

Novas achegas para a compreensão da actividade officinal nos séculos XV e XVI.

As pinturas murais das Igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo e de S. Pedro de Xurenzás, Boborás na Galiza.

JOAQUIM INÁCIO CAETANO

Resumo

À medida que se vão conhecendo novas pinturas murais no Norte do País e na Galiza, como resultado de acções de conservação e restauro que as trazem novamente à luz depois de terem estado centenas de anos escondidas por debaixo de camadas de cal ou ignoradas por detrás de retábulos de talha dourada, vamos podendo contextualizar melhor, quer geográfica quer temporalmente, os exemplares já conhecidos e, simultaneamente, redesenhar o mapa de implantação das várias oficinas conhecidas.

Deste modo, o trabalho de conservação e restauro das pinturas murais da igreja de Santo André de Telões, Amarante permitiu incluir uma nova pintura em cada um do corpus de duas oficinas anteriormente identificadas. Também um trabalho de restauro de pintura mural, numa igreja do aro de Ourense, permitiu alargar o conhecimento da actividade officinal da região fronteira entre o Minho e a Galiza uma vez que estas pinturas podem ser associadas às de Santiago de Bembrive, Vigo e às de S. Pedro de Varais, Vile (Caminha) constituindo, até ao momento, o corpus de uma oficina com actividade nos dois lados da fronteira.

Abstract

New (re)discoveries of northern Portuguese and Galician fifteenth and sixteenth centuries wall paintings as a result of recent conservation or restoration campaigns enable us to further our knowledge of wall painting teams, their chronological span of action and their geographical area of intervention.

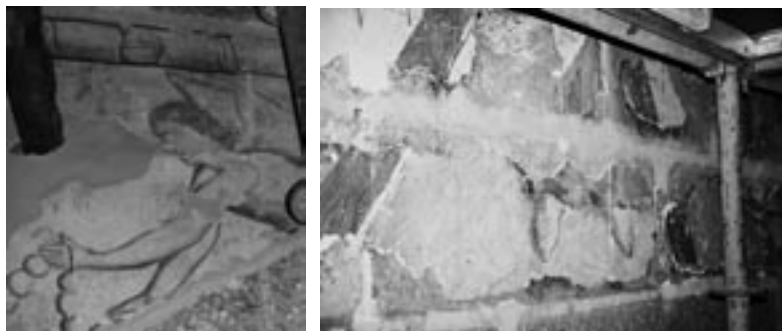
The restoration campaign of Santo André de Telões' wall paintings in October 2006 revealed new works by two known teams working in wall painting during the first decades of the sixteenth century.

Recent wall painting restorations in Durense, Galicia enabled a connection between a painting in this church and those in S. Pedro de Varais, Vile, and Santiago de Bembrive, Vigo, revealing, for the first time, the work of a wall painting team operating both in the Alto Minho (Portugal) and Galicia (Spain).

As pinturas murais da Igreja de Santo André de Telões, Amarante

Conjuntamente com a intervenção de conservação e restauro do altar-mor da igreja de Santo André de Telões, promovida pela DREMN durante o segundo semestre de 2006, decorreu também uma intervenção de restauro da pintura mural¹ existente na igreja e da qual apenas se percebia a existência de alguns fragmentos cobertos por camadas de cal e de poeiras, dispersos pela parede fundeira da capela-mor e pela zona superior, do lado do evangelho, da parede do arco triunfal. O trabalho foi executado pelos técnicos António José Duarte e Elvira Barbosa durante os meses de Setembro e Outubro. A seu convite, visitámos a igreja conjuntamente com a Dr^a Paula Bessa, no passado dia 9 de Outubro para, no local, discutirmos sobre várias questões relacionadas com a intervenção, assim como sobre as eventuais afinidades destas com outras pinturas da região.

