

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmiento

A PINTURA MURAL NA REGIÃO DE GUIMARÃES NO SÉCULO XVI.

SOUSA, Catarina Vilaça de

Ano: 2001 | Número: 111

Como citar este documento:

SOUSA, Catarina Vilaça de, A pintura mural na região de Guimarães no século XVI.
Revista de Guimarães, 111 Jan.-Dez. 2001, p. 219-273.

Casa de Sarmiento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmiento, 51
4800-432 Guimarães
E-mail: geral@csarmiento.uminho.pt
URL: www.csarmiento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

A PINTURA MURAL NA REGIÃO DE GUIMARÃES NO SÉCULO XVI

Catarina Vilaça de Sousa¹

Introdução

1. Tipologia da pintura mural portuguesa
 - 1.1. Dispersão geográfica e cronológica
 - 1.2. Temas
 - 1.3. Formas
 2. Identificação de exemplares existentes e desaparecidos na região de Guimarães no século XVI
 - 2.1. Área geográfica e delimitação temporal
 - 2.2. Exemplares existentes
 - 2.3. Exemplares desaparecidos no século XX
 - 2.4. Tipologia das pinturas
 3. Determinação de Oficinas
- Conclusão

Introdução

A região de Guimarães deteve, durante o século XVI, um importante e extenso núcleo de pintura mural. Esta constatação, baseada nalgumas das fontes documentais da época, bem como em trabalhos de campo realizados durante o século XX, não surpreende o especialista em pintura mural portuguesa: de facto, desde há já alguns anos, tem vindo a substanciar-se no meio académico a certeza de que a pintura mural foi um fenómeno

¹ Historiadora da Arte, Bolseira de Doutoramento em História da Arte Medieval da Fundação para a Ciência e Tecnologia.
[catarinavilaca@netcabo.pt]

pictórico corrente por todo o território nacional, abrangendo as diferentes ordens sociais e marcando a sua presença em diversos tipos de edifícios.

Faltava, todavia, para a região de Guimarães, um olhar aglutinador dos diversos estudos até agora realizados, acompanhado de uma nova prospecção no terreno. É esse o objectivo deste texto: sintetizar os elementos caracterizadores do fenómeno da pintura mural em Portugal no período tardo-medieval; introduzir o núcleo da região de Guimarães, delimitando a área geográfica de influência, referindo os exemplares existentes à época e descrevendo aqueles que ainda hoje podemos observar; por fim, retirar conclusões estilísticas e de organização produtiva sobre o núcleo pictórico murário da região.

Trata-se pois de uma investigação que, à excepção da consulta dos processos de obra da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)² e da prospecção no terreno sem carácter exaustivo, não se baseou na pesquisa de material inédito (nomeadamente, no que diz respeito a consulta de fontes documentais não publicadas), limitando consequentemente o alcance das descobertas e a profundidade das conclusões resultantes da análise. Contudo, estamos em crer que, por se tratar da primeira abordagem globalizante do acervo de Guimarães, integrando-o na prática pictórica murária do Portugal quinhentista, o estudo que aqui apresentamos reabilita de forma inequívoca o papel da região de Guimarães no desenvolvimento da pintura mural tardo-medieval e reforça a diversidade, quantidade e frequência desta manifestação artística em território nacional na época referida. De facto, aquilo que

² Estes processos de obra da DGEMN incluem documentos administrativos e fotográficos. Recentemente, a DGEMN abriu ao público o seu novo Arquivo dotado das mais modernas tecnologias informáticas. Este novo centro de investigação é, actualmente, um vastíssimo núcleo de informação relativa à pintura mural ainda por desvendar. Algumas das descobertas que apresentamos neste nosso estudo baseiam-se na consulta desse novo pólo informativo da DGEMN.

nos parece mais surpreendente é como um simples mas crítico olhar sobre este acervo pictórico pode resultar na quantidade e importância da informação que aqui vamos desvendar.

1. Tipologia da pintura mural portuguesa

Novos elementos vindos a lume sob a forma de artigos, livros, trabalhos académicos ou como resultado da prospecção no terreno permitem descortinar aquilo que parece ser uma lógica produtiva tanto ao nível da dispersão espacial, como da extensão temporal, para além da recorrência a temas privilegiados no acervo de pintura mural do nosso País.

1.1. Dispersão geográfica e cronológica

Os exemplares mais tardios de pintura mural encontram-se em templos românicos, com predominância no Norte do País – região de Trás-os-Montes, de Entre Douro-e-Minho e Beiras. À medida que avançamos no tempo, avançamos no espaço, chegando ao grande acervo pictórico tardo-medieval e maneirista da região Alentejana³. A pintura mural foi uma prática generalizada a todo o território com o traço geográfico comum da grande maioria dos exemplares tardo-medievais sobreviventes se encontrarem nas regiões menos desenvolvidas do País.

A pintura mural parece pois, numa primeira leitura superficial, agradar preferencialmente às populações rurais de fracos recursos: a cenografia fácil e ilusionística do espaço que os seus baixos custos de produção possibilitavam era, por certo, um motivo de atracção de clientelas economicamente desfavorecidas tais como as confrarias e, de uma forma geral, as

³ A recentemente publicada Tese de Doutoramento de Francisco Lameira (Francisco Lameira, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Ed. Câmara Municipal de Faro, 2000), no seguimento de anteriores trabalhos que este historiador já tinha realizado para a região do Algarve (Francisco Lameira e Maria Helena Rodrigues dos Santos, *Visitações das Igrejas Algarvias: Ordem de Santiago*, Faro, ed. ADEIPA, 1988), veio confirmar a recorrência, também nesta região, da prática da pintura mural. Com base nas *Visitações da Ordem de Santiago* de 1517 a 1565, Lameira aponta 25 templos, espalhados por aquele território, com exemplares desta expressão pictórica.

pequenas paróquias que se multiplicavam pelo Portugal medieval.

Será talvez, aliás, esta base encomendante social e economicamente homogénea que trará à pintura mural a repetição de técnicas, de efeitos e de temáticas que parecem caracterizá-la. A ausência de exemplares da época românica não nos permite recuar esta homogeneidade até esse período, confrontando-nos com um núcleo de pintura mural de imagética maioritariamente tardo-medieval.

Contudo, devemos ter presente que existem casos de pintura mural em edifícios religiosos de grande riqueza e importância simbólica – como sejam a Capela do Fundador e a Sacristia do Mosteiro da Batalha – ou em instituições civis – como é o caso dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz. Estas actuais excepções são, no nosso entender, a confirmação do recurso comum a esta forma decorativa por todos os tipos de encomendantes da sociedade do Portugal medieval, à escala de todo o território nacional e contemplando tanto edifícios civis como religiosos.

Existem ainda outras fontes que nos podem ajudar a consubstanciar esta hipótese da extensão da pintura mural neste período: é o caso do documento há muito publicado mas só agora “verdadeiramente” descoberto por Vítor Serrão na perspectiva da pintura mural, correspondente à encomenda, em 1545, de D. Catarina, mulher de D. João III, de tintas para pintura, especificando “*Todalas sortes de cores pera pintar a fresco na parede, assi das compostas de esmaltes como das de terra naturaes, em que entrem: Azues muito finos e pavonazos. Roxos e vermelhos de todalas sortes. Verdes e ocre e gialos e pretos. E todalas mais cores de pintar a fresco. Duas duzias de conchas d ouro moido. Duas duzias de praia muida muito fresca e fina, quatro duzias de pinceis muito bem feitos pera pintar a fresco e a olio (...).*”⁴.

⁴ “Carta da Rainha a Balthazar de Faria, Janeiro de 1545” publicado em *Corpo Diplomático Português*, Tomo V, 1874, pp. 353-355.

Ou, igualmente, a encomenda registada *in situ* de D. Fernando de Meneses Coutinho, membro do Conselho Real de D. Manuel e futuro Bispo de Lamego, da composição murária da Igreja de Santa Leocádia em Chaves, composição esta nos alvares do Renascimento Romano, datável entre 1511 e 1513, exemplo de um grupo de encomendantes com recursos e cultura Humanista que também elegiam a pintura mural como forma de decoração estético-catequética⁵.

O tempo, com os seus desastres naturais ou guerras, a disponibilidade económica⁶ que sempre caracterizou a região do centro do País, bem como as alterações funcionais às quais os edifícios civis estavam preferencialmente sujeitos, levaram certamente à inevitabilidade da destruição dos exemplares tardo-medievais concentrados nesta área do território e nos imóveis não religiosos do País. Todavia, esses exemplares terão existido como o comprovam igrejas dos arredores de Lisboa, por exemplo, em Sintra⁷, ou os casos magníficos da Batalha, Leiria, Tomar, a decoração profana das ditas Casas Pintadas de Vasco da Gama ou do Palácio dos Condes de Basto, ambas localizadas na outrora real cidade de Évora.

A pintura mural prosseguiu o seu caminho bem para além do século XVI mas, no final desta centúria, alterações profundas

⁵ Cf. Joaquim Inácio Caetano, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Ed. Aparição, 2001, pp. 69-73.

⁶ Esta questão da disponibilidade económica teve dois efeitos distintos, complementares ou não, nos exemplares de pintura mural: permitiu a sobreposição por campanhas mais actualizadas em termos estéticos, verificando-se, nestes casos, várias camadas sobrepostas – aquilo que Luís Afonso apelidou de “carácter renovável” da pintura mural (Cf. Luís Afonso, *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiado, 1999, p. 23); e, por outro lado, levou a que muitas pinturas fossem cobertas pelos cada vez mais numerosos, a partir de finais do século XVI, retábulos de talha, normalmente apenas ocultadores e não destruidores dos exemplares pictóricos.

⁷ Casos da Igreja de S. Pedro de Paneferrim e da Capela do Espírito Santo do Palácio da Vila de Sintra.

no campo da produção artística em Portugal tanto do foro social da actividade de pintor, como do foro dos cânones imagéticos impostos pela nova Igreja Tridentina, obrigaram este género pictórico a um desvio daquilo que, até ali, tinha sido o seu padrão compositivo. O século XVI até quase ao seu término marca assim o auge da pintura mural em Portugal, uma vez que foi nessa centúria que esta decoração pictórica preencheu as igrejas e, certamente também, os edifícios civis, de Norte a Sul do País, como os exemplares sobreviventes ou registados documentalmente confirmam.

As pinturas mais importantes que chegaram até aos dias de hoje elucidam-nos igualmente sobre as mãos criadoras destas manifestações artísticas: assim como o encomendante de pintura mural não se restringia, como até agora tem sido maioritariamente defendido, às populações de fracos recursos, o executante deste tipo de pintura não passava exclusivamente pelo pintor tecnicamente pobre, desligado e desconhecedor das prerrogativas estéticas em voga na sua época, abrangendo também o pintor de cavalete – como terá sido o caso do Mestre Arnaus activo na primeira metade de quinhentos na região de Vila Real e de Guimarães, do pintor Morais de Marco de Canavezes, ou ainda do executante da pintura encomendada pelos primeiros Barões de Alvito para as suas capelas tumulárias localizadas na Igreja Matriz daquela vila⁸.

Tratou-se pois, até ao terceiro quartel do século XVI, de uma vertente pictórica escolhida e praticada por todos os quadrantes da sociedade medieval. Pelo facto da maioria desta sociedade ser composta pela terceira ordem e, também, por terem sobrevivido essencialmente os exemplares integrados nos edifícios menos sujeitos a alterações ou renovações estéticas devido aos fracos recursos económicos disponíveis, chegamos ao acervo de pintura mural do presente, com as características geográficas e cronológicas que temos vindo a referir, bem como

⁸ Cf. Catarina Valença Gonçalves, *A Pintura Mural no Concelho de Alvito – Séculos XVI a XVIII*, Beja, Ed. C.M. de Alvito, 1999.

com a temática, a forma e a estética que abordaremos mais adiante.

Já sobre o início do recurso a esta forma de decoração de superfícies parietais no nosso País temos exemplares – Batalha – e documentos – é o caso do Convento de S. Domingos de Santarém, onde, graças aos trabalhos de Saúl Gomes, sabemos terem existido frescos anteriores a 1360, conforme o registo da morte de um Lourenço Martins Abrantes, a 8 de Maio de um ano próximo de 1357, indica – “*iste est sepultus in alpendicio iuxta parietem ecclesie. scilicet. ubj sunt picture depicte*”⁹ – que evidenciam a sua prática pelo menos a partir da segunda metade do século XIV.

O acabamento cuidadoso das juntas das pedras das naves das igrejas românicas nortenhas indiciam o propósito destas se destinarem a ficar à vista (como as próprias fontes documentais parecem confirmar¹⁰). Acrescente-se ainda o facto de, quando cobertas com pintura, a argamassa que fecha cuidadosamente estas juntas não ser removida antes da aplicação do reboco do fresco¹¹. Finalmente, há que analisar a escultura policromada que ainda encontramos em alguns dos templos românicos – colunelos, capitéis e arquivoltas de arcos triunfais. O conjunto destes elementos poderá indiciar uma prática tardia de pintura mural no nosso País, não integrada portanto na estética decorativa românica.

