

O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal

Joaquim Inácio Caetano¹

Resumo: Paralelamente à função catequética e devocional, a pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, tem um importante papel do ponto de vista decorativo. Esse papel assume vários aspectos que vão desde a existência de composições decorativas independentes, com vários tipos de linguagem onde o grotesco tem uma presença significativa, passando pela imitação de aparelhos construtivos, de retábulos e de tecidos como, por exemplo, no segundo plano das composições figurativas, em frontais de altar e imitando panos de armar a forrar a capela-mor, alguns com evidente intenção ilusionista.

Palavras chave: Pintura a fresco; composições decorativas; pintura ilusionista; séculos XV e XVI

Abstract: The fresco paintings from the 15th and 16th centuries in the North of Portugal, parallel to its catechetics and devotional function, also has an important role from a decorative point of view. That role takes on several aspects, from the existence of independent decorative compositions, with several kinds of language where the grotesque has a significant presence, to the mimic of constructive gadgets, retables and fabrics - as seen, for example, in the second plane of figurative compositions, in altar fronts and imitating textiles lining the main Chapel, some with an evident illusionist intention.

Keywords: Fresco painting; decorative compositions; illusionist painting; 15th and 16th centuries

Resumen: Paralelamente a la función catequética y devocional, la pintura al fresco de los siglos XV y XVI en el norte de Portugal, tiene un importante papel desde el punto de vista decorativo. Ese papel asume varios aspectos que van desde la existencia de composiciones decorativas independientes, con varios tipos de lenguaje donde el grotesco tiene una presencia significativa, pasando por la imitación de aparejos constructivos, de retablos y de tejidos como, por ejemplo, en el segundo plano de las composiciones figurativas, en frontales de altar o imitando los tapices destinados a forrar la capilla mayor, algunos con evidente intención ilusionista, percibiéndose que, en lo que respecta a los motivos de imitación de tejidos, muchos de ellos tenían como referencia tejidos propios de la época.

Palabras clave: Pintura mural; composiciones decorativas; pintura ilusionista; siglos XV y XVI

¹ Investigador do ARTIS – IHA-FLUL; bolsheiro FCT SFRH/BDP/98000/2013.

Introdução

Quando se aborda o tema da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal em edifícios religiosos, de um modo geral os estudos são dirigidos para a identificação e interpretação das representações, para a pesquisa de autorias comuns, de encomendantes e de fontes iconográficas e para o estudo dos materiais e das técnicas de execução. Estes assuntos são incontornáveis para um conhecimento profundo deste género pictórico que, nas últimas duas décadas, tem sido objecto de várias investigações académicas de doutoramento e mestrado e de estudos monográficos divulgados em livros e artigos, tendo-se passado da negação da sua existência² para um conhecimento profundo no que diz respeito à quantidade de exemplares existentes no território português e ao seu modo de produção (técnica, pintores, oficinas, fontes iconográficas).

No entanto, com o olhar focado naquela que à primeira vista é a função principal da pintura mural, catequética e devocional através da representação de santos ou de ciclos cristológicos e marianos, o papel decorativo da pintura deste período, com poucas excepções³, não tem sido alvo da atenção que merece, tendo em conta a importância que teve enquanto elemento transformador da leitura do espaço físico. Na verdade, uma vez que a pintura existente, na maior parte dos casos, corresponde apenas a uma parte da que revestia os espaços, sendo esta situação mais notória na área correspondente à capela-mor, é difícil fazer essa avaliação porque

² A primeira publicação sobre a pintura a fresco dos séculos XV e XVI aparece somente em 1921: CORREIA, Vergílio – *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1921.

³ Refiram-se os nossos trabalhos sobre a estereotomia dos aparelhos construtivos, quer sob o aspecto do tratamento das juntas, quer nos revestimentos de imitação, CAETANO, Joaquim Inácio – 400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI. *Artis*. Lisboa: Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 5 (2006), pp. 125-144; CAETANO, Joaquim Inácio – Revestimentos de imitação da pedra em Évora ou o gosto pela arquitectura erudita. *Monumentos*. Lisboa: Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 26 (Abril 2007), pp. 174-179 e, mais recentemente, sobre os retábulos fingidos na pintura mural portuguesa, CAETANO, Joaquim Inácio – Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa. In GLÓRIA, Ana Celeste, coord. – *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: Instituto de História da Arte da FCSH- UL, 2016, vol. 1, pp. 353-365, assim como o de Luís Afonso sobre a decoração de grotescos onde explora, sobretudo, o seu significado enquanto instrumento de propagação do poder, AFONSO, Luís – Ornamento e ideologia. Análise da introdução do grotesco na pintura mural quinhentista in FERNANDES, Isabel Cristina F. – *Actas do III Encontro sobre Ordens Militares. Guerra, Religião, Poder e Cultura*. Lisboa: Ed. Colibri/C. M. de Palmela, 1999, vol. 2, pp. 305-340.

quase todas as pinturas deste período se encontram escondidas atrás de retábulos não sendo possível, portanto, uma leitura de conjunto.

Contudo, se analisarmos dois ou três exemplos, poderemos perceber essa capacidade que o uso das formas e da cor, algumas vezes de um modo exuberante, tem para criar espaços ilusórios.

Mas antes de avançarmos, talvez seja oportuno esclarecer o que entendemos por *papel decorativo da pintura a fresco*.

