

## Recensões

CARDOSO, João Luís, *Estudos Arqueológicos de Oeiras*. Câmara Municipal de Oeiras, Centro de Estudos Arqueológicos do Concelho de Oeiras, vol. 8, 1999/2000, 556 pp.

A Câmara Municipal de Oeiras, pelo apoio que concede à Arqueologia, é digna de nota (criou o seu Centro de Estudos Arqueológicos em 1988); é também de destacar o facto de ter encontrado no Prof. Doutor João Luís Cardoso (Univ. Aberta, Lisboa) - trabalhador infatigável, arqueólogo, arqueozoólogo, e geoarqueólogo, escavador sistemático do sítio pré-histórico de Leceia existente naquele concelho, e director da revista em apreço - um excepcional colaborador.

"Os Estudos Arqueológicos de Oeiras" já vão no seu 8º volume. Pela qualidade gráfica e pela dimensão que sempre apresentam, constituem, sem dúvida, um notável acervo informativo, e têm lugar certo nas nossas publicações periódicas da especialidade.

Este vol. 8 inclui algumas particularidades interessantes. O próprio responsável pela revista apresenta, em artigo, o seu *curriculum* científico publicado (lista de trabalhos de sua autoria), em domínios variados da

arqueologia, arqueozoologia, e geoarqueologia, totalizando 320 títulos. Esta atitude, embora não seja comum, não deixa de ser útil para melhor conhecimento do seu perfil científico, e mais fácil acesso a trabalhos que, nestes domínios, estão em regra muito dispersos por publicações de diferente índole.

O volume integra também um pequeno texto do Prof. António Pedro Vicente, da FCSH da UNL, sobre o Marquês de Pombal; e o Prof. Carlos Antero Ferreira assina um ensaio sobre o tema das "ruínas". Há depois artigos como o de José Pedro Machado (da Academia Port.<sup>a</sup> da História), evocativo de José Leite de Vasconcelos; e um do próprio JLC sobre Georges Zbyszewski, que é também um testemunho pessoal interessante (1). A revista inclui outros contributos válidos para a história da arqueologia portuguesa, como os que incidem sobre Carlos Ribeiro e Neiy Delgado e a questão do "homem terciário" (JLC), ou sobre as pesquisas efectuadas nos concheiros de

(1) Tive também oportunidade de exprimir a minha grande dívida para com G. Zbyszewski no pequeno - e assumidamente, modesto — texto intitulado "Lembrança do Zby", *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 39, 3/4, 1999, pp. 11-15.

Muge (JLC e J. M. Rolão), com larga transcrição de cadernos de campo de Carlos Ribeiro, Pereira da Costa, Mendes Corrêa, Santos Júnior, R. de Serpa Pinto, e O. da Veiga Ferreira. Este último estudo, pela quantidade de informações inéditas que traz, e pelo que ajuda a reconstituir o "ambiente" humano e científico das várias etapas das escavações dos concheiros de Muge, passa a ser de consulta incontornável. Como discípulo que fui de Jean Roche (em cujas escavações do Bombarral eu e minha mulher Susana Oliveira Jorge colaborámos durante a segunda metade dos anos setenta do séc. XX, a partir de 1974), não posso deixar de me congratular pelos elementos documentais que este trabalho apresenta, os quais permitem traçar um "retrato" das pesquisas mais completo do que aquele de que se dispunha, e de que tantas vezes aquele mestre nos falou.

Deve referir-se também que, tal como já nos habituou, JLC é autor ou co-autor de diferentes estudos aqui publicados, quer sobre o sítio de Leceia, quer sobre o Calcolítico ou a Idade do Bronze da Baixa Estremadura. Esses estudos são mais uma vez eloquente testemunho da extraordinária capacidade de trabalho do coordenador da revista.

Temos ainda um inédito (datado de 1985) de Zbyszewski, M. Leitão e Veiga Ferreira sobre o Paleolítico superior português.

Eu próprio colaboro neste volume, a pedido de JLC, com um conjunto de notas de reflexão sobre temas de arqueologia, e

mais precisamente de pré-história, que resultam de uma série de crónicas que regularmente elaborei para a página de "Cultura" do "Jornal de Notícias", e de que já publiquei outros textos <sup>(2)</sup>. São simples tópicos, mas que visam abrir um diálogo, que o meu ilustre colega e amigo Prof. Doutor Jorge de Alarcão, da Fac. de Letras de Coimbra, de novo aceitou <sup>(3)</sup>, honrando tais propostas reflexivas com uma parte extensa do prefácio da revista, por si feito a solicitação do coordenador da mesma. Sem querer hipervalorizar aquelas minhas modestas notas, aproveito porém para esclarecer o meu ponto de vista sobre algumas das questões que o Prof. Jorge de Alarcão a propósito delas levanta.

Sobre dois aspectos incide JA: o da relação entre realidade empírica e interpretação, supondo-se aí um juízo sobre o papel e valor do conhecimento em arqueologia; e sobre a questão da "arqueologia da paisagem" e sua fiabilidade, particularmente em pré-história portuguesa.

No que toca à primeira questão, penso que a "procura do saber" e uma certa "desilusão em relação ao saber procurado" são mutuamente solidárias. Sem a primeira, não começávamos a nossa busca; sem a segunda, talvez não nos mantivéssemos muito tempo nela. Quando investigamos, nunca encontramos uma resposta simples e unívoca, mas uma tal diversidade de novas questões que o processo nunca é linear, nem puramente cumulativo. Mas também não estamos sempre a "partir da estaca zero", longe disso. O processo implica perdas e ganhos, e a ideia de um "saber completo", perfeitamente coe-

---

(2) V. O. Jorge, Pensamentos ocasionais (1998-2001), *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 41, 3/4, 2001, pp. 155-212.

(3) Já no seu livro *A Escrita do Tempo e a sua Verdade*, Coimbra, Quarteto Ed., 2000, o Prof. Jorge de Alarcão me tinha dirigido uma "carta aberta" convidando-me ao aprofundamento da reflexão teórica. Mas, na verdade, o nosso diálogo a esse nível mantém-se há muitos anos, até através de epistolografia privada. Além disso, fomos os moderadores, no Porto, em 1997, de uma mesa-redonda, que está publicada em livro datado desse ano, pela SPAE, com o título *Pensar a Arqueologia, Hoje*. Nessa mesa-redonda participou um número muito significativo de arqueólogos e de estudantes. E espero que possamos vir a fazer outras coisas em colaboração, nesse domínio.

rente e satisfatório, é que é uma "miragem" (metáfora que propus, na alínea 4, p. 452). Nada há aqui de idealismo (atribuição de um papel predominante, excessivo, às ideias), mas, julgo, de tentativa de equilíbrio entre expectativas (sempre ambiciosas, para serem mobilizadoras do ser que investiga) e resultados (sempre parcos à escala individual, mas compensadores ao nível colectivo, no plano do saber social acumulado, como se diz na própria alínea).

Sobre a segunda questão: não pretendo descreditar a "arqueologia do povoamento", ou "da paisagem", ou "arqueologia espacial" - lamento sim que não sejam mais praticadas em Portugal, pelos muitos recursos (incluindo tempo, meios técnicos - como fotografia aérea sistemática-, rede de arqueólogos muito densa e harmonicamente distribuída pelo território, etc.) que exigem. Afloro o assunto nas alíneas 9,13 (p. 465) e 15 (p. 468). O problema fundamental é o da contemporaneidade dos sítios que estão incluídos no mesmo mapa, relativo a um determinado período (ou lapso de tempo); contemporaneidade que tem evidentemente de ser aferida a diversas escalas, conforme o período de que se trata. Mas se essa contemporaneidade, pelo menos parcial, não estiver comprovada, tal mapa carece historicamente de sentido (a não ser como carta arqueológica, registo actual). Ora, os nossos métodos de datação (nomeadamente o C14, para o 3º milénio a. O, por ex.) não nos permitem cronologias finas. Nestes termos, e enquanto não possuímos muito mais contextos exaustivamente estudados, e regiões "homogéneas" rigorosamente conhecidas, os estudos de "ocupação do território" durante um certo período valerão o que valerem - hipóteses mais ou menos mobilizadoras da pesquisa.