Após a intervenção, na parede fundeira da capela-mor ficaram à vista vários fragmentos de diferente tamanho, dispersos por toda esta parede assim como pelas paredes adjacentes na área que fica por detrás do retábulo. Os fragmentos de maior dimensão são os que ladeiam a fresta central, muito alterada por ter sido alargada para encaixar o retábulo, e onde se identificam na zona superior e de cada lado da fresta um anjo segurando a ponta de uma espécie de grinalda de elementos esféricos (rosário?) (Fig. 1) e na zona inferior os pés descalços e parte da túnica de Santo André com uma parte das hastes da sua cruz (Fig. 2).



Figs 1 e 2 – Fragmentos de pintura na parede fundeira da capela-mor onde se identifica um anjo na zona superior e parte da figura de Santo André.

¹ Trabalho realizado pela firma ESGRAFITO de António José Duarte a quem agradecemos a cedência das imagens correspondentes às fotos 1 e 7.

Esta composição seria rematada na zona superior por uma barra de imitação de um enrolamento segundo o que se pode perceber nos fragmentos existentes nessa zona (Fig. 4). Outro dos fragmentos de maior dimensão está situado do lado sul da parede, na zona inferior, e corresponderia a uma composição decorativa como se fosse um lambril de imitação de paralelepípedos perspectivados. Dispersos na parede fundeira, a uma cota superior, existem ainda pequenos fragmentos de reboco com cor, dos quais salientamos dois onde se podem ver linhas de cor vermelha e cinzenta escura que deveriam definir elementos de um tapete decorativo.

Tendo em conta o reduzido número e tamanho dos fragmentos, seria muito difícil identificar o esquema compositivo e a autoria sem um termo de comparação. É assim que, este conjunto de fragmentos com os elementos aí identificáveis, nos remetem para o conjunto de pinturas que designámos por *Oficina II do Marão*², e em particular para a pintura da igreja fundeira da capela-mor da igreja de Santa Marinha de Vila Marim.

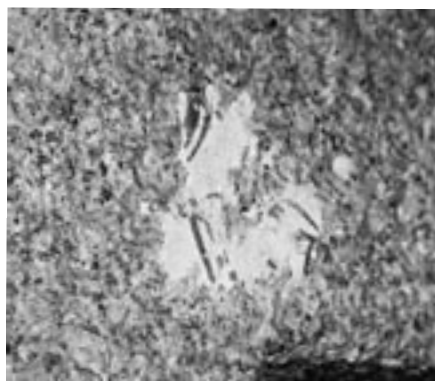


Fig 3 – Pintura da parede fundeira da igreja de Santa Marinha de Vila Marim.

A pintura da igreja de Santo André seguiria, exactamente, este esquema decorativo. Uma composição figurativa central, eventualmente em dois registos, com Santo André no registo inferior. Esta composição seria emoldurada por uma barra de imitação de uma fita enrolada em espiral (Fig. 4) e ladeada por uma composição decorativa de imitação de tapete (Fig. 5), como em Vila Marim. Uma composição semelhante, emoldurada por uma barra de enrolamento, remaria a

² CAETANO, Joaquim Inácio, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Ed. Aparição, Lisboa, 2001.

zona superior da parede. Este conjunto terminaria com um lambril de imitação de paralelepípedos perspectivados (Fig. 6) como se pode deduzir do fragmento existente.



Figs. 4, 5 e 6 – Fragmentos de pintura na parede fundeira da capela-mor onde se identificam, respectivamente, uma barra de enrolamento, o desenho de duplo traço vermelho e cinzento de um padrão de tapete e um lambril de imitação de paralelepípedos perspectivados.

Parece-nos que, não existindo apenas uma forma isolada com parencas com uma forma de outra pintura, este conjunto de elementos semelhantes, quer do ponto de vista das formas quer do ponto de vista do esquema da composição, permite-nos concluir que estamos perante mais um exemplar de pintura mural atribuível à *Oficina II do Marão*. Aliás, não nos causa espanto tal facto pois bem perto, na igreja do Salvador de Freixo de Baixo, existe uma pintura destacada representando a *Adoração dos Reis Magos* que já tínhamos identificado anteriormente como um dos espécimes desta oficina.

