revestidas com uma superfície metálica.

Segundo Peter Lasko (1972: 50-54, 170-172) o mais antigo exemplar de um altar dourado encontra-se em Milão na Igreja de Sant'Ambrogio e data dos meados do século IX. Designado como *Paliotto de Sant'Ambrogio* encontra-se sobre o túmulo de Santo Ambrósio e dos mártires Gervásio e Protásio, funcionando como um altar-relicário. Segundo Grinder-Hansen (2002: 22), subsistem ainda dezassete exemplares deste tipo de altares dourados (usando a folha de ouro, a prata dourada ou o cobre dourado), tendo sido realizados, essencialmente, entre o período carolíngio e o século XIII.¹⁶ Na Escandinávia conserva-se um número razoável deste tipo de altares, beneficiando do facto de serem feitos em cobre dourado e não em metal precioso, pelo que escaparam melhor à fornalha. Um dos mais conhecidos exemplares diz respeito ao altar da igreja de Lisbjerg, perto de Århus, realizado entre 1125 e 1150, actualmente exposto em Copenhaga no Museu Nacional (fig. 4).¹⁷ Este altar em cobre dourado tem a particularidade de conservar não só o frontal como também o retábulo, situado na parte de trás da mesa. Neste caso o retábulo, ou tábua de altar, recebeu ainda um remate semicircular ligando as duas extremidades da tábua, emoldurando um crucifixo de cronologia um pouco mais recuada do que o resto da estrutura.¹⁸

Entre as obras remanescentes em território português, aquela que melhor nos permite ter uma ideia de como seriam estas peças de altar douradas é o pequeno relicário do Mosteiro de Arouca. Oferecido a este cenóbio por D. Mafalda, filha de D. Sancho I, esta peça em forma de díptico trilobado terá sido realizada no primeiro terço do século XIII no Norte da Europa (figs. 5-6) (Almeida, 2001: 179-180). Trata-se de um relicário de duas folhas em prata dourada, cuja cobertura apresenta a Virgem e o Anjo Gabriel trabalhados em volume, segundo a técnica do repuxado. No interior desta peça uma das faces representa um notável Calvário, desenhado por incisão, enquanto a outra face apresenta quinze concavidades para colocação das relíquias, com inscrições esmaltadas.

Tendo em conta o que expusemos anteriormente, a maior parte das referências documentais a tábuas e frontais de altar diz respeito a peças revestidas a ouro ou prata e não a peças pintadas. Esta situação não implica uma menor produção de pintura sobre madeira (ou pano) na mesma época, simplesmente significa que tais obras não mereceram a mesma atenção ao nível do registo escrito. Os exemplos que se seguem demonstram que a menção a esses objectos na documentação desempenhava duas funções. Por um lado, especialmente no caso dos testamentos, pretendia-se identificar com grande precisão o valor em dinheiro ou o peso da matéria-prima, ouro ou prata, entregue para a produção de cada peça de altar. Por outro lado, a doação ou a encomenda dessas peças permitia enaltecer a memória e o prestígio do encomendante e da respectiva linhagem, ou instituição, ao mesmo tempo que, num plano pessoal e espiritual, tais encomendas eram encaradas como obras piedosas que ajudavam a salvar a alma do fiel e dos seus familiares.

As notícias mais antigas que conhecemos sobre a produção deste tipo de peças estão associadas à cidade de Coimbra e datam dos finais do século XI. Uma encontra-se referida na doação que o conde moçárabe de Coimbra D. Sesnando fez à Igreja de S. Miguel situada no lugar de Mirleus (Ventura, 2003: 24). No seu testamento, passado em Março de 1087, refere-se a doação de animais juntamente com alguns bens em ouro, destinados a serem empregues na produção de um frontal, cruzes, cálices e outros recipientes litúrgicos.¹⁹ Da mesma época, entre 1086 e 1091, é a doação de cinquenta meticais de ouro feita por D. Boa Mendes à Catedral de Coimbra, destinados a ser usados no douramento do altar de Santa Maria (*Idem*: 27). As informações mais conhecidas sobre este tema, porém, referem-se ao trabalho efectuado na Sé de Coimbra por Mestre Ptolomeu, um artista cujo nome grego denuncia uma origem bizantina.²⁰ Este artífice esteve ao serviço da catedral pelo menos durante um ano, no decurso do episcopado de D. Miguel Pais Salomão (1162-1176). As referências ao trabalho deste mestre encontram-se no elenco dos benefícios que D. Miguel Salomão realizou na Catedral de Coimbra, surgindo a par das menções aos arquitectos da empreitada românica, designadamente mestres Bernardo, Roberto e Soeiro, e ao ourives Félix, responsável pela produção de um gomil com a respectiva bacia para o serviço de altar. Pela importância que assumem as notícias registadas no *Livro Preto* da Sé de Coimbra acerca das tábuas de altar importa reproduzi-las aqui por inteiro: «*in augmentando tabulam altaris argenteam, VII.^m marcas argenti et dimidium, pro LX.^a et VIII.^o morabitanis [...]; in alia tabula de ante altare deaurata, quam fecit Magister Ptolomeus, per unum annum, C.^m L.^a morabitanos; in alia tabula de super altare deaurata, historia annuntiationis Sancte Marie depicta, DC.^{os} morabi-*