Esta prudência não paralisa - apenas inibe ingenuidades em que eventualmente podíamos cair, sem ela. Portugal carece ainda de muito "trabalho de base" para

poder ombrear com outros países da Europa nas orientações metodológicas. Veja-se o próprio caso da Estremadura portuguesa, tão em foco neste volume dos "EAO": apesar de estudos feitos em Zambujal (Torres Vedras) ou Leceia (Oeiras), que sabemos realmente sobre o "povoamento calcolítico" dessa região? Muito pouco. Nuno Carvalho dos Santos, da Univ. do Algarve, tragicamente desaparecido, estava a trabalhar nesse sentido: repertoriar não apenas os "grandes sítios", mas fazer o varrimento, por prospecção sistemática, de todo o território...isso sim, é que nos permitiria um dia fazer o estudo do "povoamento" da região, e enquadrar os "grandes sítios" monumentais no seu contexto epocal. E essa a "filosofia" da arqueologia da paisagem: descentrar a atenção dos locais mais notórios, para tornar o território, todo, em objecto da arqueologia. Mas, mesmo concentrados em certos sítios, sabemos quantas décadas levaria cada um destes para ser convenientemente estudado!

Nós, arqueólogos portugueses, e como se diz vulgarmente, "não chegamos para as encomendas", sendo que as "encomendas" estão a chegar cada vez mais do lado da arqueologia de emergência e cada vez menos do lado da investigação: veja-se o número de bolsas atribuído aos nossos mestrandos e doutorandos (é melhor não entrar nas questões relativas aos critérios de selecção). Pelo que muitos jovens arqueólogos vão trabalhar "a recibo verde" ou como empresários, e é com muita dificuldade que conseguem investigar seja o que for, perante a necessidade de ganhar a vida num trabalho cansativo e muitas vezes frustrante - apesar de poder ser materialmente compensador.

Para concluir: celebra-se e felicita-se a saída de mais este volumoso tomo dos "EAO".

Com duas reflexões finais: mais uma vez, esta publicação é fruto de um grande esforço individual (neste caso, o de JLC), como muito do que acontece na nossa arqueologia.

Em geral, esta "força" é também uma fragilidade... por isso é tão fundamental a consolidação de instituições e a formação de "escolas", para que haja continuadores da nossa acção.

Por outro lado, a história da arqueologia portuguesa (nomeadamente em livro de conjunto, acessível aos estudantes) é um trabalho que se impõe realizar, sendo porém tarefa difícil, porque há que evitar dois perigos. Um, o de isolar a arqueologia de outras iniciativas "científico-culturais" e de intervenção social e territorial (evitar fazer uma história da arqueologia fechada sobre si mesma); a nossa arqueologia precisava de uma história do tipo da que António José Saraiva e Oscar Lopes elaboraram, em inúmeras edições, para a literatura portuguesa, e onde todos nós fomos beber. Outro, o de não ter em atenção suficiente o quadro europeu, perante o qual a nossa arqueologia, apesar de meritórios vultos, se deixou atrasar e isolar (até por causa da língua) em grande parte do séc. XX. Isto é, a nossa grande admiração, e até ligação afectiva, a figuras com quem aprendemos e com quem ainda pudemos trabalhar, não nos deve fazer perder de vista a necessidade do seu reposicio-

namento crítico num quadro mais amplo, sem o que estaremos a fazer uma história pouco objectiva, podendo mesmo, se não tivermos cuidado, tornar-se apologética.

Ou seja, estamos a passar por uma fase crítica (de mudança social acelerada, mas de certa frustração no que à arqueologia diz respeito), em que procuramos recordar a memória dos nossos antecessores neste domínio, para nela reencontrar uma espécie de "casa paterna" securizante. Isso é entendível, saudável até. Cada um de nós, compreensivelmente, homenageia as suas referências. Um dia virão os historiadores da arqueologia nacional - espero - tentar montar para nós uma narrativa coerente, em que o contributo de cada um, contrastadas todas as perspectivas, vá ganhando - esperamos - a sua justa posição e medida. Os Serviços Geológicos de Portugal (agora Instituto Geológico e Mineiro), a cuja imensa actividade no campo da pré-história JLC, no fundo, procura prestar justa homenagem, terão sempre, certamente, uma parte muito importante nessa história.

*Vítor OLIVEIRA JORGE*

SOARES, Clara Moura, *O Restauro do Mosteiro da Batalha. Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mestres Canteiros*. Leiria: Magno Edições, "Coleção História e Arte"-Nº7, 2001,468 pp.

Esta obra, recentemente publicada, de Clara Moura Soares corresponde à dissertação de Mestrado que a autora concluiu em 1999, no âmbito da Iª edição do curso de Mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em projecto de parceria entre o Instituto de História da Arte daquela Faculdade e o Laboratório de Mineralogia e Petrologia do Instituto Superior Técnico.

Como refere no Prefácio Maria João Baptista Neto, orientadora deste trabalho, Clara Moura Soares integrou a equipa que procurou identificar as pedreiras históricas fornecedoras do material pétreo para a construção e restauro do Mosteiro da Batalha. Esta abordagem permitiu avaliar a qualidade da rocha, conhecer os métodos de extracção, de tratamento e transporte da pedra e, consequentemente, procurar estabelecer causalidades entre os materiais e as patologias do monumento.

A pesquisa documental realizada no I.A.N./A.N.T.T., no Arquivo do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, no Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes e no Arquivo Histórico do Instituto

Geológico e Mineiro, permitiu à autora a recolha de fontes necessárias ao aprofundamento do estudo do processo do restauro do monumento, no que diz respeito à administração e organização da empreitada, aos métodos de lavra das pedreiras e à organização do estaleiro das obras de restauro.

Esta abordagem vem ao encontro da necessidade do estudo de materiais e técnicas empregues na construção, sentida por diversas áreas da investigação em História de Arte, nomeadamente por quem se dedica ao estudo do fenómeno do restauro em Portugal, bem como pelas entidades responsáveis pela salvaguarda do património. Nos últimos quinze anos a historiografia de arte portuguesa tem vindo a dedicar a este tema e aos seus inevitáveis enlances com a questão mais vasta do Património, uma parte da investigação académica que cabe aqui reportar, tanto mais que a obra em epígrafe é, também, decorrente desta pesquisa e esforço de teorização.

Em 1985, Lucília Verdelho Costa apresentou a sua tese de mestrado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que viria a ser publicada em

1997: *Ernesto Korrodi: 1889-1944: arquitectura, ensino e restauro do património*. Lisboa: Estampa, (Teoria da arte, 21), onde se ocupa, entre outros temas, do restauro do Castelo de Leiria.

Maria João Baptista Neto concluiu em 1990 a dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: *O Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900*, publicada em 1996 pela editorial Estampa: *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*.

Em 1993, Marieta Dá Mesquita apresenta, como prova complementar de Doutoramento em História da Arquitectura, à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa: *Arquitectura e Renovação. Aspectos do Restauro Arquitectónico em Portugal no Século XIX*.