As campanhas pictóricas desta época teriam como principal objectivo enriquecer os espaços religiosos com imagens que servissem como catecismo, narrando as histórias dos Evangelhos e episódios associados à vida de Cristo e de Maria assim como representar os santos da devoção local e os taumaturgos a quem em momentos de aflição era hábito recorrer. Mas, ainda que não fosse o principal objectivo, as igrejas e capelas ganhavam uma nova expressão resultante das cores e formas que guarneciam as paredes. Considerando também que a Igreja sempre utilizou outros materiais para decorar e enriquecer os seus espaços (panos de armar, cortinas, frontais de altar, retábulos) com maior expressão em cerimónias litúrgicas mais importantes, porque não recorrer à pintura mural, com a sua capacidade de imitar outros materiais, para substituir estas decorações que, além de ter um custo menor, dura mais tempo e está sempre presente? É neste sentido que entendemos o *papel decorativo da pintura a fresco*, quando, conjuntamente com as representações figurativas, existem composições complementares com o objectivo de preencher as áreas não utilizadas, imitando, ou não, outros materiais. São desta situação bom exemplo o conjunto pictórico da igreja de Santa Leocádia de Santa Leocádia, Chaves (Fig. 7), onde, conjuntamente, com as cenas da vida de Jesus Menino se observa uma banda de grotescos e elementos arquitectónicos fingidos assim como o da igreja de Santo Cristo de Picote, Miranda do Douro (Fig. 1), que, conjuntamente com o retábulo fingido com cenas da vida de S. João Batista, existem tecidos fingidos.



Fig. 1 - Igreja de Santo Cristo de Picote. Parede fundeira.

Alguns casos de pintura ilusionista

Vejamos o que resta⁴ da pintura da capela-mor da Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real, onde se identificam duas portas fingidas, estando uma delas entreaberta, a da parede Norte, de onde sai o sacristão com as galhetas para a celebração (Fig. 2).

Esta igreja tem duas campanhas sobrepostas na parede fundeira, vendo-se actualmente a mais antiga que é anterior à das paredes laterais e, por isso, não se deve fazer uma leitura conjunta da pintura das paredes laterais com a da parede fundeira onde, correspondente à segunda campanha, estavam pintadas as figuras dos mesmos três santos mas com outro enquadramento. Não é difícil imaginar a transformação neste pequeno espaço da capela-mor, provocada pela pintura. As paredes que mantinham o granito à vista, despidas de qualquer ornamentação, são revestidas com uma pintura onde as cores vivas, ocre e vermelhos, criam um ambiente

⁴ De todo o conjunto que revestiria integralmente as paredes deste espaço, só resta o que ficou escondido pelo retábulo-mor, tendo sido destruído o que ficava à sua frente.

mais quente e acolhedor e, além disso, altera a percepção física do espaço com a introdução de duas portas fingidas, passagens ilusórias para o exterior. Sendo uma pintura de temática não religiosa, sem as referidas funções catequéticas e devocionais, podemos considerar que se trata de uma componente decorativa do conjunto pictórico à semelhança do que acontece com a representação de tecidos que também transformam a percepção do espaço onde estão inseridos.