Por que via terá então entrado a pintura mural no nosso País? Com os poucos dados de que dispomos, estamos em crer que o surgimento deste género pictórico no nosso País se terá feito como o conjunto dos outros géneros decorativos nacionais, isto é, pela via empírica, em primeiro lugar, pela observação dos

⁹ António Saúl Gomes, “As Pinturas Murais Quatrocentistas do Mosteiro da Batalha”, in *Vésperas Batalhinas – Estudos de História e Arte*, Leiria, Ed. Magno, 1997, p. 111 citando IAN / TT – S. Domingos de Santarém, 2ª incorporação, maço 3, doc. 492.

¹⁰ Ver, por exemplo, Pedro Dias, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Coimbra, 1979.

¹¹ Cf. Joaquim Inácio Caetano, *Op. cit.*

exemplares do outro lado da fronteira que já eram muitos à altura, de seguida, pelas novidades trazidas pelos pintores nacionais com experiência internacional e, finalmente, pelos pintores estrangeiros activos em Portugal.

Por certo que esta multiplicidade de correntes artísticas terá influenciado a produção nacional, sendo possível estabelecer paralelismos mais ou menos próximos com algumas regiões do outro lado da fronteira, como é o caso do núcleo Nortenho e Galaico¹² ou do núcleo do Centro do País e da Andaluzia ou Extremadura¹³. Todavia, são proximidades pontuais que dificilmente poderão ser generalizáveis a uma prática Ibérica. A pintura mural portuguesa é, de facto, marcadamente nacional.

1.2. Temas

A forma como este tipo de pintura subordina o espaço à sua função, nomeadamente, fazendo corresponder a cada tema um local específico, é um dos indícios da padronização compositiva da nossa pintura mural.

Nos exemplares dos séculos XV e XVI, encontramos grosso modo a mesma disposição espacial dos temas comumente retratados. À parede da capela-mor fica reservado o painel principal com tema crístico, mariano ou hagiológico. Em substituição da decoração da capela ou em parceria com esta, o arco triunfal aparece também como local preferencial para as temáticas mais nobres. As paredes do arco são compostas, cada uma, regra geral, por um só painel frequentemente dedicado a um santo ou a representações da Mãe de Cristo. As paredes da nave são menos utilizadas, talvez devido ao seu reduzido peso na simbologia do espaço sagrado.

Temos, pois, uma preferência pelos cultos mariano e crístico, traduzindo uma espiritualidade recorrente ao longo da época medieval mas com particular expressão no findar deste

¹² Cf. Vítor Serrão, “A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português (1520-1620)” in *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*, Lisboa, Ed. FCG, 1995.

¹³ Cf. Luís Afonso, *Op. cit.*.

período, em associação com o movimento generalizado da *Devotio Moderna*; os oragos e os santos fundadores completam este conjunto de temáticas murais mais reproduzidas.

A partir do último quartel do século XVI, a pintura mural ganha novas funções quer devido às prerrogativas do Concílio de Trento¹⁴, quer devido às disposições do novo regimento dos pintores de têmpera no qual se incluíam os pintores de fresco¹⁵. Estes, remetidos para segundo plano, viram a sua pintura mural restringir-se progressivamente a um “*processo decorativo secundário, relegado para a ornamentação geometrizar, floral ou de grotescos, de tectos, sancas, arcos e pilastras.*”¹⁶. A pintura mural, tal e qual como a conhecíamos até aí, terminou mas teve continuidade noutros moldes, mais de âmbito ornamental, menos de âmbito figurativo, em associação com outras formas decorativas de superfícies murárias – talha e azulejo – e a par de um fenómeno de democratização da pintura sobre tábuas integrada em retábulos¹⁷.

1.3. Formas

A pintura mural portuguesa do período tardo-medieval caracteriza-se essencialmente pelo seu formato auto-reduzido, isto é, pelas composições delimitadas pela própria pintura, numa opção clara pela não exploração do carácter monumental possibilitado pela técnica da pintura a fresco¹⁸, procurando demarcar-se do próprio suporte que permite a sua existência.

¹⁴ Cf. Flávio Gonçalves, *História da Arte – Iconografia e Crítica*, Lisboa, Ed. IN / CM, 1990.

¹⁵ Cf. Virgílio Correia, *Livro dos Regimentos dos Ofícios Mecânicos*, Coimbra, 1926.

¹⁶ Joaquim Oliveira Caetano, “A Pintura Mural no Alentejo. Um Património a Descobrir e Preservar”, in *Aedificiorum*, Lisboa, Ano I, Julho 1988, p. 18.

¹⁷ Como se constata nas *Visitações* publicadas por Franquelim Neiva Soares (Ver Franquelim Neiva Soares, *Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do Século XVI*, separata de *Revista de Guimarães*, vol. XVIII, Guimarães, 1984).

¹⁸ As pinturas murais tardo-medievais eram, na sua larga maioria, executadas a fresco com acabamentos a seco.

Temos assim uma prática marcada pela utilização sistemática da moldura pintada como elemento definidor do tema retratado; uma localização estratégica no espaço de cada uma das representações emolduradas, como vimos no ponto precedente; uma ausência de composições livres de limites fingidos, adaptadas apenas ao espaço arquitectónico disponível; e, finalmente, em consonância com o sistema de moldura praticado, composições tematicamente autónomas, sem narratividade.

Se a composição monumental, no sentido do tratamento de um só tema para o espaço disponível, com a sua moldagem à arquitectura do suporte estrutural, não foi a opção corrente, a composição totalizante dos locais eleitos para a aplicação da pintura é uma marca desta expressão artística do período tardo-medieval: a parede fundeira da capela-mor, por exemplo, é preenchida na sua totalidade, quer pela campanha original, quer pelas campanhas posteriores, num jogo entre os elementos figurativos e ornamentais, jogo esse presente logo nos primeiros exemplares de pintura mural.

A representação das figuras da pintura mural portuguesa denota também uma certa tradição compositiva: a grande escala em que são pintadas, a sua posição frontal e hierática, a clara identificação ou, no caso de não ser evidente, a legendagem do personagem, a inclusão deste num fundo não trabalhado contraposto pela preocupação de emolduramento das figuras através de uma estrutura arquitectónica ou escultórica ilusionística são características da iconografia da pintura mural tardo-medieval do nosso País.

Com o desenrolar do tempo e à medida que nos aproximamos da segunda metade do século XVI, os personagens surgem cada vez mais realistas em termos corporais, com moldagem das vestes dando a noção de volume, e destacados de fundos arquitectónicos mais trabalhados. Depois de Trento e do Regimento dos Ofícios Mecânicos de 1572, a pintura mural

assume quase em exclusivo um papel decorativo¹⁹, libertando-se apenas então, do seu apego ao limite auto-imposto pela moldura pintada, fundindo-se finalmente com a arquitectura do espaço que a acolhe.

2. Identificação de exemplares quinhentistas existentes e desaparecidos na região de Guimarães no século XVI

2.1. Área geográfica e delimitação temporal

Na análise da pintura mural daquilo que intitulámos “a região de Guimarães” tomamos como limite geográfico a área de influência da Arquidiocese de Braga com incursões ou referências a exemplares integrados nas Dioceses do Porto e de Lamego, uma vez que é neste largo território que encontramos exemplares de pintura mural com filiações estilísticas entre si. A nossa análise baseia-se pois numa limitação geográfica bastante ampla e, simultaneamente, vaga por forma a privilegiar a obra pictórica em si mesma.

De facto, a circulação de artistas de pintura mural fazia-se independentemente de fronteiras políticas ou religiosas, obedecendo ao chamamento dos encomendantes interessados, quer se tratassem de homens do clero, nobres senhores ou comunidades leigas organizadas na forma de confrarias.

O núcleo de pintura mural da região de Guimarães não decorre pois exclusivamente da vila em si mesma ou da Arquidiocese na qual estava integrada: os artistas que aqui pintam fazem-no também na Diocese de Vila Real, de Lamego ou do Porto. A produção pictórica murária da região surge assim da confluência entre o poder económico destas organizações territoriais com a sua consequente capacidade de encomenda artística e o leque de encomendantes individuais isolados.

A concentração de exemplares em torno da agora cidade de Guimarães compreende-se pelo maior número de potenciais encomendantes aí existentes. Todavia, seria extremamente

¹⁹ Excepção feita ao núcleo da pintura mural alentejano que prolonga de forma única até meados do século XVII as características da pintura mural tardo-medieval concentrada na região Norte do País.

reductor analisar a produção pictórica murária desta área geográfica olhando apenas para Guimarães, uma vez que estaríamos a criar uma falsa fronteira que não corresponderia à mobilidade tão característica da produção de pintura mural.

A par destes limites geográficos, trabalharemos com limites temporais balizados não somente pela cronologia atribuída aos exemplares existentes, como também pelas datas das três fontes documentais aqui tratadas. O nosso estudo recairá assim entre os anos de 1510 e 1586, datas respectivamente da primeira pintura existente e da última referida em documento.

Os mais de 70 anos de faixa temporal de análise, os três momentos críticos que atravessa – o surgimento do Renascimento via Italiana na pintura sobre tábuas (mesmo que apenas restringida a casos pontuais)²⁰, as determinações Tridentinas e o fim de uma função figurativo-catequética da pintura mural –, bem como a possibilidade de cruzar descrições presenciais quinhentistas com análises técnicas e temáticas pormenorizadas actuais conduzem-nos a conclusões extremamente interessantes e inéditas sobre o fenómeno da pintura mural no século XVI em Portugal e, em particular, na região de Guimarães.

2.2. Exemplares existentes

De acordo com as fontes que servem de base a este estudo, conjugadas com a análise aos exemplares existentes no terreno ou referidos em trabalhos anteriores, a região de Guimarães deteria pelo menos 30 exemplares de pintura mural no século XVI²¹.

²⁰ Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus Via – Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, policopiado, 1996.

²¹ A nossa prospecção no terreno consistiu na análise *in situ* das pinturas que sabíamos terem sobrevivido na região até aos nossos dias baseando-nos, para esse efeito, no conjunto dos quatro inventários de pintura mural realizados em Portugal e que tivemos oportunidade de compilar para a nossa Tese de Mestrado (Cf. Catarina Valença Gonçalves, *A Pintura Mural em Portugal: os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da*

As seguintes igrejas dariam corpo a essas pinturas: Igreja de Santa Maria de Corvite, Igreja de S. Pero Fins (Gominhães), Igreja de Gontim, Igreja de S. Cristóvão de Abalão, Igreja de Armil, Igreja de S. João das Caldas, Igreja de Calvos, Igreja de Cepães, Igreja de Ribeiros, Igreja de Santa Maria de Silvares, Igreja de Santa Cristina de Agrela, Igreja de Travassós, Igreja de S. Lourenço dos Calvos, Igreja de Gondomar, Igreja de Pedraído, Igreja de Sobradelo, Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, Igreja de S. Romão de Arões, Igreja de Santa Maria de Negrelos, Igreja de S. Pedro de Sanfins de Ferreira, Convento de S. Francisco de Guimarães, Igreja de Santa Eulália do Mosteiro de Arnoso, Igreja de S. Paio de Midões, Igreja de Fonte da Arcada, Igreja de Joane, Igreja de Santa Eulália de Pentieiros, Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Igreja de Cerzedo, Sé de Braga, Igreja de S. Salvador do Pinheiro.

Destas 30 pinturas, chegaram e viveram até meados do século XX, 16 de entre elas. Nos nossos dias, apenas podemos observar 10. A análise que aqui faremos a cada um destes exemplares procurará destacar aspectos importantes do edifício no qual a pintura se integra, descrever pormenorizadamente a pintura propriamente dita e, finalmente, retirar ilações do ponto de vista da temática, da forma e também sobre os criadores destas manifestações artísticas. As intervenções de conservação e restauro levadas a cabo nestes exemplares merecerão também a nossa particular atenção.

Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 volumes policopiados, 2001). Não verificámos as restantes igrejas referidas por Alfredo Guimarães e não avançámos para uma inventariação inédita no terreno que poderia basear-se, num primeiro momento, nas referências coligidas por Franquelim Neiva Soares (Ver Quadro 1). A esta limitação metodológica devemos também acrescentar as fronteiras das circunscrições visitacionais consultadas por aquele autor. Trata-se somente de duas circunscrições: a da Colegiada que incluía, para além da própria Colegiada, as igrejas da vila de então e as paróquias de Creixomil e Fermentões; e a de Montelongo e Guimarães que incluía 75 freguesias.

Igreja de Santa Cristina de Serzedelo

A Igreja de Santa Cristina de Serzedelo foi fundada com o respectivo Mosteiro por uma Ordem religiosa não definida no século XIII²² (muito provavelmente Beneditina). Sofreu obras de restauro pela DGEMN nas décadas de 40 e 50 do século XX que provocaram alterações significativas na sua aparência, nomeadamente, nos exemplares de pintura mural que preenchem o seu interior, correspondentes a, pelo menos, oito campanhas distintas. A pintura estende-se pela parede fundeira e laterais da capela-mor, por todo o arco triunfal e paredes da nave adjacentes, bem como pela actual sacristia, antiga dependência funerária.