Fig. 4 - Frontal de altar e retábulo da Igreja de Lisbjerg, realizado entre 1125 e 1150. Copenhaga, Museu Nacional



Figs. 5 e 6 - Díptico-Relicário do Mosteiro de Arouca: exterior e interior, 1º terço do século XIII. Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, Museu de Arte Sacra de Arouca

¹⁹ «*Frontalem, cruces, calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit*» (Ventura, 2003: 24).

²⁰ Não deve surpreender-nos a presença de um presumível artista bizantino em Coimbra. Nesta altura havia boas ligações a Constantinopla devido à escala feita pelos peregrinos a caminho da Terra Santa. Por exemplo, D. Telo, fundador do Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra, e o bispo de Coimbra D. Maurício viajaram até à Terra Santa em 1104-1108 tendo permanecido em Bizâncio durante meio ano (Nasci-

mento, 1998: 59). S. Teotónio fez também duas viagens de peregrinação à Terra Santa (*Idem*: 155). De igual modo, o bispo D. Gonçalo Pais (f. 1127), que sucedeu a D. Maurício na cátedra coimbrã, legou à catedral uma série de relíquias adquiridas em Roma e Constantinopla no decurso da sua peregrinação a Jerusalém, tendo deixado igualmente alguns objectos notáveis como uma tábua em marfim com um crucifixo esculpido e uma caixa de prata (para o incenso) com a respectiva colher (*tabulam crucifixi sculptam de ebore et acerram argenteam cum suo cocleari*) (Costa, 1983: 59).

²¹ A maior parte destes retábulos deve ter sido fundada nos finais do século XV, quando D. João II, cumprindo indicações de seu pai, ordenou a requisição por empréstimo de todas as pratas do reino de modo a poder pagar o soldo às tropas que apoiavam D. Afonso V na luta pelo trono castelhano. De acordo com Avelino Jesus da Costa (1983: 53), perante a resistência do cabido de Coimbra, o contador João Ruiz entrou à força no tesouro da catedral e confiscou uma série de peças, tendo ordenado «despregar como mandastes os retablos que no altar estauvam e assy mesmo o crucifixo e ha cruz e outros sanctos e Apostolos, que nos ditos retablos estauvam».

²² «Ciprianus miles qui fecit illam tabulam argenteam de altari» (Costa, 1983: 61).

²³ Importa ter presente, porém, que o grau de pureza da prata era bastante inferior ao dos nossos dias.

²⁴ Do seu tesouro pessoal, D. Sancho I ofereceu ainda uma taça de ouro com a respectiva cobertura para se fazerem dois cálices para as sés de Braga e Lisboa: «Mando, & de meo vase auri cum suo coopertorio, ut faciant inde duos calices, & dent inde unum Bracharensi

tinis.» (Rodrigues e Costa, 1999: 10). Ou seja, D. Miguel Salomão doou sete marcos e meio de prata e pagou sessenta e oito morabitanos para se aumentar uma tábua de altar em prata («*tabulam altaris argenteam*»). Pagou também cento e cinquenta morabitanos para Mestre Ptolomeu fazer um frontal de altar dourado («*tabula de ante altare*»), trabalho que levou um ano a realizar. Finalmente, pagou dez morabitanos pelo trabalho realizado numa tábua de altar dourada («*tabula de super altare*») na qual estava pintada a história da Anunciação.²¹