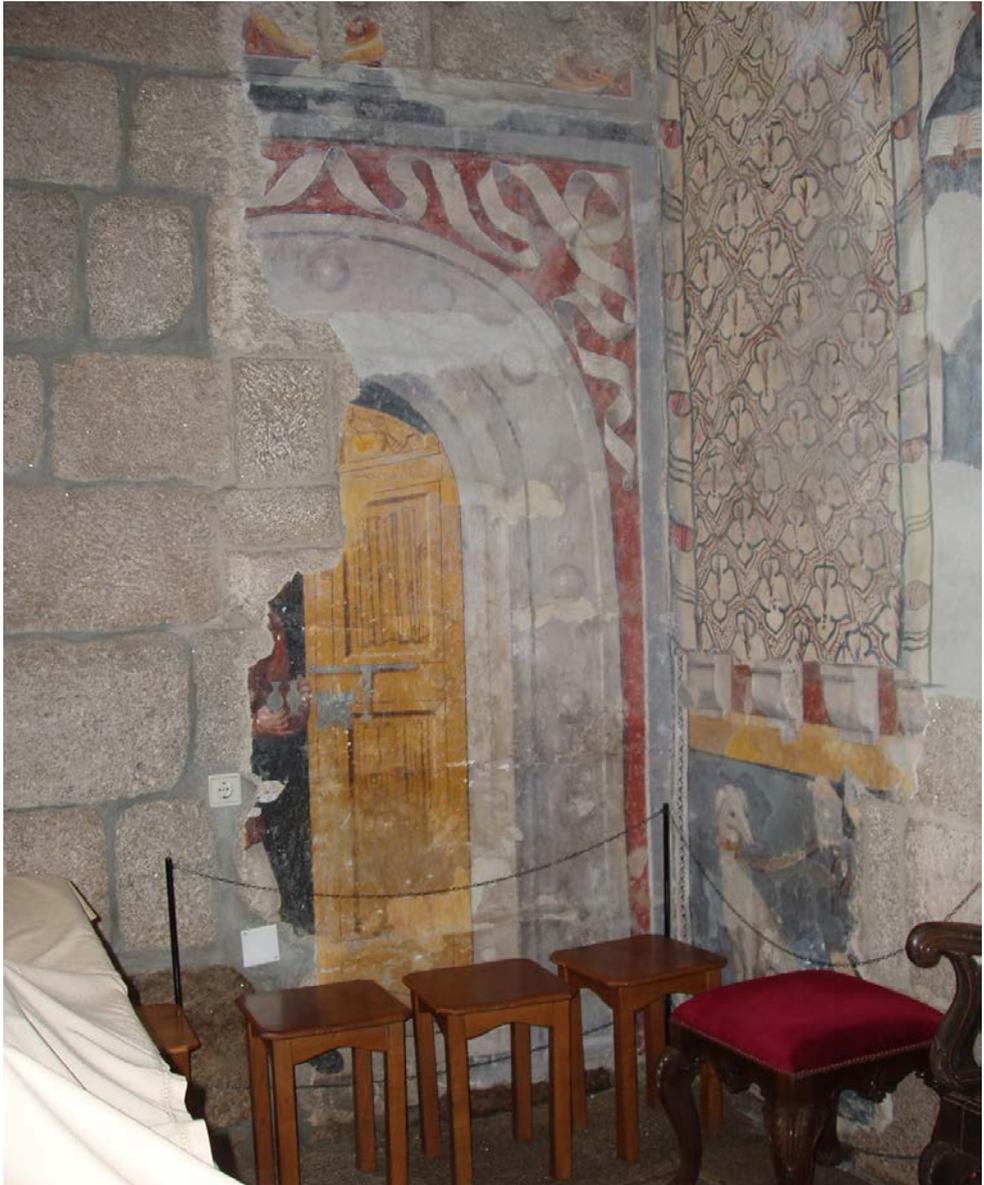


Fig. 2 - Igreja de Santa Marinha de Vila Marim. Parede Norte.

Conhece-se o pintor, que numa das pinturas atribuíveis ao seu corpus, na Igreja de São Paio de Midões, Barcelos, assinou-a e datou-a «* ARNAUS * F * 1535». A pintura de Vila Marim também está datada «1549».

Uma das características deste pintor é a sua inventividade e capacidade de criar o espectáculo nas representações das figuras dos santos que, apesar de serem sempre os mesmos, aparecem com uma leitura diferente⁵. Veja-se, por exemplo, o modo como, na representação de *São Bartolomeu* na Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real, o artista cria uma noção de tridimensionalidade do espaço através do modo como representa o diabo, colocando-o no primeiro plano da composição com as garras apoiadas na moldura fingida e olhar dirigido para o observador (Figs. 3 e 4).

Este mesmo pintor representou na capela-mor da Igreja do Mosteiro de Fonte Arcada, Póvoa de Lanhoso, um friso de santos à escala natural integrados nas arcaturas cegas e suportados por peanhas (Fig. 5), com um enorme efeito de tridimensionalidade e de transformação ilusória do espaço, reforçada pela pintura das arquivoltas e colunelos (Fig. 6). Quase poderíamos afirmar que a representação das figuras é um pretexto para alterar completamente o espaço, ficando a sua leitura remetida para segundo plano.

Podemos referir outros casos em que, apesar desse efeito ilusório não ser tão bem conseguido, a componente decorativa da pintura concorre para um resultado final em que é notória a preocupação de ultrapassar a simples representação das figuras ou cenas. Vamos encontrar uma situação deste tipo na Igreja de Santa Leocádia, Santa Leocádia, Chaves, onde, na capela-mor, com as suas paredes integralmente revestidas de frescos datáveis da primeira quinzena do século XVI, resultado da encomenda de D. Fernando Meneses Coutinho⁶, está pintado um ciclo temático de Cristo Menino com a representação de seis cenas, três de cada lado, organizadas sem uma lógica aparente (*Anunciação aos Pastores, Circuncisão, Fuga para o Egipto, Matança dos Inocentes, Jesus entre os Doutores e Visitação a Santa Isabel*). Cada cena é limitada lateralmente por colunas

⁵ AFONSO, Luís U. – Arnaus, um fresquista do Renascimento. In CANTERA, Maria José Redondo; SERRÃO, Vitor M. G. V., coord. – *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*. Lisboa: Ed. Caleidoscópio/Centro de História da UL, Dezembro 2008, pp. 85-100; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – Arnaus. Um pintor a fresco no Norte de Portugal na 1.ª metade do século XVI. In II Seminário Internacional Luso-Brasileiro *Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. In *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPES, 2008, pp. 293-298.

⁶ SERRÃO, Vitor – O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego. In COSTA, Marisa, coord. – *Actas do Congresso Propaganda & Poder*. Lisboa: Edições Colibri, 2001, pp. 259-283.



Figs. 3 e 4 - Igreja de São Tiago de Folhadela. São Bartolomeu e pormenor da mesma pintura.



Figs. 5 e 6 - Igreja do Mosteiro de Fonte Arcada (Foto SIPA, fig. 5).
Pintura entre as arcaturas e arquivoltas e colunelos pintados, respectivamente.

fingidas representadas em primeiro plano e, ao longo de toda a parede, limitando a parte superior das composições, corre uma platibanda que, aparentemente, está num plano mais próximo do observador. Cada uma das composições, por sua vez, é construída de modo a termos uma noção de profundidade através da representação de vários elementos e figuras em diferentes planos e, por fim, a parte inferior é rematada por um lambrim onde se imita um paramento de pedras almofadadas em forma de ponta de diamante. Uma vez mais, na primeira leitura deste conjunto, o que se evidencia é a estrutura arquitectónica fingida vendo-se uma espécie de *loggie* onde se desenrolam as várias cenas. Acrescente-se ainda o friso de grotesco que ocupa todas a parte superior das paredes e, torna-se notória a preocupação de, além da representação das várias cenas, transformar o espaço visualmente, como se tratasse de um cenário (Fig. 7).