Na dependência quatrocentista que desempenha hoje as funções de sacristia e que está anexada com porta directa de acesso à capela-mor, encontramos três campanhas de pintura mural sobrepostas. À primeira campanha corresponde o “S. Cristóvão” do qual apenas se podem agora ver as pernas bem marcadas a desenho preparatório vermelho. Sobre esta primeira camada foi executada uma segunda composição com um conjunto de grotescos de grandes dimensões em tons cinzento sobre fundo vermelho – tendo perdido-se todo o trabalho de preenchimento das figuras, eventualmente devido a um processo de alteração cromática –, e ainda a representação de “Santa Luzia” e de “S. Martinho”, este último quase ilegível. Da última campanha da actual sacristia não restam senão alguns fragmentos localizados acima da fresta da capela, sendo possível identificar parte da cara de “Nossa Senhora” ladeada por dois anjos que a coroam. Esta composição ocuparia o centro da parede fundeira da sacristia, cobrindo a fresta que hoje podemos novamente ver.

A capela-mor da Igreja estaria, na sua origem e até meados do século passado, totalmente coberta de pintura mural, tapando inclusivé a primitiva fresta românica, situação que se

²² *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Igreja de Serzedelo de Guimarães*, nº 96, 1959.

repetiu no arco triunfal. A DGEMN, no âmbito da sua intervenção geral de restauro deste edifício, procedeu ao apeamento do retábulo-mor, desentaipamento das frestas da capela-mor e do arco triunfal (bem como da sacristia) com o conseqüente destaque ou destruição das pinturas que cobriam estas aberturas²³, e fez a limpeza das pinturas que permaneceram *in situ*²⁴.

Na capela-mor, resta *in situ* um conjunto pictórico na parede fundeira dividido em dois registos. No registo inferior, encontramos a representação de “Santo Antão” à esquerda de “Santa Cristina” (entretanto destacada) e, do lado direito, “S. Martinho”; no registo superior, dois panos de grotescos rematados superiormente pela figura do “Padre Eterno” (presentemente tapada pelo tecto de madeira) ladeiam o espaço vazio anteriormente ocupado pela segunda composição central com o tema da “Anunciação” (também ela destacada). Estas duas pinturas destacadas encontram-se hoje dispostas como quadros nas paredes laterais da nave. As composições de grotesco prolongam-se pelas paredes adjacentes à parede fundeira. Sobre a figura de “S. Martinho”, podemos visualizar

²³ “No processo de obra da DGEMN não há referência a intervenções na pintura mural da sacristia, todavia, o facto da “Coroação de Nossa Senhora” ter sido quase na totalidade destruída pela reabertura da fresta gótica indicia uma prática comum na actuação da DGEMN e aplicada nas outras duas frestas com pintura mural da Igreja. “*Auto de vistorias e medição de 3 de Junho de 1957: Arranque do fresco sobre a fresta do arco cruzeiro da igreja de Serzedelo, compreendendo a sua transposição para um suporte de material apropriado*”. A obra esteve a cargo de Abel Moura que a 18 de Julho do mesmo ano já a tinha terminado. “*Auto de vistoria e medição de 20 de Maio de 1959: Arranque e transposição de dois frescos da parede da capela-mor para suporte de material apropriado*”. Novamente, obra a cargo de Abel de Moura. (**Arquivo DGEMN / IPA** – Processo Administrativo da Igreja de Serzedelo).

²⁴ “*Auto de vistoria e medição de 31 de Outubro de 1959: Limpeza cuidadosa dos frescos existentes na parede do arco cruzeiro, incluindo o descasque da caiação sobrepostas*”. Obra a cargo de Clemente Francisco Rodrigues. (**Arquivo DGEMN / IPA** – Direcção Regional do Norte, Processo Administrativo da Igreja de Serzedelo).

dois pequenos fragmentos de uma camada de pintura sobreposta, que terá sido destruída, provavelmente, aquando da intervenção da DGEMN em 1957.

Atribuímos a autoria destas pinturas da capela-mor à “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães”²⁵, praticante de fresco, têmpera e óleo, activa na região entre 1510 e 1530 e que também terá realizado a composição hoje guardada no Museu Alberto Sampaio (MAS) retratando a “Degolação de S. João Baptista”, proveniente do Convento de S. Francisco da cidade.

Na nave, vamos encontrar pintura no arco triunfal e nas paredes adjacentes. No altar colateral do Evangelho, dividido em dois registos correspondentes a duas campanhas distintas, encontramos “S. Francisco” num registo superior e “S. Sebastião” num registo inferior. Na parede contígua, observa-se a toda a altura uma banda de grotescos rematada inferiormente pela figura de “Santa Catarina” e, já de uma outra campanha, a representação de “S. Miguel”. Do lado da Epístola, o arco triunfal e a parede adjacente apresentam a mesma organização dispositiva: no altar colateral, num registo superior, encontramos “Santo António” e, já de uma outra campanha, “Nossa Senhora com o Menino”; na parede da nave, novamente a banda de grotescos rematada inferiormente pelas figuras de dois santos,

²⁵ Denominação atribuída por José Alberto Seabra de Carvalho e Ignace Vandevivere a partir da análise a um núcleo de pinturas sobre tábuas e à pintura mural da “Degolação de S. João Baptista” – exemplar murário que abordaremos mais adiante (Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra Carvalho, “O Mestre Delirante de Guimarães” in *A Coleção de Pintura do Museu Alberto Sampaio – Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Ed. IPM, 1996). A filiação da “Anunciação” de Serzedelo no conjunto de obras atribuídas a este Mestre foi primeiramente sugerida por Dalila Rodrigues no seu artigo “A Pintura Mural na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI” in *A Coleção de Pintura do Museu Alberto Sampaio – Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Ed. IPM, 1996. Hoje sabemos que esta “Anunciação” se integra na campanha da composição da parede fundeira da capela-mor, estendendo assim esta autoria à totalidade da pintura da ousia.

eventualmente “S. Remígio”²⁶ e “S. Brás”. Rematando superiormente a fresta do arco cruzeiro, visualizamos uma banda horizontal de volutas e outros motivos vegetalistas de traço vermelho sobre fundo branco e sem preenchimento de volumes. Sobre a fresta do arco cruzeiro já nada resta da composição murária que a entaipava, apenas se pode observar parte da moldura de elementos vegetalistas de tons cinzentos e brancos.

No conjunto destas composições do arco triunfal e das paredes adjacentes, podemos distinguir cinco campanhas distintas. Da primeira, apenas podemos ver pequenas áreas através de algumas lacunas dos panos de grotesco. Da segunda campanha, farão parte esses mesmos panos e “Santa Catarina”. Na terceira campanha, integramos a representação das figuras de “S. Miguel”, “S. Sebastião”, “Nossa Senhora com o Menino”, o eventual “S. Remígio” e “S. Brás”. As figuras dos santos franciscanos pertencerão a uma outra campanha, bem como as composições decorativas sobreviventes junto à fresta do arco triunfal²⁷.

Pela quantidade de campanhas e de exemplares sobreviventes, Serzedelo revela-se o ponto de partida para a compreensão das Oficinas actuautes na região de Guimarães no século XVI. A todas elas, atribuímos denominações próprias. Utilizaremos a denominação “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães” para as pinturas realizadas por esta equipa e que, no caso de Serzedelo, respeita a campanha da capela-mor mas também a campanha dos panos de grotesco e da “Santa Catarina” das paredes da nave. Guardamos a explicação desta

²⁶ Esta identificação resulta da combinação dos atributos que se observam no canto superior esquerdo da composição, uma ampola de vidro e as asas de uma pomba.

²⁷ A totalidade das campanhas pictóricas da Igreja de Santa Cristina de Serzedelo foi intervencionada em 2001 pela equipa de conservação e restauro da firma Mural da História: até essa data, as pinturas permaneciam escondidas debaixo de um espesso véu de sujidade e eflorescências que impossibilitava sequer adivinhar a qualidade da pintura que ainda repousava naquelas paredes.

nossa teoria para o exemplar murário guardado na Igreja de Joane, chave da hipótese agora avançada. Identificamos ainda uma segunda Oficina actuante em Serzedelo e noutras igrejas da região: a “Oficina das Volutas” que executa as figuras de “S. Miguel”, “S. Sebastião”, “Nossa Senhora com o Menino”, “S. Remígio” e “S. Brás”, o nome justificando-se pelo facto do elemento ornamental das volutas surgir recorrentemente em qualquer uma das pinturas executadas por esta equipa de pintores. As restantes campanhas tanto da nave, como da sacristia de Serzedelo não são filiáveis noutras campanhas da região, pelo que não lhes atribuímos uma denominação específica.

Em termos cronológicos, as pinturas mais recuadas na Igreja de Serzedelo serão as da autoria da “Oficina do Mestre Delirante” executadas entre 1510 e 1530. A campanha da “Oficina das Volutas” deverá ter sido pintada nos anos 40-50 do mesmo século, seguindo a datação da *Visitação* onde o exemplar de S. João dos Calvos e de Santa Maria de Corvite, integráveis nesta Oficina, surgem referidos²⁸.

Igreja de Santa Maria de Corvite

Pouco sabemos da Igreja de Santa Maria de Corvite para além do facto de já vir mencionada na *Visitação* de 1548. A Igreja apresenta-se em mau estado de conservação devido à ausência de culto. A pintura chegou até aos nossos dias por ter estado coberta por retábulos de talha. As pinturas começaram a ser intervencionadas em 1990 pela equipa do antigo Instituto José de Figueiredo (IJF), intervenção da qual restam os *facings* colocados nas pinturas. O conjunto destas circunstâncias dificulta uma boa leitura destes exemplares pictóricos.

A composição murária ocupa a totalidade do arco triunfal e da parede fundeira da capela-mor, estendendo-se ainda pela parede lateral Norte desta última. Na parede fundeira, em forma de tríptico, estão representados “S. Brás”, “Nossa Senhora com o Menino” ladeada por quatro anjos e “Santo Antão”. Na parede

²⁸ Ver Quadro I.

Norte observa-se a figura de “S. Domingos”. No arco triunfal, conseguimos descortinar a representação de um “Calvário” em parte ainda coberto por camadas de cal. No altar colateral do Evangelho estão representadas “Santa Catarina” e “Santa Bárbara”. No altar da Epístola, “S. Sebastião”.

É a este altar que a *Visitação* de 1548 faz referência indicando que se deverá pintar “de romano”²⁹, identificando claramente a figura de “S. Sebastião” representada e não mencionando as restantes pinturas da Igreja. Apesar da difícil leitura que os *facings* colocados sobre as pinturas provocam, é evidente o diferente sistema de emolduramento do tema representado no caso do “Martírio de S. Sebastião”: os arqueiros e o Santo aparecem envolvidos numa moldura em forma de arco de volta perfeita, ladeado por elementos vegetalistas ocre sobre fundo vermelho. Já as figuras da pintura do arco colateral do Evangelho surgem em molduras rectilíneas e sem vestígios de ornamentação idêntica à do altar de S. Sebastião. A composição mais rebuscada deste altar parece indiciar um repinte posterior que tenha procurado ir ao encontro dos propósitos decorativos sublinhados pelos visitantes na fórmula “ao romano”³⁰. A existência de uma camada de reboco soteposta à actual composição deste altar reforça esta nossa hipótese.

Na parede fundeira, o tríptico é mais trabalhado do ponto de vista compositivo do que nos altares colaterais. Os personagens de “S. Brás” e de “Santo Antão” foram colocados em edículas, ladeando o baldaquino têxtil da Virgem. A figura central surge demarcada das figuras laterais através de dois pilares e com chão ladrilhado a azul e branco, procurando evidenciar a perspectiva mal conseguida.

Todas as pinturas são rematadas superior, inferior ou lateralmente por decorações com o mesmo elemento ornamental de largas volutas de tom ocre e branco. Este elemento

²⁹ Ver Quadro I.

³⁰ Ver Luís Afonso, “Ornamento e Ideologia – Análise da Introdução do Grotresco na Pintura Mural Quinhentista” in *Ordens Militares, Guerra, Religião e Poder*, Actas do IIº Congresso, Palmela, vol. II, 1998.

decorativo, aparentemente inspirado nas Iluminuras, bem como pormenores das vestes dos santos, posicionamentos de corpos e paleta cromática permitem a atribuição da autoria destas pinturas à mão que também realizou as campanhas murárias das Igrejas de Sanfins de Ferreira, de S. João dos Calvos e a uma das campanhas da Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, mão essa que anteriormente referimos como “Oficina das Volutas”³¹.

Igreja de S. Pedro de Sanfins de Ferreira

Eventualmente alvo de uma campanha pictórica mais alargada do que a fragmentada composição da figura de “S. Brás” que resta no altar colateral do Evangelho, pouco sabemos também da Igreja de Sanfins. “A Oficina das Volutas” actuou aqui sobre uma primeira campanha da qual ainda se notam fragmentos.

Curiosamente, em data e por motivo incertos, procedeu-se ao deslocamento da pedra na qual assentava a pintura respeitante às pernas do personagem que sufoca aos pés de “S. Brás”, tendo sido esta colocada pouco acima da cabeça do Bispo.