No ano de 1995 seriam concluídas três teses de doutoramento sobre a temática do restauro arquitectónico nos séculos XIX e XX, a saber: o trabalho de Maria João Baptista Neto, *a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929/1960)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, 3 vols. (*Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*). Porto: FAUP, 2001), a tese de Lucília Verdelho da Costa, *Alfredo de Andrade 1839-1915*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (*Alfredo de Andrade: 1839-1915: da pintura à invenção do património*. Lisboa: Vega, 1997), desta vez estudando um arquitecto português que deixou importante obra de restauro não em Portugal, mas em Itália e, a nossa dissertação, *Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval - Património e Restauro (1835-1929)*, 2 vols., apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Posteriormente, no âmbito dos Mestrados das Universidades portuguesas, seguiram-se as teses de Miguel Jorge Biscaia Ferreira Tomé, *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998. 3 vols., e de Margarida Maria do Vale Jordão Gonçalves Soares, *A Igreja e Santa Maria do Monte do Carmo de Lisboa. Memória e Ruína*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001, 2 vols., estando neste momento em curso outras dissertações, tanto de Mestrado como de Doutoramento, sobre a temática de restauro em Portugal, nas Faculdades do Porto e de Lisboa e na Universidade de Évora.

A questão do restauro nos séculos XIX e primeiras décadas do século XIX mereceu ainda o interesse de vários autores. Lina Marques e Maria do Rosário Gordalina publicaram textos sobre o restauro do Mosteiro dos Jerónimos (*Os "restauros" dos claustros do Jerónimos*, "História", ano 12, nº 132, Set. 1990, p. 28-37 e "As Obras Revivalistas do século XIX no Mosteiro de Santa Maria de Belém" in *Romantismo. Da Mentalidade à Criação Artística*. Sintra, 1986, p. 247-291, respectivamente) e Nuno Rosmaninho e Margarida Donas Botto trabalharam sobre o restauro da Sé-Velha de Coimbra (*O restauro da Sé-Velha de Coimbra (18893-C.1935)*, "Vértice", nº 54, Maio-Junho, 1993, p. 23-31), entre outros. Paulo Pereira tratou as obras pós-terramoto na Igreja do Convento do Carmo de Lisboa já, no entanto, em quadro de referência que se aproxima do fenómeno do revivalismo de cariz medievalisante do século XVIII, assunto que tem merecido igualmente a atenção de Maria Regina Anacleto, Rafael Moreira e Paulo Varela Gomes.

A obra de Clara Moura Soares constitui um importante contributo para o conhecimento da organização de um estaleiro de obra de restauro no século XIX. Em Portugal

sabemos ainda muito pouco sobre as obras, processos e métodos, modelos, materiais e técnicas construtivas.

No que respeita à construção medieval do Mosteiro da Batalha têm sido esclarecedores os trabalhos publicados por Saul Gomes (cfr. *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, 1990 e *Perspectivas sobre os Mestrais das Obras da Batalha no Século XV "Mare Liberum"*, 7, 1994, p. 105-126, publicado anteriormente em versão francesa: "Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice", 14, *L'artisan dans la Péninsule Ibérique*, Nice, 1993, p. 33-51, e editado na colectânea de estudos *Vésperas Batalhinhas. Estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, Coleção História e Arte, 1997, p. 133-166. A documentação apresentada pelo autor é muito rica sobretudo em informações sobre a gestão financeira e jurídica do obradouro, embora as fontes documentais disponíveis não permitam ainda um amplo conhecimento sobre o modo gótico de construir em Portugal.

O trabalho de Clara Moura Soares começa por apontar as circunstâncias do Restauro do Mosteiro da Batalha, contextualizando esta intervenção na valorização do gótico no século XIX português (fenómeno comum a outros países europeus) e chamando a atenção para a longa campanha de obras que se estendeu entre 1840 e 1900 necessitando de avultados meios. Para tal contribuiu o imenso prestígio do monumento, valorizado como monumento histórico e como excelente obra de arquitectura. As alterações que o conjunto foi sofrendo até ao século XIX mereceram a atenção da autora, o que melhor esclarece as opções de restauro iniciadas em 1840 por Luis da Silva Mousinho de Albuquerque. Segue-se a identificação das zonas intervencionadas ao longo de 60 anos.

No capítulo intitulado *A Gestão Administrativa e a Organização da Empreitada* ficamos a conhecer a hierarquia do estaleiro e as especialidades e funções dos artífices que aí laboraram, bem como a importância relativa dos seus ofícios e os salários que auferiam. Quando estuda a lavra das pedreiras, a autora informa-nos sobre a quantidade de material utilizado, identifica, localiza e caracteriza as pedreiras do restauro, que não correspondem às pedreiras da construção original, como a do Reguengo do Fétal e dos Carvalhos. Com recurso à documentação é possível, por vezes, identificar as zonas do edifício onde foi utilizada pedra de uma ou de outra pedreira. Os métodos de extracção, as ferramentas, o transporte da pedra, a organização laboral e as condições de trabalho são tratados com recurso à documentação e à bibliografia especializada.

Teria sido importante que este trabalho nos fornecesse um Glossário de termos relacionados com materiais, técnicas e ferramentas, embora encontremos alguma dessa informação ao longo do texto. No entanto um maior esforço de sistematizar essa informação resultaria em matéria muito estimável.

Um dos aspectos mais interessantes desta obra consiste nos elementos que a autora nos fornece sobre o trabalho dos canteiros na feitura de peças de escultura, que substituíram os originais degradados (e foram muitos). A imitação dos modelos e as interpretações erróneas de esquemas iconográficos, heráldicos ou mesmo epigráficos fornecem matéria de reflexão sobre a obra de arte, a cópia/reprodução e, nuclearmente, sobre a importância do conhecimento das obras de restauro no estudo da arquitectura portuguesa.

MAURÍCIO, Rui, *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532). Urbanismo e Arquitectura*. Leiria: Magno Edições, "Colecção História e Arte" - Nº 6, 2000. 2 vols, v. 1, 221p., v. 2, 480 pp.

O trabalho de Rui Maurício que nos propomos recensar corresponde à publicação da dissertação de Mestrado em História de Arte, que o autor apresentou em 1994 à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Das fontes documentais, que Rui Maurício transcreve no v. 2, destacamos os 29 documentos relativos às propriedades do Cabido e da Câmara Secular (ADB e AMB), já que constituem um *corpus* muito rico para o conhecimento do esforço levado a cabo por D. Diogo de Sousa e pela edilidade, na ordenação das ruas medievais ou na construção de novas artérias, na abertura ou arranjo de praças e espaços públicos, nas alterações introduzidas no Paço do Arcebispo, e nos cuidados reguladores na construção (ou reconstrução) da habitação, bem como na edificação de estruturas destinadas aos ofícios e ao comércio.

O primeiro volume é dividido em duas partes: *I. A Imagem da Cidade e II. A obra do Mosteiro de Vilar de Frades*. cremos que merece maior destaque a primeira, uma vez que é aí que, nuclearmente, se encontra matéria de tese em urbanismo e arquitectura.

Se entendemos a inserção dos capítulos dedicados a Vilar de Frades, já que a reforma da igreja medieval corresponde a uma encomenda de D. Diogo de Sousa, que aí iniciou c. de 1520 um dispendioso programa arquitectónico na notável capela-mor concebida - ao que tudo indica - para local de tumulação do arcebispo, desiderato posteriormente

abandonado, a verdade é que o sequente, desenvolvimento do estudo dedicado à construção das capelas funerárias e do corpo da igreja, se afasta do tema central da tese. A igreja de Vilar de Frades dada a tardia construção da abóbada do corpo da igreja em 1623, *ao modo manuelino*, mais de cem anos volvidos sobre a construção da capela-mor, coloca estimulantes interrogações à História de Arte, que devem ser pensadas no âmbito dos fenómenos de *Survival*, de mimetização de formas prestigiantes, de gosto pela harmonia na arquitectura, tanto mais que a intenção expressa desta campanha de obras é a de cobrir a nave em correspondência com a capela-mor.

Teria sido talvez mais frutífera uma maior concentração do autor nas obras realizadas no perímetro da cidade, nomeadamente no tratamento da renovação do Paço do Arcebispo que merecia outro desenvolvimento, e no estudo da Casa do Provisor, para a qual encontrou documentação preciosa. Cabe, no entanto, notar que a realização de uma tese de mestrado obedece a necessárias opções metodológicas que são sempre distintas no lugar e no tempo.