Fig. 7 - Igreja de Santa Leocádia de Santa Leocádia. Parede Norte da capela mor.

Na Igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, Chaves, numa pintura da mesma autoria, utiliza-se uma solução semelhante com colunata, entablamento e lambrim de imitação de aparelho almofadado.

Os painéis decorativos

Conjuntamente com as áreas de representação figurativa encontramos, por vezes, zonas com uma área significativa e de grande imposição visual, reservadas a uma decoração complementar que, não tendo uma intenção ilusionista, contribuem para alterar a percepção do espaço através das formas e da cor. Muitas vezes acompanham e rematam as figuras de santos pintados na parede fundeira, estendendo-se, ou não, ao longo das paredes laterais. Vejamos algumas destas situações.

Na Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real, numa pintura datável da primeira década do século XVI⁷ situada na parede fundeira, está representada *Santa Marinha* ao centro com *São Bento* à sua direita e *São Bernardo* do lado contrário (Fig. 8).



Fig. 8 - Igreja de Santa Marinha de Vila Marim. Parede fundeira da capela-mor.

⁷ CAETANO, Joaquim Inácio – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Ed. Aparição, 2001.

Tendo em conta que a parte superior desta parede, sem pintura, corresponde a um acrescento posterior, e que área triangular dessa zona é o que resta de uma segunda campanha pictórica que cobria integralmente o que é visível, tendo ainda por baixo a pintura da primeira campanha com uma decoração igual à das zonas laterais, vemos que a área de representação figurativa é de cerca de 1/3 da total, o que demonstra bem a preocupação de enriquecer visualmente o conjunto dos santos representados através da imitação, ainda que muito estilizada, de panos decorativos com motivos em forma de quadrifólio. Além destes panos, por cima dos três santos, foi pintada uma cena de caça, que estabelece uma relação evidente entre a pintura e a posição social do seu encomendante e, no limite inferior, de cada lado do altar que estava adossado à parede, uma pintura ilusionista de imitação de paralelepípedos perspectivados.

Vamos encontrar situações semelhantes, com a utilização do mesmo tipo de imitação de panos decorativos em pinturas executada pela mesma *Oficina*⁸, também datáveis do primeiro quartel do século XVI, nas Igrejas do Salvador de Bravães, Ponte da Barca (Fig. 9) e de São Martinho de Penacova, Felgueiras (Fig. 10), havendo também nesta, composições decorativas vegetalistas, nitidamente influenciadas por iluminuras da época.



Figs. 9 e 10 - Igrejas do Salvador de Bravães e de São Martinho de Penacova, respectivamente.

⁸ Sobre as *Oficinas* de pintura mural no Norte de Portugal consulte-se a obra da nota anterior e também CAETANO, Joaquim Inácio – *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavelete*. Lisboa: 2011. Dissertação de Doutoramento em História na especialidade Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 Vols, (<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829>) e BESSA Paula – O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural. In *Actas do Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 440-447.

Variando em termos de relação entre área figurativa e decorativa, podemos apontar outros exemplos onde esta tem uma expressão igual ou maior que a parte figurativa como na Igreja de Nossa Senhora da Anunciação de Quintela de Lampaças, Bragança onde, rematando lateralmente a composição central, com a figuração da *Assunção de Nossa Senhora*, se pode observar uma excelente decoração de grotescos com os elementos pintados a cinzento e branco sobre um fundo vermelho, que se prolonga pelas paredes laterais, não se sabendo até onde iria, uma vez o que resta do conjunto pictórico está confinado à área que fica atrás do retábulo-mor (Fig. 11). Vamos encontrar situações idênticas, com composições de grotescos numa organização semelhante, nas Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouços, Vila Real e de São Miguel de Tresminas, Vila Pouca de Aguiar, atrás do retábulo mor. Na Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, Guimarães, enquanto na capela-são também utilizadas decorações de grotescos num esquema semelhante ao anterior, na nave estão organizados em faixas verticais ao longo de toda a parede. Ainda nesta mesma igreja, no anexo que foi construído como panteão e que actualmente serve de sacristia, encontra-se uma composição figurativa representando *Santa Luzia* envolvida por uma grande composição de grotescos (Fig. 12).



Figs. 11 e 12 - Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Quintela de Lampaças e sacristia da Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, respectivamente.