Para a representação do Santo, o pintor utilizou praticamente o mesmo desenho da mesma figura em Corvite, notando-se contudo em Sanfins um melhor tratamento das vestes que surgem mais soltas e com volumes melhor definidos através do jogo claro / escuro. A pintura nunca foi intervencionada em termos de conservação e restauro.

³¹ Os frontais dos altares colaterais e do altar-mor também estão pintados embora apenas se possam visualizar alguns fragmentos da pintura. Um desses fragmentos, localizado no frontal do altar-mor, reproduz um ornamento que encontramos noutras pinturas sobre tábuas e a fresco da autoria da “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães”: trata-se do motivo daquilo que se assemelha a um ananás envolto em quadrifólio que manifestamente não pertence à campanha da “Oficina das Volutas”, nem parece relacionado com nenhum outro fragmento existente na Igreja. Estaremos perante o único elemento sobrevivente de uma primitiva campanha entretanto coberta pelas mãos da “Oficina das Volutas”, da autoria novamente da “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães”?

Igreja do Convento de S. Francisco de Guimarães

A Igreja de S. Francisco de Guimarães detinha, até meados do século passado, um importante núcleo de pintura mural que, hoje, já não existe na sua forma primitiva: parte foi destruída e outra parte foi destacada, apenas uma dessas pinturas permanecendo na Igreja o que justifica a inclusão deste núcleo na alínea das “pinturas existentes”.

O núcleo original dispunha-se por três divisões distintas do Convento de S. Francisco, parte tendo sido registado por Alfredo Guimarães no seu estudo de 1942³². Do conjunto destas pinturas, que totalizariam mais de seis exemplares, apenas conhecemos três, uma delas graças a um registo fotográfico. Assim, temos uma noção parcial da qualidade e extensão da pintura mural do Convento de S. Francisco.

A Casa Capitular que serviu de panteão da Família dos Carvalhos detinha pelo menos três exemplares de pintura mural subordinados ao tema de S. João Baptista, padroeiro da respectiva capela funerária: uma “Degolação de S. João Baptista”, a abertura por dois anjos de um pano que serviria de fundo pintado à escultura do santo³³ e, por fim, a cena do “Baptismo de Cristo”. Desta última pintura não temos qualquer registo visual. Do pano pintado que encenava a escultura de S. João encontrámos no Arquivo da DGEMN uma preciosa fotografia que precedeu a destruição desta pintura. Através dessa imagem, sabemos que o pano pintado estava justaposto à cena da “Degolação”. A qualidade deste exemplar é notória apesar de se tratar de uma fotografia de grande plano. A fisionomia desses anjos aparenta semelhanças evidentes relativamente aos inconfundíveis personagens do Mestre da Degolação. Curiosamente, antes de serem destruídas duas das três pinturas

³² Alfredo Guimarães, “A Degolação de S. João Baptista” in *Estudos do Museu Alberto Sampaio*, I, Guimarães 1942.

³³ “Dois Anjos levantando fortes cortinados scarlates e acolitando, digase, a figura em vulto do Percursor, de cujo plinto ou base se observa ainda o corte do encaixe na respectiva parede” (Alfredo Guimarães, *Op. cit.*, p. 25).

que existiam na Sala do Capítulo, as três foram classificadas como Imóvel de Interesse Público³⁴.

A pintura mural retratando a cena da “Degolação de S. João Baptista” estava localizada originalmente na parede Norte da primitiva Casa Capitular do Convento. Foi destacada em 1940, no âmbito da intervenção da DGEMN, por António Ferreira da Costa, muito provavelmente para um suporte de tela. Entre 1971 e 1974, Teresa Cabral do antigo IJF levou a cabo uma acção de conservação geral no exemplar. Hoje, está exposta no MAS.

Salomé oferece a sua mãe a cabeça de S. João Baptista decepada pelos dois guardas que observam do canto esquerdo da composição o desenrolar da cena. Herodes mantém-se afastado e S. João, degolado, permanece ao centro em pose de oração.

A autoria deste exemplar caberá à Oficina actuante já na capela-mor e em parte das paredes laterais da nave de Serzedelo, responsável também pela criação de outras pinturas a óleo sobre tábua³⁵. O seu traço — eminentemente gráfico, sugestivo de posições de corpos e formas de vestes movimentadas, o trabalho

³⁴ “*Informe mais V. Ex.^a. de que pelo Decreto nº30.762 de 26 de Setembro de 1940, foram classificados de imóvel de interesse público, os frescos existentes na antiga Sala do Capítulo que abre sobre aquele claustro.*” (Arquivo DGEMN / IPA – Processo Administrativo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício do Arquitecto Chefe de Secção ao Arquitecto Director dos Monumentos Nacionais, 3 de Fevereiro de 1942). No processo da DGEMN não há qualquer referência à forma como foram destruídas as pinturas, nem tão pouco indicação da sua picagem: esta depreende-se do facto de apenas a Degolação ter sido destacada em 1940 e colocada no MAS, bem como por nada existir presentemente na antiga Sala Capitular.

³⁵ José Alberto Seabra de Carvalho e Ignace Vandevivere atribuíram ao Mestre Delirante de Guimarães um conjunto de outras três pinturas sobre tábua provenientes da Colegiada e da Igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães: “Tríptico da Lamentação”, 1510-1530, Prov. Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Capela de S. Brás; “Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo”, 1510-1530, Prov. Igreja de S. Miguel do Castelo; “S. Miguel e Santa Margarida”, 1510-1530, Prov. Igreja de S. Miguel do Castelo.

do chão geometrizar em perspectiva conjugado com os dois planos de fundo³⁶ evidenciam a originalidade e qualidade artística desta Oficina regional do início do século XVI³⁷.

O Refeitório do Convento teria também uma representação murária com o tema da “Ceia dos Apóstolos”, conforme relato de Alfredo Guimarães, tendo sido destruída por um piaçá em data incerta³⁸.

Já na última divisão com pintura mural, a capela-mor da Igreja, a situação é relativamente mais positiva. Alfredo Guimarães não refere estes frescos certamente por desconhecimento uma vez que estes exemplares se encontravam escondidos por detrás do retábulo de talha dourada. Apenas aquando da intervenção da DGEMN nos anos 70 se terão descoberto as pinturas. Utilizamos o plural “frescos” mas a determinação do número dos exemplares existentes nas frestas da capela-mor escondidos por detrás do retábulo de talha não é evidente uma vez que as descrições constantes nos processos da DGEMN não são rigorosas sobre esta matéria: “*farei ainda referência à decoração que realizaram na capela-mor os artistas pintores cobrindo a testeira com belas pinturas a fresco que tanto estiveram em voga e das quais já infelizmente pouco resta, provavelmente destruídas quando ali instalaram o actual altar de talha dourada, que nas suas linhas gerais também constituiu uma peça ricamente projectada e de grande valor artístico.*”³⁹. Nos trabalhos programados nessa campanha de 1967 refere-se “*r) descolagem cuidadosa da pintura a fresco*

³⁶ Nomeadamente, o motivo do *drape d'honneur* por detrás de Herodes muito semelhante àquele que surge no brocado da pintura sobre tábuas do mesmo pintor, a “Virgem do Leite”.

³⁷ A indumentária – calças listadas à tudesca dos dois soldados e vestido e toucado de Salomé – permite situar cronologicamente com segurança estas pinturas nos alvares da centúria de Quinhentos (Ver I. Vandevivere e José A. S. Carvalho, *op. cit.*, p. 30).

³⁸ Alfredo Guimarães, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ **Arquivo DGEMN / IPA** – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Caderno de Encargos de Trabalhos de Restauro e Conservação de 13 de Março de 1967, Memória Descritiva.

*existente sobre uma parte de duas frestas da testeira da capela-mor, incluindo a sua fixação em placa especial e respectivo retoque da camada policromada.”*⁴⁰. Indicação reforçada pelo Relatório de visita às obras da Igreja: “*Desmonte do fresco localizado sobre uma das frestas da capela-mor.*”⁴¹.

O destacamento dos frescos foi levado a cabo pelo artista-pintor Baganha do antigo IJF⁴². Um deles, representando um Bispo e um Santo Franciscano, foi colocado num suporte de tela e novamente tratado por Teresa Cabral, tendo sido, uma vez este segundo tratamento concluído, devolvido à Igreja ainda nos anos 70⁴³. Sobre o outro eventual fresco destacado perdeu-se o rasto do ponto de vista administrativo e material.

⁴⁰ **Arquivo DGEMN / IPA** – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Caderno de Encargos de Trabalhos de Restauro e Conservação de 13 de Março de 1967.

⁴¹ **Arquivo DGEMN / IPA** – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício do Arquitecto Chefe de Secção dirigido ao Arquitecto Chefe de Divisão Técnica dos Serviços dos Monumentos Nacionais, 30 de Janeiro de 1970 relatando o Relatório de visita às obras da Igreja pelo adjunto-técnico Augusto Alcídio de Matos Dias.

⁴² “*Os trabalhos de “Restauro e Conservação da Igreja de S. Francisco, em Guimarães”, prosseguiram de acordo com o plano superiormente aprovado e participado, tendo sido concluídos no passado mês de Dezembro, com excepção do tratamento dos frescos que foram retirados dos entaipamentos das frestas da capela-mor, trabalho este que a Irmandade da Igreja de S. Francisco entregou ao IJF para efeito de execução dos trabalhos adequados de tratamento e montagem em placas apropriadas.*” (**Arquivo DGEMN / IPA** – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício do Arquitecto Director dos Serviços dirigido ao Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 5 de Janeiro de 1971).

⁴³ “*Sendo notório que o fresco da Igreja de S. Francisco, em Guimarães que ali foi colocado após ter beneficiado de trabalhos de consolidação e restauro apresenta eflorescências em alguns locais, que são sinais evidentes de início de deterioração, pelo que convinha dar conhecimento ao IJF a fim de ser vistoriado logo que seja possível a deslocação da equipe especializada. (...)*” Teresa Cabral tratou o fresco e devolveu-o à Igreja a 18 de Abril de 1977. (**Arquivo DGEMN / IPA** – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício da Direcção dos

Igreja de S. Paio de Midões

A pintura mural da parede fundeira da Igreja de S. Paio de Midões tem sido alvo das preocupações da paróquia e da DGEMN desde 1964, data na qual se iniciou uma troca de correspondência entre o pároco da Igreja e a Direcção-Geral relativamente à qualidade do exemplar e à necessidade de conservação e restauro do fresco. Até hoje, infelizmente, não se procedeu a qualquer intervenção.

A importância da pintura de S. Paio ultrapassa o seu próprio âmbito qualitativo, evidente no tratamento das faces e no domínio do claro / escuro para criação de efeitos de densidade e volume: o facto de estar assinada e registada com data – “*ARNAUS*F* 1535” – permite não só associar a este Mestre um conjunto de outras pinturas da região de Vila Real e também de Guimarães mas, também, datar por aproximação todo um núcleo de campanhas realizadas por outros pintores.

Em Midões, estão representados da esquerda para a direita os personagens de “S. Paio”, “Nossa Senhora” e “Santa Margarida”. Por nunca ter sido intervencionada, a pintura permanece escondida por detrás do retábulo de madeira. Este facto e a sujidade que se acumulou sobre a superfície da pintura dificultam a leitura dos personagens, principalmente, da “Nossa Senhora” central que apenas se pode adivinhar. É contudo possível visualizar, neste caso, para além da figura de “Nossa Senhora”, a estrutura decorativa que encima a figura. Este elemento, bem como o traço das caras e das mãos, e a estampilha do friso inferior utilizada pelo pintor estão na base da associação que estabeleceremos de seguida entre esta pintura e a campanha da Igreja de Fonte de Arcada.

Igreja de Fonte da Arcada

Mais uma vez, como sucedeu com S. Francisco de Guimarães, é uma pintura destacada (exposta no MAS) que justifica a inclusão deste núcleo nas “pinturas existentes”. A

Monumentos do Norte dirigido ao Arquitecto Director de Serviços dos Monumentos Nacionais, 12 de Outubro de 1974).

ábside românica de Fonte da Arcada deteria, na origem, as sete arcaturas cegas do registo inferior e, pelo menos, três aberturas do registo superior cobertas de pintura mural, muito provavelmente, todas da mesma campanha. As informações que detemos sobre esta campanha são, novamente, extremamente escassas e baseiam-se em larga medida nos processos da DGEMN.

A Igreja de Fonte da Arcada estava integrada inicialmente num mosteiro beneditino dedicado ao Salvador. Em 1438, D. Fernando da Guerra, arcebispo de Braga, nomeia o Mestre Fernando de Chelas, dominicano e seu pregador para chefiar a casa beneditina. A 10 de Maio de 1455, D. Fernando reduz a casa a Igreja secular devido aos problemas de gestão que caracterizavam grande parte dos mosteiros neste período, mantendo Fernando de Chelas à frente da Igreja, agora, paroquial. Em 1465, D. Fernando cria para o Mestre o título de Arcediago de Fonte da Arcada⁴⁴. O investigador João Soalheiro, atribui, no seguimento deste raciocínio, a encomenda das pinturas a fresco da ábside românica ao arceidiago ou ao seu seguidor imediato uma vez que era a sua obrigação cuidar da capela-mor.