De acordo com o *Livro das Calendas*, D. Afonso Henriques também contribuiu com sete marcos de prata para a ampliação de uma tábua de altar da Sé de Coimbra (Costa, 1983: 66). É provável, no entanto, que esta tábua de altar seja a mesma que mereceu a atenção de D. Miguel Salomão. Ainda em relação à Sé de Coimbra deve registar-se a doação de uma tábua de altar em prata, juntamente com outros objectos feitos no mesmo material, nomeadamente um turíbulo, um candelabro, um cálice grande e uma cruz plana, por parte de um cavaleiro de nome Cipriano, falecido em 1172.²² Sensivelmente da mesma época é a referência a vários ornamentos religiosos realizada no testamento de D. Toda Viegas, padroeira e abadessa do Mosteiro de S. Pedro de Arouca. Redigido em data desconhecida, entre 1157 e 1167, este testamento refere as extensas doações de terras e bens de D. Toda ao cenóbio de Arouca, numa época em que este mosteiro ainda seguia a regra de S. Bento. A passagem que nos interessa é a seguinte: «[...] *et ornamentorum ecclesie uestimentas cruce argentea et calices tabulas libros sinos et capas.*» (Coelho, 1977: 296). Ou seja, entre os ornamentos doados refere-se uma cruz de prata, cálices, «tábuas», livros, sinos e capas. Atendendo à tipologia destas peças, todas elas alfaias litúrgicas, presumimos que estas «tábuas» não sejam peças de mobiliário, mas sim tábuas de altar ou frontais de altar. No codicilo do primeiro testamento de D. Sancho I, passado em 1188, previa-se também a oferta de cinquenta marcos de prata para se fazer um frontal para a Sé de Évora (Martins, 1999: 32).

No século seguinte encontramos várias notícias sobre a produção de frontais e tábuas de altar em materiais nobres, sendo uma prática régia a doação de importantes quantias para a elaboração destas peças nos principais templos do País. Por exemplo, o rei D. Sancho I, falecido em 1211, deixa dez mil morabitanos ao Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra, para se fazer uma cruz e um cálice, bem como cem marcos de prata para se fazerem dois frontais de altar. Tendo em conta que cada marco de prata correspondia a duzentos e vinte e nove gramas, tendo por referente o marco de Colónia, trata-se de uma doação de quase vinte e três quilos de prata: «*Monasterio Sanctae Crucis ubi corpus meum spiliri iubeo mando X. [dez mil] & meam capellam, & copam meam auri, ut faciant ex ea unam Crucem, & unum Calicem, & C. march. argenti quod est turribus Colimbriae, de quo faciant unum frontale ante altere Sancti Petri & aliud ante Altare Sancti Augustini*» (Sousa, 1946: 24-25).²³ O mesmo rei também doou mil morabitanos à Igreja de Santa Maria, de Santarém, juntamente com cinquenta marcos de prata para se fazer um frontal de altar: «*Sanctae Mariae de Santarem mille morabitanos, & L. march argenti de Colimbria de quo faciant frontale*» (*Ibidem*).²⁴ Seguindo o exemplo paterno, D. Constança Sanches, falecida em 1269, doou aos franciscanos de Coimbra cinquenta libras para se fazer um altar dedicado a Santa Catarina: «*Item mando Ecclesiae Colimbriensis de Ordine fratrum minorum vij. marcas argenti pro tribus calicibus, & l. libras pro ad faciendum unum altare Beatae Chatarinae pro anima Regina Donnae Blancae sororis meae, e pro mea*» (Sousa, 1946: 29). A oferta das cinquenta libras e, sobretudo, a oferta dos sete marcos de prata e dos três cálices de prata indicam a realização de um painel de altar neste material nobre.²⁵

O rei D. Afonso III, falecido em 1279, mandou refazer o frontal e o crucifixo em prata da Catedral de Coimbra, «*et refecit frontale et crucifixum argenteos*» (Costa, 1983: 69), tratando-se, eventualmente, do mesmo frontal que tinha sido realizado

por Mestre Ptolomeu um século antes. O bispo de Coimbra D. Pedro Martins, referido também como D. Pedro II, falecido em 1301, legou ao cabido da Catedral de Coimbra quarenta marcos de prata, quinze dobras e seis morabitanos de ouro para fazer e para dourar uma tábuca de altar lavrada com a história de Santa Maria. Além destes materiais, gastaram-se ainda duzentas libras com o artifice que realizou esta tábuca de altar: «*Qui dedit capitulo in vita quadraginta marcas argenti et XV. Duplas et VI morabitanos de auro ad faciendum et deaurandum tabulam de super altare, sculptam cum istoria Beate Virginis Marie, et persolvit faciendit dictam tabulam CC.as libras*» (*Ibidem*).