No arco triunfal conservou-se, escondida por debaixo das camadas de cal e de sujidade, uma composição quase completa representando uma *Natividade* (Fig. 7). A pintura apresentava-se bastante picada, provavelmente como resultado da preparação para assentamento de um novo reboco correspondente a uma nova pintura a fresco mas, neste momento, após um cuidadoso trabalho dos técnicos de restauro, a sua leitura é muito boa permitindo observar os seus pormenores de composição assim como o tipo de desenho e paleta cromática. Numa leitura

mais apressada poderíamos pensar tratar-se de outro exemplar atribuível à oficina referida anteriormente devido à existência, no lado direito da zona inferior da composição, de uma barra de enrolamento semelhante à que identificámos na parede fundeira da capela-mor (Fig. 8).



Fig. 7 – Composição com a representação de uma Natividade na parede do arco triunfal do lado do Evangelho.

No entanto, se olharmos com atenção percebemos que essa barra, assim como a área contígua de cor rosa, correspondem a um reboco de uma intervenção pictórica distinta e anterior à da composição da *Natividade*. Estamos, portanto, perante dois fragmentos de duas distintas pinturas, em que apenas o mais antigo, ao qual pertence a barra que referimos, corresponde a uma pintura que podemos atribuir à *Oficina II do Marão*. O outro fragmento com a representação da *Natividade* corresponde a outra campanha pictórica posterior.



Fig. 8 – Pormenor da composição Natividade onde se pode observar a existência de uma área lisa de cor rosa e uma barra de enrolamento pintados num fragmento de reboco que corresponde a outra pintura anterior.

A sobreposição de pinturas a fresco é uma situação relativamente vulgar, pois não havia o hábito de demolir o reboco anterior sempre que se modernizava a decoração de uma igreja com uma nova campanha pictórica a fresco. Possivelmente, a picagem do reboco desta pintura poderia corresponder à preparação para uma terceira campanha pictórica que terá sido destruída. Também na parede fundeira da capela-mor ocorre esta situação podendo observar-se um pequeno fragmento com sobreposição de rebocos pintados (Fig. 9).



Fig. 9 – Fragmento de reboco pintado na parede fundeira da capela-mor, com outro pequeno fragmento de pintura a fresco sobreposto. A segunda camada tem um reboco mais fino.

Não é só esta questão técnica da sobreposição dos dois fragmentos que nos faz pensar na existência de duas campanhas pictóricas, uma vez que é evidente a diferença de tratamento dos panejamentos, carnações e o próprio desenho relativamente ao grupo de pinturas atribuídas à *Oficina II do Marão*. Cremos estar perante uma pintura executada pela *Oficina do Mestre Delirante*³ de Guimarães. Além da existência de semelhança de pormenores entre esta pintura e a *Degolação de S. João Batista* (Fig. 10), pintura destacada da Casa Capitular do Convento de S. Francisco de Guimarães que se encontra actualmente no Museu de Alberto Sampaio (MAS), acresce o facto de o padroado da igreja de Santo André de Telões pertencer, no século XVI, à colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães⁴. Esta situação terá favorecido a produção de pintura pelos mesmos pintores ou oficinas nas igrejas pertencentes a esta colegiada à semelhança do que se passava noutras zonas, como nas igrejas dependentes do padroado de Pombeiro⁵, por exemplo.

³ VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, “O Mestre Delirante de Guimarães”, in catálogo da exposição *A coleção de pintura do Museu Alberto Sampaio - séculos XVI-XVIII*, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1996, pp. 17-32. SOUSA, Catarina Vilaça, “A pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI”, in *Revista de Guimarães*, Vol. 111, 2001, pp. 219-273.

⁴ Informação fornecida por Paula Bessa.

⁵ AFONSO, Luís, “São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média”, *Monumentos* N^o 19, Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, Setembro 2003, pp. 114-123. BESSA, Paula, “Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa



Fig. 10 – *Degolação de S. João Batista*. Pintura destacada da Casa Capitular do Convento de S. Francisco de Guimarães, actualmente no Museu de Alberto Sampaio.