No Boletim de 1961⁴⁵, Abel de Moura refere dois frescos sobreviventes apesar de só mostrar fotografia de um deles⁴⁶. Esse fresco, que é aquele que hoje podemos ver no MAS, representa “S. Bernardo e S. Bento”. A pintura foi destacada em 1942-43 para um suporte em tela por António Ferreira da Costa no âmbito da intervenção da DGEMN. Foi novamente intervencionada entre 1954 e 1959 por Abel de Moura que procedeu à fixação da camada cromática com massa de cal e, por fim, por Teresa Cabral em 1975 que levou a cabo uma acção

⁴⁴ João Soalheiro, “S. Bento e S. Bernardo” in *Catálogo Cristo, Fonte de Esperança*, Porto, Ed. Porto 2001 e Diocese do Porto, 2001, pp. 280-281.

⁴⁵ *Boletim Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Conservação de Frescos*, nº 106, 1961.

⁴⁶ Hoje sabemos que este facto deve-se à não conclusão do restauro do segundo fresco.

de conservação geral da pintura. O seu destacamento na década de 40 danificou grande parte do reboco e da película cromática, dando azo à execução de inúmeros repintes. Assim, aquilo que hoje nos é dado a observar em termos de contornos e policromia resulta mais da intervenção dos anos 40 do que da feitura original deste exemplar pictórico.

Três novos dados de natureza administrativa, fotográfica e material vieram muito recentemente trazer mais informação sobre o núcleo pictórico de Fonte de Arcada. O processo de obra da Igreja guardado no Arquivo da DGEMN refere três frescos destacados das arcaturas – sem indicar se superiores ou inferiores –, regista a entrada de duas ou três destas pinturas na Oficina do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)⁴⁷ e a saída de apenas uma para a Igreja de Fonte da Arcada⁴⁸. Por outro lado, num processo de obra da DGEMN totalmente desligado do de Fonte da Arcada – o processo da Igreja de Santa Marinha de Trevões que também foi alvo de uma intervenção no seu núcleo de pintura mural – encontrámos um documento relativo à quantidade de pinturas murais destacadas até àquela data (1950) e armazenadas num depósito da DGEMN no Porto: para a Igreja de Fonte da Arcada referem-se 10 exemplares de pintura mural destacada⁴⁹. Ainda no Arquivo da DGEMN, no processo

⁴⁷ A Oficina de Restauro do MNAA foi a antecessora do antigo IJF (Ver Catarina Valença Gonçalves, *Ibidem*).

⁴⁸ **Arquivo DGEMN / IPA** – Processo da Igreja de Fonte da Arcada, Ofício do Arquitecto Chefe de Secção de 2 de Janeiro de 1954; Adjudicação de Agosto de 1962; Ofício do Arquitecto Chefe de Secção de Novembro de 1966. (Cf. Catarina Valença Gonçalves, “As Intervenções da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais no Acervo de Pintura Mural Nacional – 1929 a 1972”, *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte*, Coimbra, Ed. Almedina, 2002 (no prelo)).

⁴⁹ **Arquivo DGEMN / IPA** – Processo da Igreja de Santa Marinha de Trevões, Ofício do Director de Serviços dirigido ao Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 9 de Fevereiro de 1950: “*Quanto aos frescos, que se encontram arrecadados – parte em Trevões, parte na sede da 2ª Secção destes Serviços – em minha opinião entende-se que deviam ser devidamente tratados, colocados em painéis fixados depois nas*

fotográfico de Fonte da Arcada que só desde há pouco está na sua totalidade disponível, encontrámos testemunhos que comprovam a existência de mais pinturas nas aberturas superiores da ábside e a extensão da composição das arcaturas inferiores; por outro lado, é possível visualizar nessas mesmas fotografias a utilização de uma estampilha para o friso decorativo que acompanhava o arco das aberturas superiores em tudo semelhante à estampilha utilizada em Midões.

Finalmente, o núcleo de Fonte da Arcada foi, em Fevereiro último, bafejado com a descoberta de uma das duas outras pinturas que sabíamos terem sido destacadas nos anos 40 mas cujo paradeiro se tinha perdido: este exemplar foi encontrado por ocasião das profundas obras levadas a cabo no edifício que albergava o Instituto José Figueiredo desde a sua fundação (actual IPCR) com a conseqüente abertura, verificação e arrumação das obras guardadas em reserva.

A descoberta deste exemplar que ocupava originalmente a abertura mais a Norte da ábside é decisiva por dois motivos: primeiramente, confirma a hipótese levantada por João Soalheiro da flexibilidade catequética verificada na Igreja depois da secularização ao representarem-se, para além dos dois santos da regra de S. Bento, os santos mendicantes – “S. Francisco” (o santo franciscano referido por Soalheiro) recebe os estigmas do Cristo na cruz de “S. Domingos”. Por outro lado, esta pintura agora redescoberta foi destacada e colocada num novo suporte como tinha sucedido com a representação de “S. Bento e S. Bernardo”. Contudo, não chegou a ser repintada o que significa que não só confirmamos a extensão do repinte praticado pelos técnicos da DGEMN no exemplar destacado nos anos 40, como

paredes deste Monumento [a Igreja de Trevões], onde ficariam expostos e fazendo assim parte integrante do conjunto da Igreja. Aproveito o ensejo para informar V. Ex^a. de que nesta Direcção existem arrecadados os frescos seguintes: a) 10 da Igreja de Fonte Arcada; b) 1 da Igreja de Freixo de Baixo (Amarante); c) 1 da Igreja de Gatão (Amarante); d) 1 da Igreja de Santa Marinha de Trevões.”.

podemos analisar (embora limitadamente devido à pouca quantidade de pintura sobrevivente) a pintura original intacta.

Denotamos neste exemplar algumas características familiares: o recurso a um elemento escultórico pintado como forma de emolduramento superior dos personagens, a posição frontal na qual estes surgem e a identificação das figuras através de legenda. Estas três características associadas ao traço cuidadoso que agora podemos observar no “S. Domingos e S. Francisco”, nomeadamente, ao nível do tratamento das mãos, dos olhos e das bocas levam-nos a integrar esta campanha de Fonte da Arcada na “Oficina do Mestre Arnau”. Tendo presente a data das restantes pinturas deste Mestre que se situam entre os anos 30 e 50 do século XVI⁵⁰, a datação desta campanha não deverá fugir a esse período, sendo assim mais recente do que João Soalheiro pressupunha (em torno do ano de 1500).

Igreja de S. Romão de Arões

A Igreja de S. Romão foi fundada por D. Gomes de Freitas no derradeiro quartel do século XI e dedicada a S. Romão, Bispo de Ruão. A Igreja sofreu obras no século XVIII, com a demolição da parede fundeira da capela-mor, a alteração de pormenores das paredes da nave e a colocação de retábulos barrocos nos altares colaterais.

Em 1940, a DGEMN interveio na Igreja com obras de grande vulto. Até essa data, as pinturas murais que sobreviveram a tão largas alterações estruturais levadas a cabo no edifício desde o século XVIII, escondiam-se por detrás dos dois retábulos colaterais de talha. Depois da obra da DGEMN, apenas sobrevive a pintura mural do altar do Evangelho, permanecendo escondida por detrás do retábulo barroco. A desapreciação destes exemplares pictóricos por parte dos técnicos da DGEMN poderá ajudar a explicar a pouca sensibilidade para com a sua preservação: “*Assim, a par do arco triunfal – tão elegante e de tamanha nobreza, que se diria*

⁵⁰ Cf. Joaquim Inácio Caetano, *Op. cit.*

*construído para enquadrar as mais pomposas solenidades catedralícias – avultavam dois altares compostos de grosseiros materiais fortemente argamassados para figurarem, mediante as habilidades pictóricas de alguns “fingidores” de aldeia, a velha cantaria da obra primitiva.”*⁵¹. Aliás, esta é a única menção à pintura mural da Igreja que não surge referida em nenhum outro momento do Boletim ou do processo de obras.

Pelo conjunto destas circunstâncias, pouco se pode ver e consequentemente analisar da pintura mural de S. Romão: nas fotografias de obra da DGEMN percebe-se que, do lado do Evangelho, está representada “Nossa Senhora com o Menino” e, no Altar da Epístola, a figura de “S. Sebastião”, entretanto destruída. As figuras aparentam estar emolduradas por colunas largas com poucos pormenores decorativos, encimadas por um friso ornamental. Existe também pintura no arco triunfal com o motivo de flor-de-lis e policromia em tons ocre e vermelho nas arquivoltas esculpidas.

Sé de Braga

A inclusão da Sé de Braga no círculo de pinturas murais quinhentistas da região de Guimarães deve-se exclusivamente à datação das pinturas da Catedral: as pinturas da Sé têm a sua existência directamente justificada pelo importante círculo de encomendantes e artistas bracarenses, não estando sujeitas à influência artística de Guimarães. Contudo, pelo facto da datação dos exemplares se enquadrar no tema do nosso estudo, pela sua qualidade pictórica ainda aguardar um estudo aprofundado e, finalmente, por termos descoberto um novo exemplar registado fotograficamente resolvemos referenciá-las neste nosso trabalho.

A Sé de Braga guarda pintura mural em três dependências adjacentes à Igreja: a Capela da Glória, a Capela de S. Geraldo e o absídiolo exterior. Descobrimos muito recentemente,

⁵¹ *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Igreja de S. Romão de Arões*, nº 59, 1950, p. 21 (texto da autoria de D. João de Castro). Sobre a prática do destacamento pela DGEMN ver Catarina Valença Gonçalves, *Op. cit.*, 2002.

novamente no precioso Arquivo da DGEMN, registos fotográficos correspondentes a uma quarta pintura quinhentista executada na parede fundeira de uma pequena capela localizada em local incerto da Sé. Pelo seu figurino estilístico e temático, com a representação do “Papa Gregório Magno” acompanhado de personagens de faces esguias e sombrias, provavelmente “S. Jerónimo” e “S. Paulo Eremita”, esta campanha poderá corresponder à pintura documentalmente registada mas até agora visualmente desconhecida de Domingos Fernandes e Lucas Soares. De acordo com Vítor Serrão, estes dois pintores estariam em 1579 a pintar na Capela de S. Pedro Mártir localizada no claustro da Sé uma composição fresquista provavelmente “*idêntica a alguns dos anacrónicos murais tarde-quinhestistas galegos com o passo do Juízo Final*”⁵².

Também na Capela de S. Geraldo, esta oficina familiar de pintores bracarenses esteve activa: Francisco Soares, filho do pintor Domingos Fernandes, pinta em 1590, um programa ornamental “*com motivos de ornato ao romano de grotesco*” nessa Capela e também no coro baixo da Misericórdia da mesma cidade⁵³. Desta campanha tarde-quinhestista apenas resta um fragmento escondido por detrás do retábulo de talha entretanto adossado à parede fundeira da Capela. É possível denotar, contudo, o contorno bem definido e a correcta disposição dos elementos ornamentais no fragmento sobrevivente.

Já na Capela da Glória a situação, quer do ponto de vista da composição que hoje podemos observar, quer do ponto de vista documental é substancialmente mais complexa. A Capela de traço gótico foi mandada construir por D. Gonçalo Pereira em 1330, albergando ao centro o túmulo do religioso. A única decoração existente no amplo espaço da dependência é a composição pictórica que consiste, essencialmente, numa sucessão simétrica e geométrica de tapetes com estampilha de

⁵² Vítor Serrão, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 291.

⁵³ Vítor Serrão, *Op. cit.*, p. 293.

motivos frequentemente utilizados nos azulejos hispanomouriscos. Esta composição ornamental ocupa a totalidade das paredes da Capela e molda-se às formas arquitectónicas das portas e das grandes frestas da parede fundeira. Ao centro das paredes laterais, foram pintados os escudos de D. Gonçalo e de D. Afonso IV, envolvidos por figuras fantasiosas. Apesar destes dois últimos elementos, a pintura parece situar-se na fronteira do século XV com o século XVI.

A complexidade deste exemplar tem origem não somente no facto de não termos documentação explicativa da encomenda, no facto de se tratar do único exemplar decorativamente monumental sobrevivente até aos dias de hoje mas, principalmente, por surgirem sobrepostas a esta campanha fragmentos de composições figurativas dispersas pelas paredes lateral Norte e do extradorso da fachada. Estas outras campanhas – que serão, pelo menos, duas – ilustram um santo e uma santa (parede lateral Norte), pombas (parede lateral Norte) e elementos figurativos de difícil compreensão (extradorso da fachada), sobretudo no caso destes últimos elementos.

Acrescentando as prováveis alterações que o restauro da DGEMN nos anos 50 terá provocado à composição murária – ao nível do repinte e do destacamento, tão correntes na prática da Direcção-Geral como temos testemunhado⁵⁴, bem como o mau estado de conservação em que se encontra a própria pintura, ficamos perante um importante conjunto pictórico de difícil leitura e, até ao momento, isolado em termos de oficinas actuantes na região no século XVI.