O bispo de Coimbra D. Raimundo de Ébrard (f. 1324) e o chantre D. André Anes restauraram o antigo frontal do altar-mor da catedral, deixando a marca dessa intervenção em quatro brasões esmaltados. No inventário de 1393 (*idem*: 74-77) descreve-se longamente esta peça, enunciando-se com grande pormenor as suas lacunas e falhas, pelo que podemos ter uma ideia bastante razoável da mesma. Este frontal tinha um medalhão central com a Santíssima Trindade entre o Tetramorfo, sendo ladeado pelos Apóstolos. O inventário refere ainda a existência de um sobrefrontal, no mesmo altar-mor, representando ao centro Jesus Cristo a coroar a Virgem. Esta representação estava rodeada por oito arcadas, quatro de cada lado, representando vários passos da Vida de Cristo, referindo o inventariante as cenas da Natividade, da Ascensão e da Deposição no Túmulo (*Idem*: 77).²⁶

A preferência por este tipo de frontais e tábuas de altar em metais preciosos manifesta-se várias vezes ao longo do século XIV. Por exemplo, o *Livro das Eras*, ou *Livro de Noa*, de Santa Cruz de Coimbra refere que em 1332 «*foi posta a sobre tauoa da prata ao altar mayor a qual mandou fazer o Prior dom Francisco e foy hy posta em dia de Pascoa ao louuor de Sancta Cruz e daquele q em elle morreu por nos e de Sancta Maria sa madre, e a onrra de seus sanctos Apóstolos*» (Cruz, 1968: 79). Tratava-se, pois, de um painel revestido a prata para o retábulo-mor da Igreja de Santa Cruz, de Coimbra. Ainda em Coimbra, desta vez na Capela de S. Geraldo da catedral, o inventário realizado em 1393 enumera um sobrefrontal esmaltado de Limoges («*sobrefrontal de Elimosiis*») constituído por sete figuras (Costa, 1983: 129).

Julgamos que a partir dos meados do século XIV, no entanto, este tipo de obras terá começado a perder a sua preeminência para obras pintadas ou esculpidas em alto-relevo. Deste último tipo conservam-se, felizmente, vários exemplares do século XIV (Almeida e Barroca, 2002: 199-207), como o frontal de Santo Antão, de Évora (c.1325-50), o frontal da Natividade, da Atouguia da Baleia (finais do século XIV), o enorme retábulo de Santiago Matamouros, de Santiago do Cacém (c.1330), o retábulo do Salvador, na Pampilhosa (século XIV), o pequeno retábulo da Capela dos Ferreiros em Oliveira do Hospital (c.1341) (fig. 7) ou o retábulo de S. Jorge, de Eira Pedrinha (1398). O notável retábulo da Natividade do Museu de Alberto Sampaio, por exemplo, é uma obra que faz a ponte entre os antigos retábulos em prata dourada e os novos retábulos esculpidos em alto-relevo (fig. 8). Pelas suas enormes dimensões, 175x135cm, e pelo contexto da encomenda, esta peça permitiu o desenvolvimento de um belíssimo trabalho de ourivesaria em baixo e em alto-relevo, tendo sido realizado, ao que tudo indica, por volta de 1400 com prata doada por D. João I (*Idem*: 269-271).

A notícia mais antiga que conhecemos sobre a encomenda de uma pintura em Portugal encontra-se num testamento de 1271. Nesse documento Domingos Peres manda sepultar-se na Catedral de Braga, junto da pia baptismal da igreja, tendo instituído uma capela funerária dedicada a Santa Madalena e Santa Marta. A capela estaria dotada de um painel, ou mural, com a vida das duas santas: «*fiat ibi una capella ad honorem beate marie magdalene et beate marte sororis eius et quod depingatur ibi tota istoria beate Marie magdalene et beate Marte sororis eius*» (Carvalho, 1999: 236-237). Se a pintura fosse em madeira, deveria ter as duas santas representadas

Ecclesiae, & alium Sedi Ulixbonensi» (Sousa, 1946: 24-25).