Nos capítulos de *A Imagem da Cidade* Rui Maurício apresenta-nos D. Diogo de Sousa como homem conhecedor da Itália e do ambiente cultural humanista, formação intelectual presente nos renovados cânones que imprime à cidade de Braga. As obras encomendadas pelo Arcebispo para a Sé são melhor conhecidas mas, devem ser enqua-

dradas, como fez o autor, na ampla reforma urbana que D. Diogo de Sousa fomentou: a construção da Igreja da Misericórdia e da capela de Santa Ana, capela oitavada que o arcebispo fez rodear de colunas romanas, em esclarecido programa de exaltação da antiguidade de *Bracara Augusta*, a abertura de novos arruamentos e praças e respectivo calçamento, a remodelação de fontenários e capelas, a reedificação da Casa da Câmara e complexos mercantis dos açougues e do pescado, o arranjo das vias de acesso à cidade, a regularização dos eixos viários antigos (Ruas do Souto e Maximinos), abertura de novas vias que ligavam a cidade ao espaço periurbano (Ruas Nova de Sousa e de S. João).

Não sendo possível referenciar aqui toda a importante matéria desenvolvida, reportamo-nos ao exemplo da Rua do Souto, que Rui Maurício muito bem desenvolve, alicerçado em rica documentação.

A rua do Souto, que já nos finais da Idade Média apresentava as casas de maior dimensão e melhor qualidade, na sua maioria propriedade do Cabido, é referida nas fontes documentais. Aí se patenteia o seu estado de degradação e ruína, predominando as construções térreas, de costas voltadas à rua. Datam dos primeiros anos de Quinhentos as principais obras de reforma das habitações privadas desta artéria, notando-se por parte da autoridade arquiépiscopal um programa de alinhamento das casas ao longo da rua, ficando os exidos na parte posterior. Socialmente a rua sofre alterações. De ocupação variada no século XV (escrivães, escudeiros, bacharéis, barbeiros, ataqueiros, alfaiates, carpinteiros, almocreves, etc), nos inícios da centúria seguinte é notória uma maior presença de população ligada à burocracia, a estratos da nobreza e a mercadores.

E nítida a preocupação atendente às qualidades visual e construtiva da cidade que se renova, por iniciativa ou impulso de D. Diogo de Sousa. São frequentes as indicações para que as fachadas se construam em pedra,

bem como escadas, chaminés, cunhais e enquadramento dos vãos. Estes últimos, como refere por vezes a documentação deverão ser de *regras*. A maioria das casas são telhadas. Algumas eram térreas, mas uma boa parte era sobradada, com um ou dois sobrados, apresentavam balcões e varandas voltadas para a rua, em fachadas onde se multiplicavam os vãos de iluminação. Nas *casas maiores*, o exido dava, por vezes, lugar a um jardim e estas casas possuíam, não raramente, pátio central porticado. Ainda neste tipo de casa é visível a maior complexidade quanto ao número, disposição e função das divisões.

Rui Maurício conclui que, pela acção de D. Diogo de Sousa desenvolvida entre 1505 e 1532, foi concretizado na cidade de Braga um programa para-renascentista elevado a níveis mais complexos, e um pouco mais tarde, em outras cidades, como Coimbra e Lisboa.

Ao tratarmos da apresentação e recensão de uma dissertação de Mestrado em Urbanismo e Arquitectura nos finais da Idade Média e primeiras décadas de Quinhentos, consideramos ser oportuno referenciar a investigação realizada nos últimos anos no âmbito universitário, no que respeita ao tratamento do tema nas diversas abordagens da História de Arte, da História e da Arqueologia.

A investigação realizada no enquadramento dos mestrados em História da Arte, no que diz respeito ao urbanismo e arquitectura no século XVI em Portugal, mereceu igualmente a atenção de Teresa Bettencourt da Câmara, *Óbidos: arquitectura e urbanismo (séculos XVI e XVII)*. Óbidos/Lisboa: Câmara Municipal: Imp. Nac./Casa da Moeda, 1990, de Helder Carita, *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna: 1495-1521*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, de Adélia Maria Caldas Carreira, *Leiria, cidade episcopal. O*

*urbanismo leiriense do séc. XVI ao séc. XVIII*. Lisboa: 1989 (Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa). Em 1999 apresentou José Ferrão Afonso à Faculdade de Letras do Porto: *A Rua das Flores no século XVI: elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto: FAUP, 2000.

O estudo do fenómeno urbano e da arquitectura do século XVI, principalmente aquele que incide na primeira metade da centúria, tem decorrido paralelamente à investigação sobre a cidade medieval, em âmbito cronológico que abrange os séculos XIV, XV e as primeiras décadas de Quinhentos, já que é para estas duas últimas épocas que a documentação se revela mais eloquente e sistemática.

O interesse despertado em Portugal nos últimos vinte anos, pelo conhecimento das cidades medievais, tem resultado em trabalhos de investigação de grande valia. É no campo da História que o conhecimento da cidade medieval portuguesa mais tem evoluído, impulsionado por A. H. de Oliveira Marques através da orientação teórica e metodológica de trabalhos que resultaram, até ao momento, em cerca de trinta cidades abordadas e, possibilitaram igualmente a publicação do *Atlas de cidades medievais portuguesas: séculos XII-XV*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1990 (dir. de A. H. de Oliveira Marques, Iria Gonçalves e Amélia Aguiar Andrade). Seguindo metodologias afins, estes trabalhos constituem matéria que muito interessa à História de Arte e, dentro desta disciplina à História Urbana, uma vez que em multiplicados exemplos, dedicam uma boa parte da investigação aos elementos construídos da paisagem urbana: muralhas, estradas e pontes, ruas e praças, edifícios de prestígio, construção corrente e espaços verdes.

Solidamente alicerçados em documentação, principalmente nos tombos de proprie-

dades e contratos de emprazamento, estes estudos permitem que comecemos a conhecer o aspecto da casa comum, as suas dimensões, os materiais e técnicas utilizados na construção e a sua relação com o espaço urbano.

Reportando-nos apenas a alguns exemplos devemos referenciar os trabalhos de Maria Angela da Rocha Beirante, *Santarém Medieval*. Lisboa: 1980, *Évora na Idade Média*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ J.N.I.C.T., 1995, Iria Gonçalves, *Um olhar sobre a cidade medieval*. Cascais, 1996 (colectânea onde se reúnem estudos desta índole, nomeadamente sobre Lisboa e Porto), Maria da Conceição Falcão Ferreira, *Uma rua de elite na Guimarães medieval (1376/1520)*. Guimarães: 1989 e *Guimarães, "duas vilas, um só povo": estudo de história urbana, 1250-1389*, Braga: Tese dout., Univ. do Minho, 1997, Rita Costa Gomes, *A Guarda Medieval. Posição, morfologia e sociedade (1200-1500)*. Lisboa, 1987; Amélia Aguiar Andrade, *Um espaço urbano medieval: Ponte de Lima*. Lisboa, 1990, Manuel Sílvio Alves Conde, *Tomar Medieval. O espaço e os homens*. Cascais, 1996, Manuela Santos Silva, *Estruturas urbanas e administração concelhia. Óbidos Medieval*. Cascais, 1997, Maria Teresa Lopes Pereira, *Alcácer do Sal na Idade Média*. Lisboa, 2000. É ainda de referência obrigatória a dissertação de licenciatura de Vítor Pavão dos Santos, *A Casa no Sul de Portugal na transição do século XV para o século XVI*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1964.