O actual deslocado absidiolo da Sé faria parte da cabeceira da primitiva edificação catedralícia. Actualmente, justaposto às duas capelas que anteriormente analisámos, forma com estas edificações uma linha de três dependências com pintura mural. Apesar da importância do exemplar pictórico do absidiolo e

⁵⁴ A pintura estava totalmente tapada por tinta branca até à intervenção da DGEMN como se pode verificar numa fotografia da obra do Padre Manuel d'Aguiar Barreiros, *A Catedral de Santa Maria de Braga*, Braga, Ed. Sólivros de Portugal, 1989 (Edição facsimilada da 1ª edição, 1922).

deste incluir uma inscrição em latim, até hoje, não foi levado a cabo nenhum estudo sobre esta pintura quinhentista. Nela surge representada, num primeiro registo, “Nossa Senhora do Loreto” perfeitamente centralizada na abóbada em forma de vieira do absidíolo e enquadrada num baldaquino imponente. Num registo inferior, ao centro, uma outra estrutura retabular envolvendo um nicho, ladeado por aquilo que seria provavelmente uma plêiade de santos da qual apenas se distingue um mendicante. O absidíolo estaria na sua totalidade pintado, conservando-se parte da pintura graças à intervenção do antigo IJF nos anos 80 uma vez que o exemplar continua exposto ao ar livre, estando o acesso ao absidíolo apenas protegido com uma grade.

A pintura é de grande qualidade, da autoria certamente de um pintor também experiente na técnica do óleo e deverá situar-se nos inícios do século XVI. Não aparenta afinidades com as pinturas das Capelas da Glória ou de S. Geraldo, nem tão pouco com outras pinturas da região. A pintura da Sé de Braga marca assim a sua distinção qualitativa e operativa relativamente ao restante núcleo pictórico murário analisado para a região de Guimarães.

Igreja de Santa Maria de Negrelos

No caso da Igreja de Santa Maria de Negrelos voltamos a confrontar-nos com a parcimónia informativa, quer em termos de edifício, quer em termos de pintura. O exemplar pictórico está localizado na parede fundeira da capela-mor e encontra-se mutilado na parte central devido à reabertura da fresta realizada por ocasião do apeamento do retábulo-mor de talha dourada.

A pintura retrata um tríptico composto, à esquerda, por “S. Pedro”, à direita, “S. Paulo” e, ao centro, três anjos que ladeariam muito provavelmente a figura de “Nossa Senhora”. Os personagens inscrevem-se num só espaço emoldurado por um friso rectangular ocre e cinzento. Apenas nas extremidades laterais se denotam vestígios de um ornamento vertical retorcido de tons brancos sobre fundo vermelho. As figuras apresentam um traço muito leve, à maneira de aguarela, com pouca

densidade de policromia, eventualmente devido à grande quantidade de acabamentos a seco.

A pintura de Santa Maria de Negrelos, datável de meados do século XVI, não é integrável em nenhuma das Oficinas que temos vindo a referir⁵⁵.

Igreja de Santa Eulália do Mosteiro de Arnoso

A Igreja actual datará do século XII e terá pertencido (esta ou outra edificação mais recuada) ao Mosteiro de S. Salvador de Arnoso da Regra de S. Bento. Foi anexado ao Mosteiro de Pombeiro em 1495 pelo Arcebispo de Braga, D. Jorge da Costa.

A pintura mural que guarda no seu interior é à única manifestação artística que dá vida à Igreja, desafectada do culto e fechada grande parte do tempo. O edifício conserva-se em bom estado de conservação o que tem contribuído para a sobrevivência das pinturas. A DGEMN do Estado Novo esteve presente em força na Igreja, tendo levado a cabo a reconstrução total da capela-mor. Ficamos assim sem saber, por ausência de explicação do procedimento empreendido quer no processo de obra, quer no Boletim⁵⁶, se também a capela-mor deteria pintura mural.

Hoje, restam-nos as duas composições que preenchem os altares colaterais do arco triunfal: no altar do Evangelho, em dois registos, surge a cena do “Pentecostes”, inferiormente, e o “Anjo Gabriel da Anunciação”, superiormente. No altar da Epístola, estão representadas a “Coroação de Nossa Senhora”, inferiormente, e a “Nossa Senhora da Anunciação”,

⁵⁵ A pintura jamais foi intervencionada. É todavia curioso notar como a prática de tratamento de pintura mural por parte da DGEMN se tinha enraizado nos mais incautos especialistas: “*Por todas estas razões parece-nos que o fresco merecia uma restauração cuidadosa, embora, para isso, fosse necessário – e talvez conveniente, a todos os títulos – retirá-lo do lugar onde está actualmente.*” (Fr. José de Santa Escolástica Matoso, “Um Fresco do Século XV em Santa Maria de Negrelos” in *Boletim Cultural O Concelho de Santo Tirso*, Vol. IV, Ed. C.M. de Santo Tirso, 1955, p. 209).

⁵⁶ *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Igreja de Santa Eulália do Mosteiro de Arnoso*, nº 94, 1958.

superiormente. No arco triunfal, ainda se denota um pé de um personagem, indicando a possível representação do costumeiro “Calvário”.

Esta campanha de pintura mural subordinada em exclusivo, daquilo que nos é dado a observar, ao tema mariano, foi realizada sobre uma outra da qual apenas se vêem pequenos fragmentos. São todavia fragmentos suficientes para integrar essa primeira pintura na “Oficina do Mestre de Valadares”, identificada por Joaquim Inácio Caetano, activa na região de Lamego e de Vila Real durante a segunda metade do século XV⁵⁷. A pintura que lhe está sobreposta, não somente por esta datação precedente como pelo seu traço gráfico, deverá situar-se na fronteira do século XV para o século XVI.

2.3. Exemplos desaparecidos no século XX

Igreja de S. João dos Calvos

A pintura da Igreja de S. João dos Calvos é, a par da de Santa Maria de Corvite, a segunda pintura sobrevivente que vem referida na *Visitação Paroquial* de 1548. Curiosamente, pertence à mesma Oficina que realizou a campanha de Corvite – a “Oficina das Volutas”. Temos assim uma Oficina que sabemos ter estado activa nos meados do século XVI na região de Guimarães graças a uma complementaridade entre provas documentais e materiais.

Apesar da existência de uma *Visitação* e de outras pinturas integráveis nesta Oficina proporcionarem uma boa base para a análise da pintura dos Calvos, a composição pictórica realizada na centúria de quinhentos perdeu-se totalmente. De acordo com os registos fotográficos do Arquivo da DGEMN, sabemos que a pintura existiria no frontal-de-altar da capela-mor decorado, justamente, com o ornamento das volutas, bem como no arco triunfal – aqui com um motivo padronizado que não vimos até hoje em nenhuma outra igreja.

⁵⁷ Este Mestre pintou também na Igreja de S. João Baptista de Gatão, na Igreja de Valadares, na Igreja de Covas do Barroso, na Igreja de Vila Marim e na Igreja de S. Nicolau de Marco de Canavezes (Cf. Joaquim Inácio Caetano, *Op. cit.*).

A pintura do frontal-de-altar estava coberta por um altar em talha, também ele destruído pela DGEMN nos anos 50 no cumprimento do princípio restauracionista que comandava as intervenções desta entidade nesse período. Todos estes elementos chegaram até ao nosso conhecimento exclusivamente graças ao arquivo fotográfico da DGEMN que não nos privilegiou todavia com fotografias da capela-mor antes da sua total reconstrução em 1960⁵⁸.

Igreja de Nossa Senhora da Oliveira Guimarães

De acordo com Alfredo Guimarães, duas dependências da Colegiada de Guimarães terão tido pintura mural⁵⁹: a lateral direita da porta da Capela de S. Brás com a “Cena da Paixão de Cristo”; a Capela de S. Brás com a representação, na parede fundeira, do “Nascimento de S. João Baptista” e na parede lateral esquerda, da “Visitação”; a Casa Capitular com “S. João Baptista”. De todos estes exemplares, que nos permitiriam estabelecer uma comparação com a campanha do vizinho e coetâneo Convento de S. Francisco com exemplares pictóricos também subordinados à temática de S. João Baptista⁶⁰, nenhum deles chegou aos nossos dias. E, desta vez, o Arquivo da DGEMN também não nos valeu.

Curiosamente, o único fragmento de pintura mural que hoje podemos observar não vem referido no estudo de Alfredo Guimarães: está localizado sobre o arco da capela da Epístola adjacente à capela-mor dedicada ao Santíssimo Sacramento que,

⁵⁸ **Arquivo DGEMN / IPA** – Processo da Igreja de S. João dos Calvos, Caderno de Encargos de 1960. Até à intervenção da DGEMN e pelos menos a partir de 1952, a Igreja estava sem cobertura e em avançado estado de ruína (**Arquivo DGEMN / IPA** – Processo da Igreja de S. João dos Calvos, Memória de 21 de Outubro de 1952).

⁵⁹ Alfredo Guimarães, *Op. cit.*.

⁶⁰ Sublinhando-se o facto da “Oficina do Mestre Delirante” ter pintado sobre tábua para a Capela de S. Brás o “Tríptico da Lamentação”. Tendo esta Oficina executado uma outra pintura mural com a temática de “S. João Baptista” para o Convento de S. Francisco, seria interessante constatar se o exemplar murário da Colegiada também seria da sua autoria...

em 1537, ainda não estava concluída, tendo sido alvo de grandes modificações, nomeadamente ao nível da sua abertura, já no século XVIII.

O fragmento retrata um *putti* que parece segurar um escudo, composição de cores vivas e traço solto, semelhante ao traço do fragmento da Capela de S. Geraldo da Sé de Braga. Não queremos estabelecer a mesma autoria entre estas duas pinturas até porque os elementos sobreviventes não nos permitem retirar ilações dessa amplitude, mas pretendemos, com esta comparação, datar este fragmento da Colegiada situando-o, à semelhança do exemplar de S. Geraldo, nos finais do século XVI⁶¹.

Igreja de Joane

A primitiva Igreja românica de Joane, cujo padroeiro desconhecemos, foi destruída nos anos 70 do século XX e com ela as suas importantes pinturas murais para dar lugar a um novo edifício religioso. Os documentos fotográficos que registaram esse momento pré-destruição permitem-nos hoje ter um conhecimento daquilo que seria a composição da parede fundeira da capela-mor, sendo de supor que não existiria mais pintura para além desta por ausência de registo fotográfico.

A pintura esteve coberta, até à intervenção da Paróquia, por um retábulo de talha barroca de grande qualidade – também ele destruído, presume-se. A pintura, escondida por detrás deste elemento esculpido, ocupava a totalidade da parede fundeira, cobrindo a primitiva fresta românica, pelo menos, em parte. Na fresta entaipada estavam representados dois anjos que coroavam, provavelmente, Nossa Senhora – sendo, então, Maria o orago da Igreja. Do lado esquerdo, no registo inferior,

⁶¹As pinturas da Colegiada – quer a que sobreviveu, quer as que foram destruídas, não vêm referidas nas *Visitações* de 1548, 1571 e 1586. O autor do Boletim da DGEMN faz ainda alusão a outras *Visitações* realizadas em 1537, 1538, 1554, 1555, 1556, 1577, 1605 sem nunca referir pintura mural ou qualquer intervenção que devesse estar relacionada com pintura mural nos três espaços onde ela existiria – Capela de S. Brás, Casa Capitular e Capela do Santíssimo Sacramento.

identifica-se na fotografia uma imagem de “Santiago Peregrino”, não sendo possível descortinar a figura representada no registo superior. Do lado direito do orago, haveria também outros personagens de leitura impossível.

O motivo das barras decorativas que emoldura as figuras, executado com estampilha, surge também na composição dos panos de grotescos e da “Santa Catarina” dos alçados da nave da Igreja de Serzedelo. Este elemento ornamental permite-nos assim associar estas duas pinturas como tendo tido uma origem autoral comum, salvaguardando a remota possibilidade da moldura de Joane ser de uma campanha diversa da das figuras representadas – situação que não podemos verificar pelo facto das pinturas terem sido destruídas. Por outro lado, a fisionomia do “Santiago” com a sua barba larga e bem marcada, o chão perspectivado, a abertura na arquitectura que se adivinha ao fundo, aparentam esta composição com a “Degolação de S. João Baptista” ou ainda com o “S. Jerónimo” da pintura sobre tábua “Virgem do Leite”, pinturas realizadas pela denominada “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães”. Por fim, os anjos da pintura central são, nos seus cabelos, nas suas faces, nas suas asas e nas suas vestes, bem como na própria coroa que seguram em tudo semelhantes ao traço dos anjos da referida pintura sobre tábua.

O conjunto destes elementos leva-nos a atribuir a autoria da pintura mural de Joane à “Oficina do Mestre Delirante” e estender a sua mão até às paredes da nave da Igreja de Serzedelo, sobretudo pela existência de uma moldura comum, uma vez que a “Santa Catarina” de Serzedelo está demasiado mutilada para poder servir de fundamento ao estabelecimento de uma autoria⁶². Contudo, se repararmos com atenção nos

⁶² O facto da campanha de grotescos da nave de Serzedelo não ser a primeira aí realizada como sucede na parede fundeira da capela-mor, bem como o tratamento das figuras fantásticas que surgem nestes panos ornamentais aparentarem um traço diverso dos grotescos que subsistem na ousia, levam-nos a salvaguardar esta hipótese de também as paredes da

pormenores que restam da santa daquela Igreja encontramos tanto na marcação da sua saia, como na sua delicada face e gráfico tratamento dos cabelos, vestígios das calças listadas dos soldados da Degolação e traços das faces das Nossas Senhoras retratadas por esta Oficina em diversas outras obras.