²⁵ Sobre os bens e legados de D. Constança Sanches veja-se o estudo de Diogo Vivas (2007). Mais modesta, mas ainda assim relevante, é a doação feita por D. Châmoa Gomes de Tougues à Sé de Braga de um pichel de prata, pesando seis marcos, para cobrir (isto é, para *pratear*), a imagem existente sobre o túmulo de S. Geraldo (Pizarro, 1999: 223).

²⁶ Compare-se esta iconografia com a do altar de Lisbjerg (fig. 4), referida na nota 18. Nos finais do século XIII regista-se ainda a doação de uma série de alfaias litúrgicas e objectos devocionais por parte do bispo de Coimbra D. Aimerico d'Ébrard (f. 1295), entre os quais se incluíam uma imagem em marfim de Santa Maria e um pano pintado com imagens da árvore da vida: «*item quemdam pannum in quo depicta et pluribus ymaginibus arbor vite.*»



Fig. 7 – Retábulo da Virgem com o Menino, Doadores e Anjos Turiferários, c.1341, Capela dos Ferreiros/Panteão de Domingos Joanes e Domingas Sabanchais, Igreja Matriz de Oliveira do Hospital

²⁷ Outro exemplo deste género foi destacado por Saul Gomes (1997: 112), a propósito de uma das mais antigas referências nacionais à pintura mural. Referimo-nos ao obituário de Lourenço Martins de Abrantes, um texto onde se refere o seu sepultamento no alpendre da igreja junto a uma parede onde existiam pinturas: «*iste est sepultus in alpendicio iuxta parietem ecclesie scilicite. Ubi sunt picture depicte.*» Como este indivíduo terá sido sepultado no Mosteiro de S. Domingos, de Santarém, entre os finais do século XIII e os meados do século XIV, as pinturas em causa deveriam datar da primeira metade de Trezentos (*Ibidem*).

²⁸ Este imperador bizantino foi destronado por Miguel VIII Paleólogo em 1259, que mandou cegar João IV e arranjou casamentos convenientes para as quatro princesas da linhagem Lascaris-Vatatzes. Todas

de frente, em pose hierática, no centro do painel, ladeadas por diferentes cenas das respectivas *vitae* em escala mais reduzida, distribuídas verticalmente na orla da tábuca. No caso de se tratar de um mural, os ciclos historiados deveriam organizar-se em vários níveis horizontais, não sendo certo que existisse uma imagem icónica das santas. Atendendo ao pequeno valor deste tipo de pintura face aos painéis dourados, esta referência merece toda a nossa atenção, sobretudo por testemunhar uma prática que estaria bastante mais divulgada do que a produção dos próprios painéis dourados e que seria mais acessível a encomendantes com menos recursos do que a família régia, a alta nobreza ou o alto clero.²⁷

Um dos exemplos mais interessantes a respeito da existência de pinturas sobre tábuca encontra-se no inventário dos bens de D. Vataça Lascaris (c.1262/70-1337), neta do imperador Teodoro II Lascaris e sobrinha de João IV Lascaris.²⁸ D. Vataça chegou a Portugal em 1282 como aia de D. Isabel de Aragão, esposa de D. Dinis. Em 1285 casou com um velho nobre português, tendo enviuvado em 1295, sem filhos, ampliando ainda mais o seu rico património. Em 1297 instala-se em Castela como aia da princesa D. Constança (filha de D. Isabel), regressando a Portugal apenas em 1317. O seu tesouro era constituído por dezenas de objectos de alto valor, nomeadamente relicários, coroas, jóias, pedras preciosas, camafeus, guadamecis, salseiras em jaspe, peles, amuletos, têxteis e panos historiados, tabuleiros de xadrez e livros em grego, latim, português e castelhano. Mas aquilo que mais nos interessa neste momento é verificar que entre os objectos do tesouro pessoal de D. Vataça se encontravam um tríptico e dois painéis autónomos, bem como várias imagens de santos em pergaminho (Coelho e Ventura, 1987). Deste modo, no reinado de D. Dinis não eram apenas as igrejas que possuíam painéis dourados ou pintados. A produção e consumo de painéis pintados já se encontrava suficientemente enraizada para integrar o espólio das habitações da alta nobreza.