Não é nosso objectivo fazer o inventário de todos os casos semelhantes, no entanto, parece-nos importante referir outros espécimes que possam ilustrar os vários tipos de decoração associada. Assim, na Igreja de São Martinho de São Martinho do Peso, Mogadouro, onde a pintura se encontra também atrás do retábulo-mor, de cada lado da composição central, onde estão representados *São Martinho* em posição central, *São Miguel* do lado do Evangelho e *São João Baptista* do lado contrário, existe uma composição decorativa, sendo a do lado do Evangelho pintada *ao romano* como refere Luís Afonso⁹: «No nosso país a mais antiga referência escrita sobre a ornamentação ‘ao romano’ data de 1507. Esta referência encontra-se, precisamente, no relato da visitaçãõ feita à Igreja de S. Martinho do Peso do Peso pelos visitantes D. Diogo Rego e D. João Pereira no dia vinte de Novembro de 1507. Através desse relato ficamos a saber que o comendador Frei Duarte de Sousa ficou obrigado a mandar realizar um conjunto fresquista na parede fundeira da capela-mor: [(...) fará pintar a parede do dito altar de boas pinturas e tintas de **obra romana** ou de imagens qual mais lhe prouver¹⁰]». Esta decoração em tons de cinzento sobre fundo vermelho é constituída pela repetição de um motivo com a forma de duas figuras, uma feminina e outra masculina, enfrentadas, que seguram entre si uma taça e cujos membros inferiores terminam em enrolamentos vegetalistas. No centro desta composição está um brasão heráldico dos Távora (Fig. 13). No lado contrário o *tapete decorativo* é constituído pela repetição de outro motivo em forma de flor de lis, de cor rosada, rodeada de folhas de carvalho sobre fundo negro, tendo no meio um outro escudo da Ordem de Cristo (Fig. 14).

A parte inferior desta parede tem um lambrim de imitação de paralelepípedos perspectivados e, nas paredes laterais, uma decoração em faixas verticais de elementos vegetalistas de imitação de um tecido.

⁹ AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, 2009, vol. 2, p. 673.

¹⁰ DIAS, Pedro – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 - Aspectos artísticos*. Coimbra: Instituto de História de Arte/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1979, p. 43.



Figs. 13 e 14 - Igreja de São Martinho de São Martinho do Peso.
Parede fundeira do lado do Evangelho e da Epístola, respectivamente.

Com o mesmo esquema de organização na parede fundeira, referimos ainda outra de grande impacto visual, quer pelas formas decorativas quer pelas cores fortes. Trata-se da pintura da Igreja do Salvador de Tabuado, Marco de Canavezes, com três figuras em posição central, *Cristo* sentado, *São João Baptista* à sua direita e *São Tiago* do outro lado, inseridos num espaço abobadado, sendo os painéis decorativos laterais constituídos por séries de pequenos elementos quadrangulares suspensos verticalmente, sobre um fundo vermelho (Fig. 15). Encontrámos uma decoração semelhante em molduras de duas gravuras florentinas de 1495¹¹ que poderão ter servido de fonte.

¹¹ KRISTELLER, Paul – *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*. Paris: L'Aventurine, 1996, pp. 31-32.



Fig. 15 - Igreja do Salvador de Tabuado. Parede fundeira.

A ornamentação *ao romano* (Fig. 16) tem, também, uma expressão importante em Espanha, sobretudo em Aragão e no País Basco, tendo uma designação própria local - *pinclatura* - sendo frequente encontrar no mesmo espaço este tipo de decoração e revestimentos de imitação do aparelho construtivo¹². A introdução e difusão da nova gramática renas-

¹² CRIADO MAINAR, Jesús – *Sobre Campo de Azul y Carmín*. Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús, 2006; ECHEVERRIA GOÑI – Pedro Luis, *Contribución del País Vasco a las Artes Pictóricas del Renacimiento. La pincladura norteña*. Vitoria: UPV/EHU, *Ondare* (1999), pp. 73-106; ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis – Obras de arte de la pincladura alavesa del siglo XVI. Los «cuadros» de Gardelegi. In VÉLEZ CHAURRI, José Javier, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, SALINAS OCIO, Felicitas Martínez, coord. – *Estudios de Historia del Arte en memoria de la Profesora Micaela Portilla*. Alava: Diputación Foral de Alava, 2009, pp. 261-272; ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis – La pintura «Al Romano» del primer Renacimiento en el retablo calceatense. Proceso e modelos internacionales. In *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el Presente*, Ed. Eduardo Azofra, 2009, pp. 69-114; ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis; GALLEGRO SANCHEZ, Amaia – La pincladura de la Parroquia de San Cristóbal de Heredia (Alava). *Akobe*, n.º 7 (2006), pp. 19-30; ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis; VELEZ, Javier – El Retablo Mayor y la pincladura de la parroquia de San Antolín de Urbina (Separata). In *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria IX Tomo*, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Alava, 2007, pp. 232-263; ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis; GALLEGRO SÁNCHEZ, Amaia – El retablo fingido y la pincladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona. In *Los retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*, Diputación Foral de Álava, 2013, pp. 41-79.

centista, associada à descoberta da *domus aurea*, na península Ibérica, dá-nos uma ideia da importância que seria estar actualizado em relação às novas modas decorativas que, independentemente de serem mais ou menos apreciadas, eram uma demonstração de um estatuto de erudição e de conhecimento da moda vigente.



Fig. 16 - Colegiada dos Corporales de Daroca, Aragón.

Pormenor das composições de *candelabro* da abóbada do tramo central.

Foto de Jesús Criado recolhida de CRIADO MAINAR, Jesús, *Sobre Campo de Azul y Carmín*, Fundación Teresa de Jesús, Zaragoza, 2006, pág. 71.