A “Oficina do Mestre Delirante”, na fronteira das décadas de 20 e 30 do século XVI, terá assim realizado uma profícua obra sobre tábua e a fresco na região de Guimarães, desenvolvendo temáticas catequéticas mas, também, dominando a componente ornamental como os panos de grotesco de Serzedelo evidenciam.

2.4. Tipologia das pinturas

O núcleo de pintura mural de Guimarães segue, nos seus traços essenciais, a caracterização do acervo de pintura mural tardo-medieval de Portugal. Localiza-se na região Norte de Portugal dando assim lugar a que a maior parte dos exemplares pictóricos tenha sido realizada em edifícios religiosos românicos. Por outro lado, por se tratar do interior do País, com a direcção litoral do pólo do desenvolvimento nacional, a região de Guimarães foi perdendo a sua importância política, permitindo assim a permanência de formas de vida – casas, igrejas, tradições, manifestações artísticas⁶³ – que, noutra situação, não teriam chegado até aos nossos dias.

Os exemplares sobreviventes inscrevem-se, na sua totalidade, em edifícios religiosos como sucede com a maioria das pinturas murais existentes no nosso País e procedem de encomendas do clero ou da nobreza instruídos – caso de Fonte da Arcada ou da Capela de S. João Baptista do Convento de S. Francisco – de confrarias, irmandades ou comunidades de leigos – caso de Santa Maria de Negrelos, certamente.

A temática retratada também não foge à regra iconográfica da época: essencialmente temas marianos e hagiológicos, com

nave de Serzedelo se incluírem na campanha da “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães”.

⁶³ A recente classificação do Centro Histórico de Guimarães como Património Mundial evidencia este facto.

alguns poucos episódios da vida de Cristo. Estas composições ocupam os locais tradicionais nas igrejas: a parede fundeira da capela-mor, o arco triunfal e, mais raramente, as paredes laterais tanto da ouisia, como dos altares colaterais.

A forma das pinturas obedece ao figurino tradicional: composições tematicamente fragmentadas, delimitadas por molduras, preenchidas interiormente por figuras de corpo inteiro viradas para o espectador, vagamente posicionadas sobre fundos fingidos de têxteis, arquitecturas fantasiosas ou paisagens e personagens identificados por meio de atributos evidentes ou legendagem. Em nenhum dos exemplares sobreviventes se regista qualquer monumentalidade narrativa, observando-se apenas em poucos casos uma intenção de ocupação totalizante do espaço disponível – como em Serzedelo e Fonte da Arcada.

Por fim, casos como o de Fonte da Arcada, Serzedelo ou Santa Eulália do Mosteiro Arnosos reforçam a evidência da não existência da pintura mural românica em Portugal. Deve-se assim deslocar a dúvida desta questão da existência de pintura mural românica entre nós para o porquê de, a partir aparentemente dos séculos XIV-XV, se dar o surgimento em força desta manifestação pictórica.

Mas o núcleo de pintura mural de Guimarães detém também algumas particularidades tipológicas. Em primeiro lugar, detém um número considerável de exemplares realizados em dependências de igrejas – é o caso de Serzedelo (actual sacristia), Convento de S. Francisco (Capela de S. João Baptista) e Colegiada de Guimarães (Capela de S. Brás). A função destas divisões estava, em todas estas situações, associada ao culto de uma ou mais famílias uma vez que se tratam de capelas funerárias. De alguma forma, detemos assim em Guimarães um micro-núcleo de pintura mural realizada para um espaço diferente e com propósitos diversos dos de uma igreja: a pintura mural ganha, nestes casos e apesar das composições em causa retratarem temas religiosos, uma função outra que não a tradicional missão catequética da pintura *a ler* na igreja. Observada apenas por alguns, conhecedores dos defuntos,

visitantes certamente instruídos, a pintura transforma-se num instrumento laudatório do encomendante, sublinhando apenas as suas – e não também as da comunidade fiel – preferências hagiológicas. A qualidade artística de dois dos casos sobreviventes – Serzedelo e Capela de S. João Baptista em S. Francisco – reforça a tese aqui defendida.

Por outro lado, apesar de grande parte do núcleo de Guimarães se encontrar, de facto, em edifícios de traço românico como há pouco afirmámos, também é verdade que, em alguns casos, os edifícios já se incluem num período marcadamente gótico ou de evidente transição para este estilo. Nada de extraordinário resultaria desta constatação não fosse o problema que nos coloca a pintura destacada das frestas de S. Francisco de Guimarães. O edifício começou a ser construído em 1400 com a sua cabeceira poligonal e os seus imponentes janelões, materialização da luz catequeticamente filtrada que se buscava à época. Porquê então cobrir estas fundamentais e actualizadas frestas um pouco mais de 100 anos depois para dar lugar à pintura mural opaca? O raciocínio aplicado ao caso dos edifícios românicos não é aqui de todo válido, uma vez que não se trata de fechar pequenas frestas para abrir noutra local da igreja aberturas substitutas bem mais significativas. Não conhecemos aliás nenhum outro caso de encobrimento de janelões góticos para dar lugar a pintura mural quinhentista. Deixamos a pergunta em aberto.

A circunstância de, em Guimarães, determos um leque de pinturas murais cobrindo três momentos significativos da evolução da arte da pintura em Portugal e da pintura mural em particular – a introdução do Renascimento via italiana, as alterações promulgadas no *Regimento dos Ofícios Mecânicos* de 1572 e, finalmente, as prerrogativas Contra-Reformistas – tornam também o núcleo desta região significativo para uma análise material e documental comprovada.

Aquilo que podemos constatar sobre esta matéria são quatro aspectos essenciais. Em primeiro lugar, a maior parte dos exemplares sobreviventes situa-se na primeira metade do século

XVI. Estas pinturas retratam temas figurativos comuns nos quais a componente ornamental é secundária – exceção feita à campanha do Mestre Delirante em Serzedelo que, eventualmente por dispor de uma larga extensão de parede, conseguiu desenvolver a componente figurativa e ornamental equilibradamente, bem como à segunda campanha da sacristia desta Igreja onde a decoração de grotesco é nitidamente predominante.

Já confrontando este núcleo sobrevivente com as descrições das três *Visitações* de 1548, 1571 e 1586 constatamos que, a par da renovação catequética – correspondente quer a um repinte da figura existente, quer à mudança de santo retratado – surge uma complementar renovação decorativa “ao romano” na qual a componente ornamental da pintura detém uma crescente importância.

Ainda analisando as *Visitações* publicadas por Franquelim Neiva Soares fica também claro, como o próprio autor sublinhou, que a pintura mural é, em 1548, a manifestação artística predominante e quase exclusiva no interior das igrejas, situação que já não se repete em 1571 e 1586. Isto significa que à medida que a componente ornamental da pintura mural ganhava importância, outras formas de materialização iconográfica substituíam a outrora hegemónica pintura mural catequética: é o caso da escultura mas também da pintura retabular.

Em nenhum dos exemplares sobreviventes denotamos qualquer indício de influências renascentistas formais: sem dúvida que os panos de grotesco surgem no seguimento da moda dos grotescos italianos mas, deles, apenas recebem o mote desenvolvendo-se, no nosso País, com uma linguagem própria como vários autores têm já defendido⁶⁴. O figurino é essencialmente gótico, fazendo perdurar as características compositivas e temáticas desse período: é um retardar ou

⁶⁴ Cf. Luís Afonso, *Op. cit.*, 1998 e Vítor Serrão e Nicole Dacos, “Do Grotesco ao Brutesco” in *Portugal e a Flandres*, Lisboa, Ed. SEC, 1992.

prolongar do código iconográfico e imagético da Idade Média atualizando-o apenas na componente ornamental.

Finalmente, do ponto de vista catequético, como afirmámos anteriormente, a temática representada nas pinturas de Guimarães segue a hagiologia dos restantes exemplares de pintura mural deste período estudados em Portugal. Todavia, como também referimos, há uma nítida preferência nos exemplares sobreviventes, bem como nos registos documentais pela temática mariana, com variações entre a representação da Nossa Senhora com o Menino ou do Leite, Pentecostes e Coroação. A justificação para esta preferência mariana poderá estar eventualmente associada à importância histórica da figura de Nossa Senhora na afirmação do reino, processo no qual Guimarães desempenhou um papel protagonista.

A leitura das disposições dos Visitadores seriam uma boa fonte para apreender a censura imagética Tridentina: não existem contudo elementos que nos permitam retirar essa conclusão uma vez que se recomenda, nesses documentos, uma renovação mantendo o mesmo personagem ou uma substituição por componentes ornamentais, sendo a substituição por novos santos rara – situação que só ocorre uma vez surgindo então S. Sebastião e Santo António em detrimento de santos não identificados. O controle Tridentino marca presença através da constante verificação do estado das pinturas e pontual apelo à renovação imagética.

3. Determinação de Oficinas

Ao longo da descrição das igrejas com pintura mural na região de Guimarães temos vindo a identificar e a atribuir denominações às Oficinas actantes nesta área geográfica. São pois três as Oficinas que marcam presença no acervo de pintura mural quinhentista de Guimarães.

A Oficina mais recuada, activa na região entre 1510 e 1530, será a do Mestre Delirante, autor dos exemplares da Capela de S. João Baptista do Convento de S. Francisco, da campanha da capela-mor e das paredes laterais da nave da Igreja

de Santa Cristina de Serzedelo e das destruídas pinturas de Joane.

A “Oficina das Volutas”, segunda equipa identificável nos exemplares pictóricos conhecidos – Igreja de Santa Maria de Corvite, arco triunfal e paredes adjacentes de Serzedelo, Igreja de S. João dos Calvos e Igreja de Sanfins de Ferreira – deverá ter tido uma actividade nesta região entre as décadas de 40 e 50 da centúria de quinhentos, conforme a documentação indica.

Finalmente, a região de Guimarães detém dois importantes testemunhos da “Oficina do Mestre de Arnaus”: a Igreja de S. Paio de Midões e a Igreja de Fonte da Arcada. Este Mestre esteve activo entre 1535 – data da pintura de Midões – e 1549 – data de uma outra pintura na região de Vila Real. É nesta fronteira cronológica que incluímos os exemplares da região de Guimarães.

As duas primeiras Oficinas restringiram-se, por aquilo que conhecemos hoje do acervo de pintura mural das áreas geográficas circundantes, à região de Guimarães. A “Oficina do Mestre de Arnaus” estendeu a sua actuação até Vila Real – é o caso da Igreja de Santa Marinha de Vila Marim e da Igreja de Santiago de Folhadela – e ao vizinho Porto – um pequeno fragmento do Mosteiro de Pombeiro. Acrescentando os exemplares de Midões e de Fonte da Arcada, confrontamo-nos com a segunda Oficina com maior número de exemplares (sobreviventes pelo menos) neste período em Portugal⁶⁵, cobrindo a maior extensão geográfica conhecida para qualquer oficina de pintura mural no século XVI.

As três Oficinas de Guimarães realizaram assim um importante, tanto em termos quantitativos, como qualitativos, trabalho de pintura mural na região na primeira metade do

⁶⁵ A oficina no misterioso AM.DRA presente nas igrejas de Vila Marim, Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, Cimo de Vila Castanheira, Santa Leocádia de Chaves, S. Miguel de Trêsmnas, Mouçós, Capela de S. Brás de Vila Real e Folhadela, actuante na primeira metade do século XVI, detém o maior número de exemplares de pinturas quinhentistas identificadas (Ver Joaquim Inácio Caetano, *Ibidem*, 2001).

século XVI. Existia assim uma clientela diversificada que encomendava pintura mural para as suas igrejas e houve, ao longo deste período, profissionais que davam vazão a estas solicitações, adaptando-se a temática, a qualidade a complexidade da pintura às possibilidades do local de execução e do encomendante responsável.

Conclusão

Para além do núcleo de pintura mural *in situ*, a região de Guimarães detém um outro importante e exclusivo acervo de pintura mural: o Museu Alberto Sampaio tem a vindo a constituir, desde os anos 40, por iniciativa de Alfredo Guimarães, um núcleo de pintura mural quinhentista proveniente dos destacamentos realizados pela DGEMN. Trata-se do único acervo museológico de pintura mural em Portugal. Presentemente, o Museu detém o exemplar de “S. Bernardo” e de “S. Bento” proveniente da Igreja de Fonte da Arcada, a “Degolação de S. João Baptista” do Convento de S. Francisco e quatro exemplares da Igreja do Salvador de Bravães desligados estilisticamente das Oficinas de Guimarães.