José Marques é responsável por uma série de estudos efectuados com base em importante documentação inédita, como sempre faz, referentes principalmente às cidades do Norte do país, proporcionando importantes informações sobre a casa na cidade medieval. São disso exemplo: *Património Régio na cidade do Porto e seu termo nos finais do século XV (Subsídios para o seu estudo)*, "Revista de

História", v. 3, Porto: "Actas do Colóquio "O Porto na Época Moderna", I.N.I.C., 1980, p.73-97, *A Confraria de S. Domingos de Guimarães (1498)*. Sep. de Revista da Faculdade de Letras. História, 2ª série, vol. 1. Porto, 1982, "Braga nos finais da Idade Média (Subsídios para o seu estudo)" *Braga Medieval*, Braga, 1983, p.43-81, s./v. "Braga" in *Atlas de cidades medievais portuguesas: séculos XII-XV*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1990 (dir. de A. H. de Oliveira Marques, Iria Gonçalves e Amélia Aguiar Andrade).

No âmbito da Arqueologia Medieval, no que respeita sobretudo o sul do país, são de salientar os trabalhos publicados por Santiago Macias, *Moura na Baixa Idade Média: elementos para um estudo histórico e arqueológico*, "Arqueologia Medieval", n° 2, 1993, p. 127-157 e "Casas urbanas e quotidiano no Gharb al-Andalus" in *Portugal Islâmico. Os Últimos sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998, p. 109-120.

Lúcia ROSAS

AA. W. *Tempos e História. Comemorações dos 500 Anos do Concelho e da Vila da Batalha*. Batalha: Magno Edições/Câmara Municipal da Batalha, "Colecção História e Arte" - N° 4, 2000, 225 pp.

Como se infere da citação desta obra, as Edições Magno em co-edição com a Câmara Municipal da Batalha trazem à luz uma colectânea de estudos, reunida no âmbito das Comemorações dos 500 anos da criação do concelho e da elevação a Vila da Batalha, factos ocorridos em 17 e 18 de Março de 1500.

Estes estudos reportam-se não só ao concelho e à vila, como à Batalha de 1385 e ao mosteiro que comemora a vitória de Portugal sobre os castelhanos, temas caros à historiografia nacional dada a sua elevada importância no devir histórico do reino e na simbólica da nação.

Dos trabalhos aqui reunidos, apenas faremos uma nota de leitura de três exemplares, dada a quantidade de estudos que a colectânea apresenta e dado o espaço que nos cabe

aqui ocupar, referindo no entanto todos os títulos:

*Do Mosteiro da Vitória à Vila da Batalha* - Joaquim Veríssimo Serrão; *Santa Maria da Vitória e Portugal* - Joaquim Veríssimo Serrão; *A Memória da Batalha Real de 1385*

- Saul António Gomes; *Collippo: uma cidade romana do Concelho da Batalha*- João Pedro Bernardes; *A Lavra das Pedreiras e o Estaleiro das obras de Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*- Clara Moura Soares; *Relance sobre o Mosteiro* - Júlio Ribeiro Orfão; *As Capelas Interrompidas* - Jorge Estrela e Adriano Luís Monteiro; *Notas Históricas da freguesia da Batalha* - José Travaços dos Santos; *A Freguesia do Reguengo do Fetal do Concelho da Batalha* - Mapone.

Joaquim Veríssimo Serrão assina dois estudos: *Do Mosteiro da Vitória à Vila da Batalha e Santa Maria da Vitória e Portugal*. Realçamos o primeiro, no qual o autor nos fornece uma panorâmica da evolução do local da Batalha desde a construção do mosteiro. Apesar da falta de estudos sobre a história patrimonial da Batalha, na enumeração dos bens que foram pertença do Mosteiro, Joaquim Veríssimo Serrão dá nota das importantes informações que extrai da *Monumenta Henricina* e que provam o crescimento de Santa Maria da Vitória em meados do século XV "graças a uma população fixa ou itinerante que fazia do mosteiro um centro de vida ou um local de passagem."

Uma feira franca em Santa Maria de Agosto estava já regulamentada em 1413. O autor realça que o lugar de Santa Maria da Vitória foi crescendo não somente devido às obras do mosteiro, mas também pela celebração anual do feito de Aljubarrota e por ali se encontrarem tumulados os príncipes de Avis, o que teria sido motivo de grande culto da população que aí acorria. O novo estatuto concedido por D. Manuel em 18 de Março de 1500, consagra o topónimo Batalha, que a documentação do século XV nunca utiliza, referindo-se sempre a "Mosteiro de Santa Maria da Vitória" ou "Mosteiro da Vitória".

Em 1527 a vila da Batalha teria 300 habitantes e, no seu termo, 280. Dez anos depois tinha crescido 30%.

Segundo Veríssimo Serrão no Mosteiro ter-se-á desenvolvido uma escola conventual, o que a documentação do século XV parece indiciar. No século XVI o Capítulo Provincial de 1540 ordenou fazer da Batalha uma das Universidades da Ordem dominica.

*A Memória da Batalha Real del385 é o título de um estudo publicado por Saul António Gomes onde o autor aborda a temática da designação dada à Batalha ocorrida em 1385. Refere que "a nossa tese é a de que, efectivamente, a Batalha de Aljubarrota*

resulta enquanto nome, de uma imprecisão, de um erro ou, em português mais suave, de um desconhecimento da realidade histórica acontecimental e da orgânica regional e local." Batalha Real foi o nome por que a conheceram os seus contemporâneos. No desenvolvimento daquela tese Saul António Gomes percorre a documentação da chancelaria real portuguesa, de D. João I a D. Manuel I, bem como documentos epigráficos e cronísticos da mesma cronologia, concluindo que a Batalha é aí referida enquanto acontecimento, e não enquanto local do acontecimento.

E ao cronista Froissart que o autor atribui a génese do nome Batalha de Aljubarrota, devido a um erro geográfico e historiográfico que se espalharia por outras historiografias europeias, vindo a reflectir-se também na historiografia portuguesa.

João Pedro Bernardes em trabalho intitulado *Collippo: uma Cidade romana do Concelho da Batalha*, dá-nos conhecimento de que no actual termo da Batalha teve assento um dos centros urbanos da província da Lusitânia romana, cidade referida por Plínio como sendo um povoado pré-romano, túrdulo. Em escavações efectuadas pelo autor em 1999 foi encontrado espólio do período Calcolítico ou mesmo da Idade do Bronze.

Na década de 70 do século I a cidade recebe um forte impulso com a sua promoção a município de direito latino. Dos documentos epigráficos exumados, J. P. Bernardes conclui que havia em Collippo, nos séculos I e II, uma importante burguesia ligada às actividades agrícolas, ao comércio e às actividades artesanais das quais faria parte a exploração mineira, a julgar pelo elevado número de escórias encontrado na região. Apesar da destruição deste sítio arqueológico, o autor reúne dados que lhe permitem entender a topografia da urbe, a localização da necrópole, concluindo que no século II a

cidade de Collipo teria uma área construída de c. de 8 ou 9 hectares. O autor fornece-nos ainda importantes informações sobre a ocupação rural em torno da *urbs*.

(*A Lavra das Pedreiras e o Estaleiro das obras de Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, artigo da responsa-

bilidade de Clara Moura Soares, corresponde a um resumo da sua tese de dissertação, entretanto publicada. Remetemos a referência a esta obra para a recensão crítica que publicamos neste mesmo número da presente revista.)

Lúcia ROSAS

GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, "Colecção História e Arte" - Nº 1, 1997, 317 pp.

Neste volume o autor apresenta-nos um conjunto de ensaios e artigos sobre o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, abrangendo uma temática que se reporta a aspectos artísticos em ampla diacronia, desde a fundação do mosteiro até ao século XIX, mais precisamente até 1834 quando, extintas as Ordens Religiosas masculinas, é dado início ao processo de inventariação dos bens deste mosteiro.

Alguns dos exemplares aqui editados tiveram uma primeira publicação em revistas especializadas, enquanto outros, de mais reduzida dimensão, foram publicados em jornais de expressão regional. A colectânea está organizada em duas partes: a primeira intitulada *Studia Maiora*, onde Saul Gomes apresenta sete estudos, ora publicados em revistas da especialidade, ora inéditos. Na segunda parte, designada por *Studia Minora*, retoma a publicação de quinze estudos já anteriormente editados aos quais junta um outro, inédito.