No que diz respeito às semelhanças formais existentes entre a *Natividade* e as outras pinturas da mesma oficina, sobretudo em relação à *Degolação de S. João Batista* podemos referir a existência do mesmo tipo de pavimento, de mosaicos quadrados brancos e de outra cor contrastante o que não é muito vulgar na pintura mural desta época aparecendo, também, o mesmo tipo de pavimento nos reversos dos volantes do tríptico da *Lamentação*; o mesmo tipo de traço e tratamento nas vestes de S. José e de S. João; a semelhança da inclinação das cabeças e da forma dos decotes de Nossa Senhora (Fig. 11) e da figura feminina ao lado de Herodes na *Degolação* (Fig. 12) e ainda com a de Maria Madalena no painel central do tríptico da *Lamentação* do MAS (Fig. 13). Apesar do mau estado de conservação em que se encontra *A Anunciação*, pintura destacada da igreja de Santa Cristina de Serzedelo (Fig. 14), actualmente na própria igreja, também se percebem semelhanças entre as figuras de Nossa Senhora em ambas as composições.



Figs 11, 12, 13 e 14 – Pormenores representando cabeças femininas das composições *Natividade*, *Degolação de S. João Batista*, painel central do tríptico da *Lamentação* e *Anunciação*

Maria de Pombeiro e na Capela Funerária anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as encomendas do Abade D. António Melo”, Separata de *Cadernos do Noroeste*, Série História 3, Volume 20 (1-2), 2003, pp. 67-95. BESSA, Paula, “D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães”, Separata de *Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2003, pp. 757-781.

Não ficam por aqui os pontos de contacto entre as duas pinturas a fresco. A forma e posição das mãos de S. José (Fig. 15) e de Herodes (Fig. 16) é semelhante assim como, de um modo geral, o tratamento dos cabelos de todas as figuras, em que o pintor trata as cabeleiras como se desenhasse os cabelos um a um com um pincel muito fino.



Figs 15 e 16 – Pormenores com as cabeças de S. José na Natividade e de Herodes na Degolação de S. João Batista.

A sobreposição destas duas pinturas a fresco, sendo uma do *Mestre Delirante de Guimarães* e outra da *Oficina II do Marão*, coloca algumas questões sobre a cronologia defendida pelos autores que estudaram estes dois conjuntos de pinturas ou então obriga-nos a rever a noção que temos sobre os intervalos de tempo decorrentes entre uma e outra campanha de pintura mural no mesmo local.

O intervalo de tempo que Luís Afonso aponta⁶ para a produção pictórica da *Oficina II* situa-se entre 1498 e 1504 sendo estes limites decorrentes da leitura de uma data – 1501 – existente nas pinturas da igreja do Salvador de Bravães. Tendo em conta que o mesmo autor corrige esta leitura identificando a inscrição com a data de 1510⁷, deveremos avançar aquele período para os anos de 1507 e 1513. Por outro lado a produção pictórica do *Mestre Delirante* situa-se entre 1510 e 1530⁸. Temos assim períodos de produção de duas oficinas quase coincidentes, em que o maior intervalo de tempo possível entre uma pintura de cada oficina é de 23 anos. Se as datas avançadas anteriormente correspondessem a dados precisos estaríamos perante ciclos de renovação pictórica muito curtos o que poderia ser justificado pela reduzida esperança de vida naquele tempo, repentinas mudanças de gosto ou alterações na direcção e orientação da casa mãe da igreja. Ainda que estas

⁶ (AFONSO 2003).

⁷ AFONSO, Luís, “A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação”, *ARTIS* Nº 2, 2003, pp. 273-274.