Recentemente, inaugurou no Museu uma sala exclusivamente consagrada à exposição didáctica destes exemplares: a Sala do Fresco. Suportes informáticos e estudos científicos serão desenvolvidos para sustentar este novo pólo museológico. Foram integradas no Museu o núcleo de pinturas murais destacadas que aguardavam já há longos conclusão de tratamento no antigo IJF, bem como poderão ser encaminhadas para o MAS as pinturas recentemente redescobertas nas reservas do IPCR.

Com o conjunto destes elementos, o MAS virá finalmente resolver uma agonia prolongada destas pinturas quinhentistas que, desde a data do seu destacamento, aguardavam a sua integração numa nova casa e a conseqüente atribuição de uma nova função. A localização desta primeira Sala do Fresco em Guimarães tem toda a razão de ser pelas razões que foram explicitadas ao longo deste estudo, contribuindo assim para a

promoção da correcta localização de um foco de pintura mural destacada do nosso País.

Sobre o núcleo de pintura mural de Guimarães já referimos os aspectos essenciais nos dois pontos precedentes. As suas especificidades sublinham e reforçam as principais características do fenómeno da pintura mural tardo-medieval em Portugal referidas no primeiro ponto deste texto:

- A pintura mural foi uma opção de revestimento murário de interiores religiosos e civis praticada, pelo menos, desde a segunda metade do século XIV entre nós – e, provavelmente, como o caso-tipo de Fonte de Arcada parece indicar, somente a partir dessa ocasião – por todos os quadrantes da sociedade medieval portuguesa;
- É parte integrante da prática da pintura sobre tábua medieval e tardo-medieval do nosso País, como a obra do Mestre Delirante de Guimarães sublinha;
- Os seus executantes foram artistas reputados com domínio da técnica a óleo – novamente, a flagrante situação do Mestre Delirante de Guimarães ou do Mestre de Arnaus – e artistas tecnicamente mais pobres – caso de parte das campanhas sem identidade;
- O acervo de pintura mural tardo-medieval sobrevivente caracteriza-se essencialmente pela ausência de monumentalidade e narratividade, com composições físicas e tematicamente auto-delimitadas, a sua larga maioria estando concentrada em capelas, ermidas e igrejas das regiões do interior do País;
- As composições organizavam-se em torno da componente figurativa. Esta era envolvida, numa lógica totalizante orgânica de ocupação do espaço seleccionado, pela componente ornamental – apropriação dos elementos ornamentais de outros suportes murários como o azulejo e os panos de armar mas, também, de outros elementos visualmente disponíveis como sejam as iluminuras dos livros religiosos – como sucede com a Oficina das Volutas;

- A partir do último quartel do século XVI, a pintura mural passou a desempenhar uma função progressivamente apenas decorativa, sendo substituída na sua dimensão catequética pela escultura e pela pintura retabular como as *Visitações* de Guimarães testemunham.

O núcleo de pintura mural quinhentista da região de Guimarães pelo conjunto de exemplares sobreviventes, por aqueles que ainda estão por estudar, bem como pela quantidade de fontes documentais disponíveis, perante a importância da informação que esta primeira análise que aqui apresentámos produziu, merece ser alvo de um estudo sistemático e pormenorizado. Só assim poderemos ter uma correcta noção da especificidade deste núcleo pictórico e avaliar as consequências que um seu conhecimento aprofundado podem acarretar para a compreensão da pintura tardo-medieval em Portugal.

QUADRO I – Igrejas com pintura mural referidas nas
Visitações de 1548, 1571 e 1586⁶⁶

IGREJA	1548	1571	1586
Igreja de Santa Maria de Corvite	“Item Mamdo aos freigueses que pintem o altar de São Bastião de romano sob penna de dozentos reaes pera as obras da see” ⁶⁷	–	–
Igreja de S. Pero Fins (Gominhães)	“Item Mamdo ao abade que pimte e renove a pintura do altar com seu outão e asy pimte o altar de romano [...]” ⁶⁸	–	–
Igreja de Gontim	“Item Mamdo ao abade que cumpra a visitação passada <i>scilicet</i> mande alimpar e renovar a pintura do outão do altar moor e mandará pintar de bom romano, o que cumprirá ate a outra visitação sob penna de oytocentos reaes pera as obras da see”. “Item mamdo aos freigueses que mamde pimtar no arquo da tribuna a ymagem de Christo e Nossa Sennora e São Johão com todo o mais do arquo e no altar São Yohão digo São Sebastião [...]” ⁶⁹	–	–

⁶⁶ As indicações ou citações relativas à pintura mural são retiradas de Franquelim Neiva Soares, *Op. cit.*.

⁶⁷ *Idem*, *Op. cit.*, p. 28.

⁶⁸ *Idem*, *Ibidem*.

⁶⁹ *Idem*, *Op. cit.*, p. 29.

Igreja de S. Cristóvão de Abalão	Limpar e renovar as pinturas existentes e pintar de bom romano as novas.	-	-
Igreja de Armil	“Item Mamdo aos freigueses que cumprão as visitações passadas <i>scilicet</i> que mandem pintar o arco da tribuna com a ymagem de Christo e Nossa Senhora e São Johão e asy os altares com suas ymagens quães eles quiserem ou tiverem devação com as ylhargas dos altares e o mais dos altares tudo de bom romano [...]” ⁷⁰	-	-
Igreja de S. João das Caldas	Limpar e renovar as pinturas existentes e pintar de bom romano as novas.	-	-
Igreja de Calvos	Limpar e renovar as pinturas existentes e pintar de bom romano as novas.	-	-
Igreja de Cepães	Limpar e renovar as pinturas existentes e pintar de bom romano as novas.	-	-
Igreja de Ribeiros	Limpar e renovar as pinturas existentes e pintar de bom romano as novas.	-	-
Igreja de Santa Maria de Silvares	“Item mamdo aos freigueses que mandem pintar ho outão do altar em que soya de estar Nossa Sennora <i>scilicet</i> pintarão a ymagem de São Sebastiaom e asy renovaraom toda a mais pintura do arco	-	-

⁷⁰ Idem, *Op. cit.*, p. 30.

	da tribuna sob penna de bjc reaes. ⁷¹		
Igreja de Santa Cristina de Agrela	“Item Mamdo ao abade que mamde pintar a imagem de Santa Crsitinha (sic) no outão do altar ou mande colar e concertar a que hay estaa de pedra se tiver comcerto, o que cumprirá ate a primeira visitação sob penna de seiscentos reaes per as obras da see.” ⁷²	-	-
Igreja de Travassós	“Item Mamdo ao comendador que cumpra as visitasões passadas <i>scilicet</i> que mamde pintar o outão da capella <i>scilicet</i> a ymagem de San Thome com outras duas <i>scilicet</i> São Johaom a mão direita e a de São Jeronimo [...]” ⁷³	-	-
Igreja de S. Lourenço dos Calvos	Mandou-se pintar a imagem de S. Lourenço na parede fundeira ladeado por dois outros santos.	-	-
Igreja de Gondomar	-	“Item Os freigueses cumprirão com ho pintar do cruseiro sobre o outom da tribua com as imagens de Nossa Senhora e São João e nos altares de fora pintaram as imagens em que tiverem devação e por não cumprirem encorrerom em penna	-

⁷¹ Idem, *Ibidem*.

⁷² Idem, *Op. cit.*, p. 29.

⁷³ Idem, *Ibidem*.

		de quatrocentos reaes por quada cousa [...]” ⁷⁴	
Igreja de Pedraído	-	“Item Os freigueses cumprirão com borrarẽ as pinturas que estãõ no altar de fora da parte esquerda, e pintarãõ onde ellas estãõ a imagem de São Sebastião, e com borrarẽ as que estãõ da parte direita e lhe pintarãõ a imagem de Santo António ou outra em que tiverem devaçãõ...” ⁷⁵	-
Igreja de Sobradelo	-	-	“Item que mande pintar hum São Tiago apostolo e não a cavaleiro como agira está pena iijc reaes.” ⁷⁶

⁷⁴ Idem, *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ Idem, *Ibidem*.

⁷⁶ Idem, *Ibidem*.

**QUADRO II – Santos mencionados nas *Visitações* de 1548,
1571 e 1586⁷⁷**

IGREJA	Altar-mor	Arco triunfal	Altar colateral do Evangelho	Altar colateral da Epístola
Igreja de Santa Maria de Corvite	–	–	–	S. Sebastião
Igreja de Gontim	–	Calvário	S. Sebastião (?)	S. Sebastião (?)
Igreja de Armil		Calvário		
Igreja de Santa Maria de Silvares	–	–	S. Sebastião (?)	S. Sebastião (?)
Igreja de Santa Cristina de Agrela	Santa Cristina	–	–	–
Igreja de Travassós	S. Tomé ladeado por S. João e S. Jerónimo	–	–	–
Igreja de S. Lourenço dos Calvos	S. Lourenço ladeado por dois outros santos	–	–	–
Igreja de Gondomar	–	Nossa Senhora e S. João	–	–
Igreja de Pedraído	–	–	Santo António	S. Sebastião
Igreja de Sobradelo	Santiago Apóstolo (?)	Santiago Apóstolo (?)	Santiago Apóstolo (?)	Santiago Apóstolo (?)

⁷⁷ A informação constante no quadro é retirada da obra que temos vindo a referir de Franquelim Neiva Soares. Uma vez que o mencionado artigo sintetiza e selecciona a descrição das pinturas constante na fonte, apesar de referir a existência de pintura mural em 16 igrejas, em apenas 11 refere o(s) tema(s) da(s) representação(ões) e, mesmo nessas, nem sempre com clareza. Assim se justifica os pontos de interrogação que surgem associados a alguns dos santos referidos e que traduzem a incerteza relativamente ao lugar que ocupavam na igreja.

**QUADRO III – Santos representados nos exemplares de
pintura mural existentes no século XX na região de
Guimarães**

IGREJA	CAPELA-MOR		ARCO TRIUNFAL		NAVE		OUTRAS DEPEN- DÊNCIAS
	Altar-mor	Paredes laterais	Altars Colaterais	Arco Cruzeiro	Parede lateral Norte	Parede lateral Sul	
Igreja de Santa Cristina de Serzedelo	Anunciação Santa Luzia S. Martinho Santo Antão Padre Eterno	-	<i>Altar do Evangelho</i> S. Francisco S. Sebastião <i>Altar da Epístola</i> Santo António Nossa Senhora com o Menino	-	Santa Catarina S. Miguel	S. Remígio (?) S. Brás	S. Cristóvão Santa Luzia S. Martinho Coroação de Nossa Senhora (?)
Igreja de S. Romão de Arões	-	-	<i>Altar do Evangelho</i> Nossa Senhora com o Menino <i>Altar da Epístola</i> S. Sebastião	-	-	-	-
Igreja de Santa Maria de Negrelos	S. Pedro Nossa Senhora S. Paulo	-	-	-	-	-	-
Igreja de Santa Maria de Corvite	S. Brás Nossa Senhora com o Menino Santo Antão	<i>Evangelho</i> Santo	<i>Altar do Evangelho</i> Santa Catarina Santa <i>Altar da Epístola</i> S. Sebastião	Calvário	-	-	-
Igreja de S. Pedro de Sanfins de Ferreira	-	-	<i>Altar do Evangelho</i> S. Brás	-	-	-	-

REVISTA DE
GVIMARÃES

Igreja do Convento de S. Francisco de Guimarães	Bispo e Santo franciscano	-	-	-	-	-	<i>Sala do Capítulo</i> Degolação de S. João Baptista Dois anjos Baptismo de Cristo <i>Refeitório</i> Ceia dos Apóstolos
Igreja de Santa Eulália do Mosteiro de Arnoso	-	-	<i>Altar do Evangelho</i> Registo inferior: Pentecostes Registo superior: Anjo Gabriel <i>Altar da Epístola</i> Registo inferior: Coroação de Nossa Senhora Registo superior: Nossa Senhora da Anunciação	Fragmento de Calvário	-	-	-
Igreja de S. Paio de Midões	S. Paio Coroação de Nossa Senhora Santa Margarida	-	-	-	-	-	-
Igreja de Fonte de Arcada	<i>Arcaturas superiores</i> S. Domingos e S. Francisco S. Bernardo e S. Bento <i>Arcaturas inferiores</i> Santas	-	-	-	-	-	-

REVISTA DE
GVIMARÃES

Igreja de Joane	Santiago Dois Anjos	-	-	-	-	-	-
Igreja de Santa Eulália de Pentieiros	Santa Eulália Nossa Senhora do Leite S. Bartolomeu	-	-	-	-	-	-
Igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães	-	-	-	-	-	-	<p><i>Lateral direita da porta da Capela de S. Brás</i> Cena da Paixão de Cristo</p> <p><i>Capela de S. Brás</i> Parede fundeira: Nascimento de S. João Baptista Parede lateral esquerda: Visitação</p> <p><i>Casa Capitular</i> S. João Baptista</p>
Igreja Paroquial de Cerzedo	-	-	S. Sebastião Coroação da Virgem	-	-	-	-
Sé de Braga	-	-	-	-	-	-	<p><i>Capela da Glória</i> S. Paulo</p> <p><i>Absidíolo</i> Nossa Senhora do Loreto Santo</p> <p><i>Local indeterminado</i> Papa Gregório Magno, S. Jerónimo e S. Paulo Eremita</p>