Percebemos, pela análise das pinturas enumeradas, que a decoração associada à representação figurativa não é apenas um mero complemento para, eventualmente, preencher um espaço que não foi totalmente ocupado por esta, antes corresponde a uma intenção de alterar visualmente o espaço tornando-o mais acolhedor e, por outro lado, a uma expressão do poder e gosto do encomendante. A escolha do tipo de decoração está, em alguns espécimes, associada a uma questão da novidade de uma nova gramática decorativa, como quando se pinta *ao romano* e que na maior parte dos casos se traduz numa decoração de *grotescos*. Noutras pinturas, percebe-se que há uma intenção de imitação de panos decorativos ainda que de uma maneira pouco fiel a um eventual modelo, isto é, os motivos de tecidos são reproduzidos de um modo muito estilizado, muitas vezes não

se percebendo se correspondem, efectivamente, a um verdadeiro tecido, situações que veremos mais adiante.

Fora deste esquema de complementaridade entre figuração e decoração, conhecemos um único caso de pintura a fresco desta época, na Capela da Glória da Sé de Braga (Fig. 17), onde as paredes são integralmente revestidas por pintura decorativa constituída por painéis com diferentes motivos associáveis à gramática decorativa gótica e outros de influência mudéjar. É de referir que este tipo de decoração, de gosto mudéjar, aparece também noutros locais, como no Convento de Cristo em Tomar, no Claustro da Lavagem e por baixo da decoração visível na Charola (Fig. 18), num lambrim do absidiolo da Sé de Braga, num arcosólio da Igreja da Graça de Santarém, num silhar removido do seu local na Igreja de São João Baptista de Reboreda, Vila Nova de Cerveira e em fragmentos de colunas descobertos em escavações arqueológicas no Paço Real de Sintra (Fig. 19), integrando-se «...na moda mourisca que vigorou em Portugal entre finais do século XV e inícios do século seguinte, para a qual D. Manuel muito contribuiu.»¹³



Fig. 17 - Capela da Glória da Sé de Braga.

¹³ AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, 2009, vol. 2, p. 724.



Fig. 18 - Charola do Convento de Cristo de Tomar.



Fig. 19 - Palácio Real de Sintra. Fragmento de coluna pintada.

A imitação de tecidos

A vertente decorativa da pintura mural desta época expressa-se, também, de outro modo, associado à representação de retábulos¹⁴ que, além de servirem como verdadeiros retábulos nas celebrações eucarísticas são, frequentemente, acompanhados da imitação de tecidos em diversas situações, como panos de armar a forrar as paredes, em frontais de altar, a integrar o próprio retábulo e, também, como segundo plano nas composições figurativas. Deste modo, o conjunto pictórico constituído pelo retábulo e pelos panos, tem também um efeito transformador do espaço, sem podermos dizer que se trata de uma verdadeira pintura ilusionista uma vez que os efeitos são conseguidos, sobretudo, pela utilização da cor e das formas e muito menos pela capacidade de representar a tridimensionalidade e a fidelidade a um modelo. Apesar disso, e como temos vindo a referir, nestes casos a componente decorativa tem uma presença que se sobrepõe à representação figurativa. Infelizmente, não chegou até hoje nenhum conjunto completo, isto é, onde se mantenha a totalidade do revestimento nas paredes da capela-mor porque, como é sabido, com a chegada do retábulo barroco, a pintura mural perdeu a sua importância tendo sobrevivido apenas a que ficou atrás desses retábulos. Só em alguns casos em que estes foram desmontados, se recuperou a leitura da pintura remanescente, implicando um exercício de imaginação para se ter a percepção de como seriam os espaços, cheios de cor.

Vamos encontrar uma destas situações na Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real, onde, numa campanha datável da segunda década de quinhentos, se representou um retábulo fingido na parede fundeira da capela-mor, sendo as paredes laterais revestidas de uma pintura a imitar tecidos de faixas verticais onde alternam fundos ocre e cinzentos com motivos estampilhados a vermelho e preto, respectivamente (Figs. 20 a 22).

¹⁴ CAETANO, Joaquim Inácio – Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa. In GLÓRIA, Ana Celeste, coord. – *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: Instituto de História da Arte da FCSH- UL, 2016, vol. 1, pp. 353-365 (<http://hdl.handle.net/10362/16423>).



Figs. 20, 21 e 22 - Igreja de São Tiago de Folhadela.
Parede Norte, fundeira e Sul da capela mor, respectivamente.

Neste caso, a intenção de fingir um pano de armar é reforçada pelo modo como é feito o seu remate superior, imitando umas argolas presas ao tecido que, por sua vez é pendurado em vários pregos, também estes desenhados (Fig. 23). Provavelmente o remate inferior teria uma franja fingida, como em outras pinturas, mas, devido ao seu mau estado de conservação nesta zona, não se conservou. Este propósito de imitação de tecido torna-se ainda mais notório, porque o segundo plano das figuras do retábulo é resolvido com a imitação de um tecido lavrado, também com o mesmo motivo, obtendo-se, assim, uma coerência e uniformidade de leitura.



Fig. 23 - Igreja de São Tiago de Folhadela. Pormenor da pintura da parede Norte.

Ainda que o motivo do tecido seja bastante estilizado, podemos associá-lo, numa visão geral e não de pormenor, a um tecido italiano das últimas décadas de quatrocentos (Figs. 24 e 25). A forma quase circular é definida

por dois arcos espessos e escuros enquanto os pormenores interiores são dados por um ponteadado



Figs. 24 e 25 - Padrão e pormenor de tecido italiano de final de quatrocentos.