Fig. 8 – Tríptico da Natividade, prata dourada e esmaltes, c.1400. Colegiada de Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, Inv. O 52

Não obstante todas estas informações documentais, ao nível da pintura sobre madeira, em Portugal apenas sobreviveram as frustradas pinturas da igreja da Colegiada de Guimarães (figs. 9-10). A cronologia destas pinturas tem oscilado entre 1349, sendo realizadas para comemorar a batalha do Salado de 1340 (Markl, 1999: 8), e entre 1387-1401, sendo realizadas para comemorar a batalha de Aljubarrota de 1385 (Bonifácio *et al.*, 1981: 73). A linguagem formal destas pinturas é pouco evoluída, própria da implantação marginal das asnas, situadas a uma altura muito elevada, e da escala diminuta que apresentam, derivada das limitações físicas do suporte. Deste modo, julgamos que estas pinturas não podem servir de padrão para as referências documentais que vão aparecendo na documentação, sobretudo quando tais informações remetem para obras pertencentes aos oratórios e capelas pessoais das elites portuguesas ou para obras colocadas sobre os altares de grandes instituições religiosas nacionais.

PINTURA MURAL, REBOCOS DECORATIVOS E COLORAÇÃO DE ESCULTURA ARQUITECTÓNICA

Noutro capítulo deste volume apresentamos uma síntese inteiramente dedicada à pintura mural portuguesa realizada entre 1400 e 1550, pelo que não nos iremos adiantar ao que aí é dito. De qualquer modo, gostaríamos de sublinhar que à excepção dos frisos ornamentais encontrados recentemente na antiga alcáçova de Lisboa em duas habitações muçulmanas (fig. 11), datáveis entre 1080 e 1147, não subsistiu qualquer pintura mural anterior à que se encontra na abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha, realizada entre 1402 e 1415. Não obstante as múltiplas propostas de diversos investigadores a respeito de murais com aspecto mais primitivo, como sucede com as igrejas de Bravães e de S. Francisco (Porto) e com a capela da Glória na Sé de Braga, erroneamente antedatadas do século XIV, nada subsiste entre nós anterior aos murais da Batalha (Afonso, 2009: 11-49). Aliás, a raridade é tal que mesmo em relação à primeira metade do século XV subsistem apenas mais dois ou três conjuntos além da Batalha, enquanto da segunda metade desse século sobram pouco mais de dezena e meia de murais, quase todos pintados na última década desse século. Podemos concluir, portanto, que a produção deste tipo de pintura foi escassa antes do final do século XV. Porém, escassez não significa inexistência, mesmo para períodos anteriores a 1400, conforme tivemos oportunidade de salientar no ponto precedente e em estudos publicados noutros locais (Afonso, 2009: 159-160; Afonso e Monteiro, 2006).

Perante este cenário, julgamos que nem o facto de nada ter subsistido até aos nossos dias, nem o facto de muito pouco ter merecido o registo escrito implicam que não se produziu pintura mural em Portugal antes de 1400. É certo que este tipo de pintura deveria ser pouco expressivo, havendo outras soluções mais correntes para o revestimento das superfícies parietais dos templos e edifícios de prestígio portugueses da Idade Média. Por exemplo, a meio de uma brilhante síntese sobre a arquitectura românica portuguesa, Carlos Alberto Ferreira de Almeida (1971: 79) sustentava a improbabilidade da existência de pintura mural românica no nosso país, dado que as paredes dos templos, «feitas em aparelho bem aplanado, muito cuidado, não estavam destinadas a receber estuque e não teriam pinturas murais». Porém, este investigador admitia a prática da coloração monocromática de elementos da escultura arquitectónica românica, directamente sobre a pedra, citando o exemplo dos capitéis da entrada principal da catedral de Braga.²⁹

Trilhando esta linha de investigação, Joaquim Inácio Caetano (2006; 2007: 175; 2009: 41) considera que em Portugal a prática generalizada de pintura mural a partir dos finais do século XV, especialmente nos edifícios religiosos, terá sido precedida por

elas se casaram com poderes regionais aliados de Miguel VIII ou com a alta nobreza ocidental. A mãe de D. Vataça casou com o conde de Ventimiglia em Génova, uma potência marítima que tinha ajudado os Paleólogos a recuperarem Constantinopla. Em 1280, a viúva do conde de Ventimiglia mudou-se para Aragão com os filhos integrando-se na corte local.