⁸ (VANDEVIVERE 2001).

sejam causas possíveis para os curtos ciclos de renovações pictóricas, cremos que neste caso deveremos rever a cronologia das pinturas, sobretudo das da *Oficina II do Marão*. Ao analisarmos os vários espécimes pertencentes à produção desta oficina vemos que só na pintura da igreja do Salvador de Bravães se encontra uma decoração de grotescos de tipo candelabro, podendo por isso ser considerada uma novidade no esquema decorativo desta oficina e, possivelmente, uma das últimas produções do *corpus* identificado. Deste modo, as pinturas resultantes da produção desta oficina poderiam ser anteriores à data proposta por Luís Afonso, e ser maior o intervalo de tempo entre as duas pinturas sobrepostas de Telões.

À medida que se descobrem novas pinturas murais vamos melhorando o conhecimento do funcionamento das *Oficinas* já identificadas, actualizando o seu *corpus* e, eventualmente, definindo novos grupos correspondentes a novas oficinas, mas devemos também rever algumas das conclusões anteriores no que diz respeito a cronologias e autorias.

As pinturas murais das igrejas de Santiago de Bembrive no município de Vigo, Pontevedra e de S. Pedro de Xurenzás no município de Boborás, Ourense (Galiza)

Quando se estuda a pintura de uma época em determinada região, é necessário ter um olhar abrangente para que possamos encontrar possíveis semelhanças entre os vários tipos de pintura – mural e de cavalete. Do mesmo modo, os limites administrativos das regiões não devem ser vistos como barreiras de circulação para os artistas e sua produção, particularmente no século XVI como muito bem demonstrou Vítor Serrão relativamente à produção do pintor André de Padilha⁹.

Ao analisarmos as pinturas da região fronteiriça do Minho, no âmbito do estudo que estamos a desenvolver sobre pinturas murais com elementos decorativos estampilhados, procurámos cotejá-las com as pinturas murais raianas do lado galego, através das publicações existentes e principalmente do inventário de García Iglesias¹⁰ na procura de padrões iguais aos que tínhamos inventariado nas pinturas portuguesas. Nessa pesquisa bibliográfica pareceu-nos ter encontrado, na pintura mural da igreja de Santiago de Bembrive no município de Vigo (Fig. 18), um padrão igual a um existente na igreja de S. Pedro de Varais de Vile, Caminha (Fig. 17). Tivemos agora oportunidade de visitar esta igreja¹¹ e confirmar que se trata, efectivamente, do mesmo padrão. Apesar de existir apenas um pequeno fragmento

⁹ SERRÃO, Vitor, *André de Padilha e a pintura quincentista entre o Minho e a Galiza*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

¹⁰ GARCÍA IGLESIAS, Xosé Manuel, *Pinturas Murais de Galicia*, Xunta de Galicia, 1984.

¹¹ Agradecemos a Don Jesus Barros Pérez, pároco de Bembrive, a disponibilidade para nos receber na sua igreja assim como as informações prestadas.

de pintura no lado da epístola da parede do arco triunfal, com a representação de um anjo de uma provável composição de uma *Assunção e Coroação de Maria* (Fig. 18), é perceptível, também, um elemento de uma barra decorativa que emoldura a composição. Ao sobrepor nesta pintura o desenho do padrão levantado na igreja de S. Pedro de Varais (Fig. 19), verificámos que a escala é a mesma e, portanto, batido com a mesma estampilha. Podemos concluir que as pinturas das duas igrejas pertencem à produção de uma oficina que por volta de meados do século XVI trabalhou nos dois lados do rio Minho.



Figs. 17 e 18 – Pinturas murais das igrejas de S. Pedro de Varais e de Santiago de Bembrive, respectivamente.



Fig. 19 – Levantamento gráfico do módulo de repetição da barra decorativa das pinturas das igrejas de S. Pedro e de Varais e de Santiago de Bembrive.