Do que resta de alguns conjuntos pictóricos que revestiriam, se não a totalidade do espaço interior da igreja, pelo menos toda a capela mor, vamos encontrar situações semelhantes como na arruinada Igreja Paroquial de Colmeal, Figueira de Castelo Rodrigo, onde se pode observar o que resta de uma pintura, num dos tramos da nave, que imita um tecido de faixas verticais, alternando o ocre e o vermelho nos fundos e com um motivo em forma de palmeta estilizada (Figs. 26 a 28). Nesta pintura, o efeito de pano pendurado é mais bem conseguido, representando-se a ondulação da suspensão.



Fig. 26 - Igreja Paroquial de Colmeal. Pintura na parede Sul da Nave.



Figs. 27 e 28 - Pormenores da pintura anterior.

Este tipo de tecido e de motivo é recorrente em várias pinturas do distrito da Guarda, algumas delas fazendo parte do *corpus* de uma *oficina* que identificámos anteriormente e que designámos por *Oficina do Mestre de Maçainhas*¹⁵, sobretudo integrados nos retábulos fingidos quer como frontais de altar, quer como segundo plano da composição figurativa, como na Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Belmonte, e na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Velha, Trancoso (Figs. 29 e 30).

¹⁵ Ver Nota 7.



Figs. 29 e 30 - Capela do Espírito Santo de Maçaínhas, Belmonte e Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Velha, Trancoso, respectivamente.

Numa outra pintura deste concelho, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso, que não fará parte do corpus da oficina anteriormente referida, pois a figura representada, *Nossa Senhora com o Menino*, não tem qualquer afinidade formal com as figuras das outras pinturas, vamos encontrar o mesmo motivo organizado de um modo semelhante acompanhando, de cada lado, a composição central (Figs. 31 e 32). Esta situação onde, por um lado as figuras de diferentes pinturas não têm quaisquer afinidades entre si e, por outro lado, as composições decorativas dessas mesmas pinturas parecem ter sido executadas pela mesma mão, com um motivo igual e organizado da mesma maneira, leva-nos a considerar a hipótese de, nesta época, existiram já pintores que se dedicavam exclusivamente à parte decorativa da pintura integrando, provavelmente, várias equipas em função do trabalho existente. A existência de outro elemento decorativo nesta pintura em forma de enrolamentos vegetalistas, em tudo igual a outros de uma região mais alargada, nomeadamente numa pintura da região de Sayago da província de Zamora em Espanha, vem reforçar esta hipótese¹⁶.



Figs. 31 e 32 - Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso.
Pintura na parede fundeira do lado do Evangelho e pormenor da mesma, respectivamente.

¹⁶ CAETANO, Joaquim Inácio – Um novo exemplar de pintura renascentista. A pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso. *INVENIRE*. Lisboa, n.º 10 (2015), pp. 24-28.

De um modo geral, todas as pinturas que imitam panos pendurados, representam sempre tecidos de faixas verticais, geralmente com duas cores de fundo que alternam entre si e com motivos que, na maior parte dos casos, são estilizações de modelos reais sem grande fidelidade, percebendo-se que essa não seria a principal preocupação mas, antes, o efeito resultante dos jogos cromáticos contrastantes. Depois, alguns pormenores remetiam, de facto, para a ideia de tecido como a imitação de franjas no remate inferior enquanto que a imitação da suspensão do tecido e das consequentes pregas, raramente é representado.

Além dos casos anteriormente referidos, vamos encontrar este tipo de situação na Capela de Santo Cristo de Castro Vicente, Mogadouro (Fig. 33), nas igrejas de São Martinho de São Martinho do Peso, Mogadouro (Fig. 34), São Bartolomeu de Teixeira, Miranda do Douro (Fig. 35), São Tiago de Adeganha, Torre de Moncorvo (Fig. 44), São Martinho de Couto de Ervededo, Chaves (Fig. 36), São Tiago de Valadares, Baião (Fig. 37), São Mamede de Vila Verde, Felgueiras (Fig. 38), São João Baptista de Souto de Lafões, Oliveira de Frades (Fig. 39) e de Santa Luzia de Sarzeda, Sernancelhe (Fig. 40).

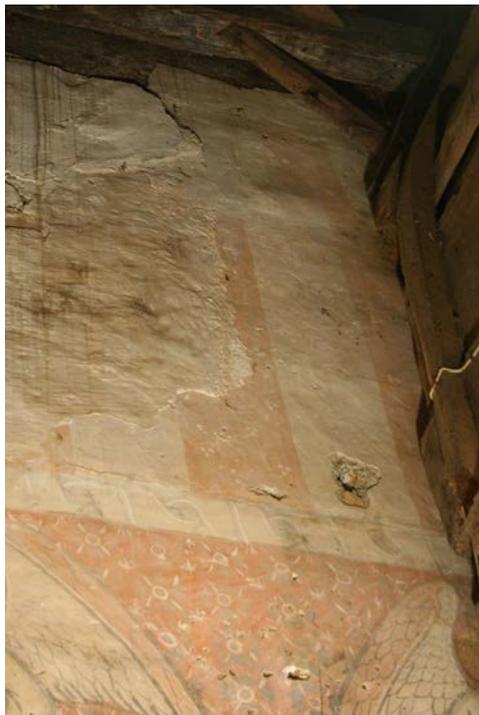
Partindo do princípio que estas pinturas revestiriam toda a capela-mor, o que hoje podemos observar são situações remanescentes, confinadas ao espaço da parede fundeira e da parte das paredes laterais que fica atrás do retábulo-mor em que, das referidas, apenas duas, nas igrejas de Folhadela e de Vila Verde, estão totalmente visíveis porque, aquando do seu restauro, o retábulo foi removido. As restantes continuam escondidas, parcialmente cobertas por camadas de cal e muitas delas em mau estado de conservação devido à pouca importância que se lhes tem dado e também porque, muitas vezes este espaço compreendido entre o retábulo e a parede serve de arrumo de material de limpeza e depósito de tudo o que já não tem uso.