Fig. 9 – *Anunciação e Visitação*. Pormenor das asnas pintadas da igreja da Colegiada de Guimarães, 2ª metade do século XIV

Fig. 10 – *Animais Fantásticos*. Pormenor das asnas pintadas da igreja da Colegiada de Guimarães, 2ª metade do século XIV

²⁹ Propostas repetidas, genericamente, noutras publicações do mesmo autor (Almeida, 2001: 167), acrescentando-se

novos exemplos retirados de Rio Mau e de Sernancelhe.

³⁰ A referência mais antiga que conhecemos a este tipo de têxteis diz respeito a um enorme frontal em pano oferecido em 1088 pela condessa D. Gontrode Nunes ao bispo de Braga D. Pedro: «*uno frontal grecisco de octo cúbitos in longo et sicut illa ecclesia in amplo.*»

De acordo com as interpretações de Avelino Jesus da Costa (1959/II: 403) tal frontal, de tipo «grego» (*i.e.*, bizantino), tinha a largura da igreja e de altura tinha cinco metros e vinte e quatro centímetros. A julgar por alguns relatos de cerimónias religiosas realizadas em igrejas asturianas no século X e a julgar por doações realizadas na Galiza no século XI, verifica-se que tais panos bizantinos se destinavam, maioritariamente, a cobrir os frontais dos altares (Pérez, 2008).

Porém, atendendo às dimensões deste pano, Manuel Luís Real (1990: 473-474) considera que o frontal se destinava a fechar o coro da catedral, permitindo a sagração do altar-mor em 1089.

³¹ A documentação medieval está repleta de menções a este tipo de panos e couros amovíveis, particularmente nos testamentos da aristocracia e realeza. Por exemplo, no tesouro de D. Vataça, falecida em 1336 (Coelho e Ventura, 1987), mencionam-se vários guadamecis e panos historiados, bem como no tesouro da rainha D. Beatriz, falecida em 1358 (Fernandes e Afonso, 2007). No caso de D. Vataça destacam-se os panos com figuras dos ciclos de Tróia e de Alexandre Magno. Finalmente, recorde-se ainda que o célere julgamento e condenação do duque de Bragança D. Fernando II, em 1483, foi realizado na sala do Paço dos Condes de Olivença em Évora, transformada em tribunal improvisado e ornamentada com tapeçarias alusivas à Justiça de Trajano (Afonso, 2003: 53-60).

outras soluções, algumas mais simples e económicas. Para lá do recurso a tecidos, panos, tapeçarias, guadamecis, cortinas e brocados,³⁰ especialmente em edifícios civis,³¹ mesmo as paredes de alvenaria regular podiam ter diferentes formas de acabamentos. Uma dessas práticas consistia no revestimento monocromático dos muros ou da sua escultura arquitectónica, havendo nestes casos a possibilidade de bicromia no contraste figura-fundo. Este procedimento podia ser realizado pela aplicação da pintura directamente sobre a superfície, sobretudo no caso da escultura arquitectónica, como ocorre num dos capitéis de S. Frutuoso de Montélios, em capitéis, mísulas e fechos de abóbada dos claustros quinhentistas do Convento de Cristo (Caetano, 2009: 42), ou podia ser lançado sobre um reboco finíssimo, como parece suceder no arco triunfal da igreja de Bravães (Caetano, 2001) e como ocorreu no antigo portal axial da Sé de Braga (Afonso, 1996). Outra prática consistia no simples realce da estereotomia do aparelho murário, com massas claras e lineares em alto-relevo, como sucede nas igrejas românicas de Telões, Serzedelo e Santa Leocádia. Neste último caso, os murais deste templo, realizados nos inícios do século XVI, permitem perceber o plano ondulado da superfície murária provocado pela marcação das juntas em relevo, forçosamente realizada em época anterior. Por último, sobretudo nos casos em que o aparelho murário era mais pobre e irregular, podia realizar-se um revestimento integral dos muros com um reboco de tons pétreos onde se imitava a esterotomia de um aparelho isodâmico, como ocorre em Évora, no interior da catedral e na Igreja de S. Francisco, ou em algumas capelas do claustro gótico da Catedral de Coimbra.