Desta colectânea realçamos o estudo inédito: *As pinturas murais quato-centistas do Mosteiro da Batalha* (pp. 97-132). O autor

começa por fazer referência à pintura decorativa da Capela do Fundador, cuja construção estava já em bom ritmo em 1426, e se apresentava como uma arca policroma. Capitéis e arcos cairelados apresentam, ainda hoje, policromia a dourado, verde e vermelho. Nas oito colunas centrais os cestos dos capitéis estão pintados de vermelho e de verde, dos quais emergem temas de escultura vegetalista. Os arcosólios funerários dos infantes, e os peitoris dos vãos de iluminação que os ambientam, guardam vestígios de pintura de temas heráldicos e respectivas empresas (no caso do espaço tumular de D. Henrique), alusivos a cada infante. Outros vestígios de pintura mural são visíveis na parede ocidental da Capela e na arca tumular de D. João I e de D. Filipa de Lencastre. Segundo Saul Gomes a datação destas pinturas será posterior a 1434, ou, mais provavelmente, a 1449 data em que os arcosólios tumulares já estavam terminados por Mestre Martim Vasques, e que coincide com a contratação para pintor do Mosteiro de Mestre João Afonso, de Leiria. Se a referência a vestígios de pintura

mural da Capela do Fundador, como o autor indica, não constitui matéria inédita, a sua valorização e enquadramento cronológico é assunto sempre desejável no actual contexto da investigação sobre a pintura mural da Idade Média. Nos últimos anos, uma série de "descobertas" de pintura mural, seguidas frequentemente de criteriosos trabalhos de limpeza e consolidação, têm aberto um estimulante campo de investigação e conduzido a uma nova análise e perspectivação de uma temática até há poucos anos escassamente conhecida em Portugal, devido à raridade de exemplares e ao seu carácter fragmentário.

Neste contexto, a abordagem de Saul Gomes à pintura figurativa da abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha vem enriquecer e alargar o conhecimento da matéria. A abóbada apresenta importantes vestígios de pintura em cinco dos seus sete panos. A pintura, aparentemente executada sobre a silharia, sem preparação prévia, mostra simetricamente dispostos, anjos tenentes, um anjo músico entronizado e um outro que segura lança. No lado norte um dos anjos ergue o brasão de D. João I, enquanto outro parece ostentar o escudo de D. Filipa de Lencastre e um terceiro expõe o brasão régio português. Um anjo músico entronizado e um outro, em pé, segurando estandarte ou lança (supomos que se trata do arcanjo S. Miguel) completam os vestígios de um programa apologético da dinastia de Avis, que seria mais amplo.

A qualidade do desenho e da pintura, nomeadamente no tratamento do claro-

escuro, testificam um pintor de grande meestria, aspecto excepcional na pintura mural portuguesa de Quatrocentos. A autoria deste programa é uma questão complexa. Saul Gomes apresenta como hipóteses o pintor António Florentim ou outro pintor ao serviço da casa real, ou ainda Francisco Eanes, provável filho de João Afonso, Álvaro Afonso, João Álvares e Afonso Eanes, artistas activos na região de Leiria, nos anos de 1450 a 1470.

Luís Afonso na sua dissertação de Mestrado, *As Pinturas Murais da Igreja de S. Francisco de Leiria* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999), comparando a excelente pintura do *Calvário* daquela igreja, que data de c. de 1438, com o programa da sacristia da Batalha, atribui uma datação mais recuada para este último, que teria sido realizado entre 1402 (altura em que a sacristia já estava concluída) e 1433 (data da morte de D. João I), ou mesmo entre 1402 e a data da morte de D. Filipa de Lencastre, ou seja 1415. Considera ainda que a sua linguagem plástica é perfeitamente filiável no Gótico Internacional e não no gótico de matriz italiana, como poderia sugerir uma autoria reportada a António Florentim.

A excelência destas pinturas e a excelência do local onde se encontram, suscitarão, sem dúvida, outras abordagens que só virão enriquecer a questão, oportunamente levantada por Saul António Gomes.

Lúcia ROSAS

A controversa história do Político de São Vicente de Fora, atribuído a Nuno Gonçalves, inicia-se com a questão do seu adiamento pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro em 1882. De acordo com Rafael Moreira (1) este acontecimento, a ser verídico, só podia ter tido lugar depois da Primavera de 1884 quando Columbano já tinha regressado de Paris onde permanecera entre Abril de 1881 e Setembro de 1883.

No entanto, a verdadeira polémica vai centrar-se, sobretudo, em torno de duas figuras principais: o Santo duplamente representado nos painéis centrais; e o retrato, indiscutível até 1960, do suposto Infante D. Henrique.

As interpretações sucederam-se chegando, não poucas vezes, a atingir aspectos de perfeito delírio, num desejo incontido de originalidade de alguns pseudo-exegetas, na sua grande maioria simples amadores sem qualquer preparação em História da Arte e com escasso conhecimento dos principais acontecimentos que marcaram o nosso século XV,

centúria única na história de Portugal que marca o arranque para a epopeia dos descobrimentos que culminará com a criação de um extenso império que atingiu o seu apogeu no século XVI.

Um dos principais, e mais generalizados, erros destes interpretes é partirem de uma ideia feita para, em seguida, distorcerem todos os factos ou documentos que a possam invalidar.

Vejamos, por consequência, numa breve síntese as interpretações de que foi alvo o Santo ao longo dos 106 anos que decorreram entre o primeiro ensaio feito por Joaquim de Vasconcelos, em 1895, e a actualidade. Para este historiador a figura central representaria o rei D. Duarte figurando como Santo Eduardo, rei da Inglaterra. Em 1910 José de Figueiredo inicia a verdadeira polémica ao identificar o santo com São Vicente e considerar estarmos perante o retábulo que para o seu culto foi erigido na Sé de Lisboa e cuja pintura ficara a cargo do pintor régio Nuno Gonçalves. Esta tese foi contestada, sem

---

(1) Rafael Moreira, "A "descoberta" Aos Painéis", *Nuno Gonçalves - novos documentos. Estudos da pintura portuguesa do século XV*, Lisboa, 1994

qualquer base lógica nem apoio documental, por Alfredo Leal que via na dupla figura Santa Catarina com a fisionomia de D. Isabel, mulher de D. Afonso V. Em 1921, o historiador espanhol Sanchez Cantón opta pela proposta de José de Figueiredo. E, todavia, no ano de 1925 que surge o principal opositor deste último. José Saraiva defende uma tese que, para além da vicentina, ganhou bastantes adeptos: a figura central era o Infante D. Fernando morto, em 1443, em Fez. Em 1926, o marquês de Jácome Correia considerou estarmos perante uma representação de Santiago Menor. No ano seguinte foram publicadas duas novas teses. A de Armando de Lassancy — pseudónimo de Sousa Gomes - pretendia que o santo fosse D. Isabel como Rainha Fada. Por sua vez Henrique Loureiro defendia que se tratava de D. Catarina, irmã de D. Afonso V, representada como Santa Catarina.