Mas não ficam por aqui as associações possíveis entre pinturas murais galegas e portuguesas. Pouco tempo depois da visita a Bembrive tivemos conhecimento de outras pinturas murais que podemos associar a estas duas. Trata-se de um conjunto existente na igreja de S. Pedro de Xurenzás (Fig. 20), paróquia do município de Boborás (Ourense) descobertas aquando do restauro dos retábulos de talha, em finais de 2006¹². Esta igreja tem de cada um dos lados Norte e Sul da nave, adossadas à parede do arco triunfal, uma pequena capela em jeito de baldaquino com tecto

¹² Agradecemos a Marta Becerro da empresa TOMOS, de Vigo, responsável pela intervenção de restauro nesta igreja, toda a informação fornecida, assim como as respectivas imagens.

de forma piramidal equipada com um pequeno retábulo de talha apoiado em mesa de pedra (Fig. 21).



Fig. 20 – Fachada principal da igreja de S. Pedro de Xurenzás, Boborás (Ourense).



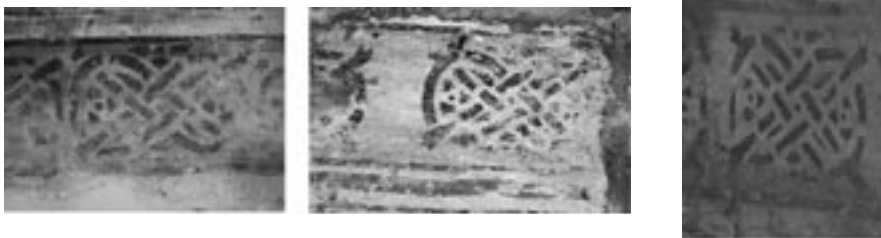
Fig. 21 – Capela do lado do evangelho adossada ao arco triunfal antes do apeamento do retábulo de talha.

O seu apeamento para restauro pôs a descoberto na parede Nascente de cada uma das capelas, que é a própria parede do arco triunfal, uma composição figurativa pintada a fresco. Do lado da epístola está representada *Nossa Senhora do Rosário* com *Santa Catarina* ao lado (Fig. 23) e do lado oposto pode observar-se um *Martírio de S. Sebastião* (Fig. 22). Apesar de existirem, nas duas composições, elementos decorativos executados com estampilha, é somente nesta última que vamos encontrar um padrão igual a outro referenciado, precisamente em Vile e Bembrive. Trata-se de um padrão de entrançados (Fig. 19), que à semelhança do que acontece nas pinturas destas duas igrejas (Figs. 17 e 18), serve de emolduramento da composição e é trabalhado do mesmo modo: batido a negro sobre uma barra de cor rosada cuja parte central se vai tornando mais clara até ficar branca (Figs 24 a 26). Os elementos decorativos batidos na pintura de Xurenzás têm um maior grau de perfeição que os que se encontram nas outras pinturas, o que não significa que não sejam obtidos com a mesma estampilha. Devemos ter em conta que o diferente estado de conservação dos três conjuntos pictóricos condiciona e reduz os elementos de análise pois, se em Bembrive não existem outros elementos de comparação senão um pequeno troço de uma barra decorativa num já muito mexido fragmento de pintura, em Vile a pintura encontra-se fortemente erudida tendo perdido uma parte significativa da sua camada pictórica e, conseqüentemente, a sua

leitura. Queremos com isto dizer que os elementos para uma análise comparativa das três pinturas reduzem-se a uma barra decorativa cujo padrão é obtido por meio do uso de estampilha, o que seria manifestamente pouco para fazer estabelecer relações de autoria entre elas se não se desse o caso de os três conjuntos pictóricos se encontrarem na mesma área geográfica e que sendo um padrão relativamente elaborado e com a mesma escala seria pouco provável que houvesse outros iguais crendo, portanto, que se tratam de pinturas executadas pela mesma oficina.



Figs 22 e 23 – Composições decorativas das capelas adossadas ao arco triunfal observando-se, respectivamente, do lado do evangelho o Martírio de S. Sebastião e do lado da epístola Nossa Senhora do Rosário e Santa Catarina.



Figs. 24, 25 e 26 – Pormenores das pinturas das igrejas de S. Pedro de Varais de Vile, de Santiago de Bembrive e de S. Pedro de Xurenzás, respectivamente, onde se pode observar o padrão da barra decorativa que emoldura as composições.