Figs. 33 e 34 - Capela do Santo Cristo de Castro Vicente e Igreja de São Martinho de São Martinho do Peso, respectivamente



Fig. 35 - Igreja de São Bartolomeu de Teixeira.



Figs. 36 e 37 - Igrejas de São Martinho de Couto de Ervededo e de São Tiago de Valadares, respectivamente.



Figs. 38 e 39 - Igrejas de São Mamede de Vila Verde e de São João Baptista de Souto de Lafões, respectivamente.



Fig. 40 - Igreja de Santa Luzia de Sarzeda.

Temos que referir também duas outras pinturas no concelho de Miranda do Douro, nas Igrejas de Santa Eufémia de Duas Igrejas (Figs. 41 e 42) e de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas, executadas pela mesma oficina onde, o que consideramos ser uma imitação de tecido, aparece num contexto diferente dos que temos vindo a enumerar. Enquanto o que se vê nas paredes da capela mor são áreas ladeando as composições figurativas, não se sabendo se continuavam pelo resto da parede, uma vez que o conjunto pictórico já não existe na sua totalidade e de é crer que, restando somente pintura na parte superior das paredes, ela deveria revestir a sua totalidade, na parede fundeira esta mesma decoração remata superiormente as composições figurativas. Outra particularidade tem que ver como o próprio tecido, que não é representado em faixas verticais mas como se fosse um único pano e cujo motivo nos remete para um tecido francês do século XII¹⁷ (Fig. 43).

¹⁷ VIOLET-LE-DUC, M. – *Dictionnaire Raisoné du Mobilier Français, Tome troisième*. A. Morel Éditeurs, 1874. Decoração da parte baixa dianteira da Alva de S. Thomas Becket conservada no Tesouro da Catedral de Sens, Séc XII. <https://archive.org/details/dictionnairerai03violuoft/page/26> (2018.11.20; 18:00).



Fig. 41 - Igreja de Santa Eufémia de Duas Igrejas. Parede Sul da capela mor.



Figs. 42 e 43 - Igreja de Santa Eufémia de Duas Igrejas. Pormenor da parede Sul da capela mor e tecido francês do século XII, respectivamente.

Notas finais

O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal, com predominância de casos no Norte do país, não se esgota nas tipologias que temos vindo a definir. Existem outras situações em que as áreas decorativas não têm um carácter ilusionista mas, tão só, de preenchimento de uma área que não foi totalmente ocupada pela representação figurativa ou envolvendo essas composições como se fossem molduras mais elaboradas.

A imitação de têxteis, com maior ou menor fidelidade a um modelo real, aparece, maioritariamente, na capela mor e, em menor número de casos, no arco triunfal. Esta situação deve estar relacionada com o facto de este espaço ser o mais sacro e mais nobre da igreja e, conseqüentemente, da responsabilidade do clero ou da nobreza que se encarregaria da sua decoração, percebendo-se que, em alguns casos, as encomendas teriam em conta o que de mais recente se fazia em termos de gosto, como é o caso das referências de *pinturas ao romano* sendo, por isso mesmo, uma demonstração de poder no sentido em que, deste modo mostravam que estavam a par das modas europeias. Na nave, as pinturas estão relacionadas com encomendas de confrarias e de particulares que mandam pintar os santos da sua devoção, muitas vezes correspondendo a diferentes campanhas pictóricas não havendo, portanto, um programa iconográfico e iconológico comum às várias pinturas e, conseqüentemente, sem uma componente decorativa associada.

Devido às vicissitudes e maus tratos por que passou, da pintura a fresco desta época conservam-se muito poucos conjuntos revestindo integralmente a capela mor, não se podendo ter uma verdadeira noção da transformação visual do espaço produzida pela presença da pintura. No entanto, na Igreja de São Tiago de Adeganha, Torre de Moncorvo (Fig. 44), cujas pinturas foram restauradas há poucos anos e tendo o retábulo-mor sido desmontado para ser também ele restaurado, houve a oportunidade de ver o que resta sem quaisquer interferências de leitura, percebendo-se a sua capacidade de criar o espectáculo, que resulta da utilização exuberante da cor e da imitação tecidos de modo a montar uma encenação e criar um ambiente de riqueza e de envolvimento à figura *São Tiago* e, também, de conforto e deslumbramento.



Fig. 44 - Igreja de São Tiago de Adeganha. Capela mor

Esta questão, do papel decorativo da pintura a fresco desta época, não se esgota nesta análise pois a imitação de tecidos aparece também noutro contexto, dentro das próprias composições figurativas, como segundo plano das figuras representadas criando, assim, um ambiente de luxo e contribuindo desse modo para o enriquecimento da decoração espacial.