Segue-se um período de acalmia para 28 anos volvidos, em 1955, Reinaldo dos Santos retomar a tese vicentina. Em 1957, António Belard da Fonseca inicia a publicação do seu estudo, distribuído por cinco volumes cujo último data de 1967, que intitula *O Mistério dos Painéis*. Para este investigador a figura central era o Cardeal D. Jaime de Portugal, Cardeal de Santo Eustáquio, filho do Infante - Regente D. Pedro. Em 1959 entra na contenda Vitorino Magalhães Godinho que, no entanto, não identifica o Santo, pelo contrário elimina-o para melhor defender a sua proposta interpretativa. Todavia, em 1960, Jaime Cortesão volta a defender tratar-se de São Vicente - já o escrevera em 1926 - mas relacionando o significado geral da obra com o Infante D. Fernando. Em 1961, José de Bragança, indiscutivelmente o corifeu dos "fernandistas", procura reforçar a posição destes embora nunca chegue a publicar o livro prometido. E, em 1965, que José dos Santos Carvalho procura fazer coincidir a tese fernandina com a de Belard da Fonseca e, para

isso, defende que na figura do Santo estão representados D. Jaime (painel dito *do Infante*) e D. Fernando (painel dito *do Arcebispo*). Em 1968, o historiador da arte polaco-francês Charles Sterling defende com bons argumentos iconográficos a identificação com São Vicente. Tese retomada, em 1979, pela norte-americana Anne Francis. No ano de 1981 Conceição Silva opta por uma figura simbólica, o Arauto da Era do Espírito Santo que se coaduna com o pendor esotérico daquele estudioso. Em 1984, Jorge Segurado retoma a ideia de Jaime Cortesão e associa D. Fernando a São Vicente. Em 1988 nós próprios defendemos a tese vicentina, como já o tínhamos feito em 1974 e 1987. Naquele mesmo ano António Osório de Castro identifica a figura central com o príncipe Carlos da Catalunha. Em 1994 Teresa Schedel Castello-Branco avança com outra proposta identificativa: estávamos perante a representação dos santos gémeos Crispim e Crispiniano.

O historial da polémica em torno dos Painéis de São Vicente do Museu Nacional de Arte Antiga que acabamos de apresentar serve de introdução à apreciação crítica que nos propomos fazer de um livro, recentemente publicado, da autoria de Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque muito singelamente intitulado *Os Painéis de Nuno Gonçalves* (Editorial Verbo - Lisboa/São Paulo 2000). Não podia o século terminar sem que uma nova-velha tese viesse aumentar a já desmedida bibliografia sobre o tema.

O que estes autores pretendem é a interpretação que dos Painéis nos foi dada, em 1925, por José Saraiva e que, como acima vimos, encontrou em José de Bragança o seu paladino máximo. A novidade deste trabalho reside no facto dos dois autores partirem da mais falível das provas para tentar demonstrar aquilo que consideram um facto indiscutível mesmo que para isso tenham de distorcer todos os argumentos documentais que

lhes surjam como obstáculo à tese defendida. Referimo-nos a uma suposta inscrição que se "lê" na bota do *Menino* no Painel dito *do Infante* e a uma sigla inexistente na bota do personagem, em primeiro plano à direita, no mesmo Painel. Quanto a esta última, já usada como argumento por vários estudiosos desde José de Figueiredo a Teresa Schedel Castello-Branco, talvez não valha a pena que nos alonguemos em demasiado uma vez que os estudos, levados a efeito em 1994, pelo grupo de investigadores da pintura portuguesa do século XV, demonstraram que estamos perante um afloramento do desenho subjacente que não foi depois aproveitado pelo pintor. De qualquer maneira passemos em revista algumas das leituras feitas dessa suposta sigla.

Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque lêem:

NGs = Nuno Gonçalves

José de Figueiredo, que primeiro chamou a atenção para este pormenor no seu livro de 1910 lia da seguinte maneira:

GVsz = (Nuno) Gonçalvez

Em seguida, José Saraiva apresenta duas propostas de leitura:

GV fez (ou fecit) 45 = João Gonçalves fez (ou fecit) 45  
GY fez (ou fecit) 45 = Gonçalo Yanyes fez (ou fecit) 45

Em 1927, Henrique Loureiro complica ainda mais a questão e desenvolvendo a "sigla" lê primeiro:

GVSMA = Gusmá = Gusmão

Mas depois apresenta uma variante à anterior leitura:

M VÁS G ou M VAS GUSMÁ = Martim Vasques de Gusmão

Tudo isto para concluir apresentando a hipótese deste desconhecido Vasques ser,

nada mais nada menos, que o pintor viseense Grão Vasco ou Grande Vasques!

Em 1928, num pequeno opúsculo intitulado *A sigla de Nuno Gonçalves*, interpreta "sigla" como sendo:

N = Nuno G =  
Gonçalves

Em 1957, António Belard da Fonseca apresenta uma interpretação totalmente diferente. Desenvolvendo a "sigla" chega à seguinte leitura:

Av = Afonso V  
Y = Isabel (Duquesa de Borgonha)

Tratar-se-ia, portanto, das iniciais dos doadores. Todavia, em 1963, no 4º volume da série *O Mistério dos Painéis (Os Pintores)* o autor complica a leitura. De novo desenvolvendo a "sigla":

L = Leonor (Imperatriz da Alemanha)  
Av = Afonso V  
C = Charles ou seja Carlos o Temerário  
Y = Isabel (Duquesa de Borgonha)

Mais recentemente, em 1994, Teresa Schedel Castello Branco lê na "sigla":

F = Fernando (Conde de Guimarães)  
Y = Isabel, mulher do anterior

Tal como veremos para a suposta inscrição na bota do *Menino*, pelos exemplos que acabámos de apresentar, podemos verificar o carácter aleatório destas sucessivas leituras, tanto mais surpreendentes quanto, como já afirmámos, a dita "sigla" mais não é do que desenho subjacente.

Passemos agora à análise daquilo que os autores deste livro consideram decisivo na sua tese: a inscrição na bota do *Menino*. A leitura proposta é:

S N Gs A CCCRb

Cujo significado é o seguinte: (S)ignum N(uno) Gs (Gonçalves) A (no) CCCC (400) Rb (45).

É estranho que o pintor remetesse para o mesmo painel, e na proximidade uma da outra, as suas assinaturas. O que é evidente é que estamos perante um mero friso decorativo composto por uma sequência de desenhos idênticos a letras mas que nada significam. Isto, de resto, é prática frequente nas pinturas dos séculos XV e XVI (Iª metade). Por outro lado, seguindo a leitura proposta verifica-se que um dos CC de 400 está invertido o que jamais se verifica e que, seria mesmo, um erro sem qualquer espécie de sentido. De resto pergunta-se: qual o interesse do pintor em tornar ilegível a sua assinatura?

No entanto, a falibilidade deste tipo de "leituras" ganha maior incremento ao constatar-mos que outros autores, com a mesma certeza da sua razão, chegaram a conclusões completamente diversas.

Assim, para Belard da Fonseca o que ali se encontra escrito é:

1957-NG'J. Eanyes

1963-NG'J. Eanees

cuja leitura seria N(un) G(onçalves) J(oão) Eanes

Mas até José de Bragança, que os autores do livro em apreço muito admiram por ter sido um incansável defensor da tese fernandina, avançou com uma leitura da bota do *Menino*. Tratava-se de uma "assinatura críptica" de Vasco Fernandes e nela via este investigador "um V, depois um G, um F e mais dois sinais, terminando o arabesco em d". Todavia, José de Bragança encontrou no livro do pseudo-judeu, na página dobrada à esquerda, a "assinatura" de Vasco Fernandes:

V. FRZ Pit.

Era isto o que José de Bragança queria ler! João Paulo Abreu Lima, em 1974, numa rapidíssima incursão na polémica dos Painéis

leu João Eanes embora, infelizmente, não possamos apresentar os seus argumentos.

Em 1994, Teresa Schedel Castello Branco, com idêntico "rigor", dava-nos uma leitura bem mais elaborada:

AS.EJEGJCCcl

Cujo significado é o seguinte:

A(men) S.(;) E(go) J(oan) E(anes)  
G(ratia) J(esu) C(risti) Ccl (ConClusus)

Depois desta sua leitura aquela autora conclui: "Parece-me pois que já não pode haver dúvida que foi na verdade João Eanes quem pintou o políptico nosso conhecido".