CONCLUSÃO

Os dados que fomos enumerando e analisando ao longo deste capítulo dão conta da importância da arte da iluminura em Portugal e do interesse por receituários destinados à produção de materiais para a pintura. Tais textos não só indicavam os procedimentos necessários à obtenção de pigmentos, como ensinavam a misturar cores, como preparar e aplicar aglutinantes ou como proceder para dourar diferentes tipos de objectos. Pudemos verificar, igualmente, que entre os finais do século XI



Fig. 11 – Pormenor do friso decorativo de uma habitação muçulmana situada na antiga alcáçova de Lisboa, c. 1080-1147

e os finais do século XIV existe um número muito elevado de referências a tábuas e frontais de altar na documentação portuguesa. O facto de a maior parte dessas referências se reportar a peças feitas em prata dourada permite deduzir a existência, mais numerosa, de imitações deste tipo de obras, designadamente através da pintura sobre madeira. Tais obras deveriam recorrer a soluções compositivas e iconográficas semelhantes às dos painéis dourados, mas seguindo técnicas e soluções formais idênticas às da iluminura da época. Aparentemente, nos tempos mais recuados a pintura mural seria uma prática menos comum do que a pintura de frontais e painéis de altar.

Durante o longo reinado de D. Dinis (1279-1325), no entanto, parece ter havido um impulso quantitativo na produção de pintura em Portugal, tanto a realizada sobre madeira como a realizada sobre as paredes, indo ao encontro do incremento da produção de escultura de altar em suporte de pedra na mesma época. A partir do século XIV a documentação revela-nos um maior número de pintores em actividade e torna-se mais frequente, também, o registo da existência de painéis de pintura em inventários e testamentos ou mesmo o registo da sua encomenda.³² De igual modo, começam também a surgir tímidas referências a pinturas feitas sobre as paredes, o que obriga a matizar a hipotética precedência de outros tipos de revestimentos parietais sobre a pintura mural. Efectivamente, atendendo também ao elevado número de edifícios pós-medievais onde se aplicou coloração directamente sobre a pedra, onde se fez a marcação das linhas das juntas com argamassas salientes ou onde as paredes foram integralmente revestidas com um reboco mimetizando o aparelho isódomico, julgamos que estas soluções não devem ser encaradas como antecedentes da pintura mural, mas sim como soluções alternativas à pintura mural, embora talvez fossem mais frequentes.

Ainda que não deixe de ser óbvia a escassa presença de pinturas, de qualquer tipo, nos templos românicos portugueses, atendendo aos argumentos que expusemos, parece ser cada vez mais difícil subscrever a opinião de diversos autores que negam por completo a existência de pintura românica e gótica em Portugal antes do século XV. Se estes argumentos não permitem saber quais as características plásticas dessas pinturas, pelo menos permitem perceber que a pintura portuguesa dos meados do século XV não foi construída sobre o vazio.

³² A título de exemplo, mencionamos aqui alguns nomes de pintores documentados no século XIV: JOÃO VICENTE, activo em 1324 em Viseu (Guimarães, 1942); MARTINS BAYOM (ou Baião), activo em 1329 em Guimarães (Guimarães, 1942); um *pintor não especificado* mencionado com o ourives Julião Peres num documento da Colegiada de S. Pedro de Coimbra em 1338 (Alarcão, 2003: 161); GONÇALO DOMINGUES, activo entre 1347 e 1385 na mesma cidade (Guimarães, 1942); JOÃO GARCIA, activo na mesma cidade entre 1369 e 1389 (Guimarães, 1942); DIOGO ÁLVARES, activo na transição da centúria em Guimarães (Marques, 1987: 453); MESTRE JÁCOME, pintor régio activo em Santarém em 1396 (Afonso e Monteiro, 2006), duas vezes mencionado por Francisco de Holanda; MATEUS BRIÇO SICILIANO, provável ajudante do anterior (*Idem*); LUÍS AFONSO, activo entre 1395 e 1421 em Viseu (Gusmão, 1948: 152-153); JOÃO PIRES, activo entre 1399 e 1405 em Lisboa (Viterbo, 1906: 63-65).

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 Braçarense (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.e-XVI.e siècles)», in J. Everaert e E. Stols (dir.), *Flandre et Portugal au confluence 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 confluence 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 XVe Siècle», *Actes du XVIe 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 Descobrimentos 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. Friedlander 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 Colecção 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 Gragório 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 Amsterdão, 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 séculos 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 séculos 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^e-XV^e 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 Poznan: 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 – Societé 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



PRI MI TI VOS

PORTUGUESES
1450-1550

O Século
de
Nuno Gonçalves

mnaa
Museu Nacional de Arte Antiga

ATHENA