Ainda nesse mesmo ano, num artigo que escapou aos autores, e que, mesmo sendo absurdo, devia ser rebatido, António Salvador Marques (2) propunha uma nova interpretação

YZABELDCCQ

Com a seguinte leitura: YZABEL (Isabel) DCCQ (dito)

Esta "descoberta" levou o seu autor a concluir: "A sigla "dccq" pode significar uma abreviatura paleográfica comum de "dito", isto é - neste caso e no uso da época - de "promessa", de "voto", e se for promessa a uma Isabel, poderá ser *de* uma Isabel". De resto, Salvador Marques lê, com igual convicção, na "sigla" da bota do personagem em primeiro plano:

AFVeY

Ou seja, AFFONSO V e YZABEL "sobrepostas num arranjo engenhoso e esteticamente plausível".

Ficamos assim com uma sequência de cinco interpretações, seis com a dos autores em apreço. Todas elas "legítimas", todas elas "evidentes", todas elas "decisivas" para os seus inventores.

(2) António Salvador Marques, "Ainda a Mensagem dos Painéis. Dois votos e dois cintos", *Diário de Notícias*, 19 de Maio de 1994.

O que se pode concluir de tudo isto? Não podemos de modo algum interpretar pinturas deste período com base na leitura de sinais que, como já acima dissemos, embora aparentando tratar-se de letras, não passam de meros elementos decorativos de que havia até registos impressos para uso dos pintores. Estas pseudo-letras pertenciam a conjuntos de "alfabetos" imaginários que eram utilizados com intenções decorativas, geralmente nas fímbrias das vestes ou decorando panejamentos e tapetes.

Um caso típico do "deslumbramento" que estas "inscrições" causam em alguns autores está bem documentado na atribuição que Belard da Fonseca fez de um painel do Museu do Prado (Madrid), cujo estilo, ignorado por ele, se reporta à primeira metade do século XVI e seguramente atribuído a Bernard van Orley (c. 1488 - c. 1541). "Interpretando" um conjunto de "letras" que figuram num tapete, Belard da Fonseca leu a assinatura de Robert Campin (c. 1380 - 1444)!

Não se percebe muito bem como os autores de *Os Painéis de Nuno Gonçalves* valorizaram tanto este elemento, ao ponto de lhe submeterem toda a tese, e não tentaram "ler" o livro do suposto *Judeu*, tarefa levada a cabo, com inegável imaginação, por Belard da Fonseca e contestada, entre outros, por José de Bragança, um "fernandino" que, como já acima vimos, não fugiu à tentação de "ler" no mesmo livro as iniciais do pintor a quem atribuía os Painéis.

Todos estes exercícios de imaginação, que de tal não passam, não têm nem teriam qualquer importância se, no caso que abordamos, os referidos autores não os quisessem impor numa actividade, diríamos publicitária, que jamais tínhamos tido a oportunidade de assistir. Com abordagens a universidades e mesmo recorrendo à Academia Nacional de Belas Artes na clara intenção de "oficializar" uma tese que, como facilmente se comprova, inverte a mais correcta metodologia da ciência histórica.

Passemos agora à apreciação de outras conclusões que surgem na obra em apreço e questões que partem já viciadas por duas "leituras" inventadas em redor das quais se vai edificar uma tese interpretativa carente de alicerces documentais que lhe confirmem validade e autoridade.

Para os autores o políptico representaria o Infante D. Fernando, depois de morto, celebrando uma *missa sicca* perante membros da família real, clero e confrades da Confraria do Bemaventurado Santo Antoninho. Este conjunto pictórico destinar-se-ia à Igreja de Santo António em Lisboa. O seu autor teria sido o pintor Nuno Gonçalves. Conclusão esta última a que se pode chegar, sempre com as devidas reservas, sem o apoio inútil de siglas imaginárias.

Procedem, também, os autores à inevitável identificação de várias personagens representadas nos Painéis. Começamos, exactamente, por uma breve referência a algumas das identificações propostas:

Painel *dito do Infante*: a personagem ajoelhada, em primeiro plano à direita, vulgarmente identificado como um rei, é D. Duarte com cerca de 47 anos, idade com que faleceu; a jovem mulher vestida de vermelho é D. Leonor de Aragão com 40 anos; a mulher idosa, em segundo plano, é D. Isabel de Borgonha com 48 anos; o menino é D. Afonso V com 13 anos; o homem do chapéu é identificado com o Infante D. Henrique com 51 anos.

Painel *dito do Arcebispo*: o cavaleiro, em primeiro plano à esquerda é o Regente D. Pedro com 53 anos. Ficamos só por estas propostas dos autores.

Como podemos constatar a maioria destas idades é inadequada à fisionomia dos retratados. Particularmente o suposto D. Duarte tem muito menos do que 47 anos. Basta compará-lo com a velha senhora a quem os autores atribuem 48 anos; a mulher jovem não pode ter 40 anos, nem a idosa ser só oito anos mais velha; o suposto D. Pedro

não aparenta 53 anos, o que o tornaria mais velho que o homem do chapeirão, não se nos afigurando isso possível. Os autores esquecem-se que no século XV envelhecia-se muito mais cedo e que jamais um indivíduo de 50 anos aparentaria 30. Limitámo-nos aos exemplos mais ostensivos de anacronismo.

Contestam que a figura central seja São Vicente porque não ostenta os atributos característicos. Novo erro. Qualquer santo só apresenta os seus atributos uma vez na composição de um retábulo que lhe seja destinado. Nos restantes painéis ou estão representados passos da vida e morte ou milagres onde não se requer a presença dos referidos símbolos. Sabe-se pelo testemunho de D. Rodrigo da Cunha, na sua *História Ecclesiástica da Igreja de Lisboa* (1643) que no retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa, no centro do conjunto havia "hua graciosa frontaleira de macenaria ao uso atigo, lavrada, & dourada com grãdes primores, dentro delia a imagem do santo, feita de prata". Esta imagem esculpura tinha, sem dúvida, os atributos de São Vicente.

Impossível é a representação do Infante D. Fernando. A iconografia deste príncipe está bem estabelecida desde o início do seu "culto". Como qualquer santo ele é sempre representado com os atributos da sua paixão, ou seja as cadeias que o acorrentaram e a enxada alusiva aos trabalhos que o obrigaram a fazer durante o seu cativeiro. Isto comprova-se ao observarmos o pequeno retábulo, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, que pertenceu à capela do Infante D. Henrique, na Capela do Fundador no Mosteiro da Batalha. Note-se que esta pintura não foi feita para a capela mortuária do Infante Santo como admitem os autores (p. 63). Ainda do século XV é uma iluminura em *grisaille* que se encontra inserida no códice latino n.º 3634 da Biblioteca do Vaticano. Em 1517 o escultor francês Nicolau Chanterenne representou no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos. Estranhamente os autores consideram que

aquela escultura representa "supostamente" o Infante Santo (p. 63). Em 1621 no livro *Anacephaleoses* do padre António de Vasconcelos deparamos com o rosto do Infante D. Fernando numa gravura que vem referida como "O retrato que se vê aqui foi copiado do exemplar que na Batalha está colocado sôbre o sepulchro do mesmo Infante; mas lá está com traje vulgar, aqui vai representado com a armadura de guerreiro". Muito provavelmente tratar-se-à de uma alusão ao que figurava no retábulo que a rainha D. Leonor, viúva de D. João II, encomendou ao pintor Cristóvão de Figueiredo e que foi executado entre 1538 e 1539. É admissível que este retábulo tenha sido reproduzido na gravura dos *Acta Sanctorum* de Daniel Papebroeck de 1741 e que se reporta a uma ilustração da *Crónica* de frei João Alvares, cronista de D. Fernando, editada em 1577.

Em todos estes exemplos D. Fernando é representado como, efectivamente, era conhecido. Porque razão é que o rosto do Infante Santo dos Painéis havia de ser igual ao de São Vicente na pintura do seu martírio atado à coluna que pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga? Seria uma muito duvidosa sobreposição de cultos e, se assim fosse, teríamos que considerar que os Painéis representam São Vicente com o rosto de D. Fernando. Nem os autores sabem responder cabalmente a esta questão.

Na total ausência de rigor científico que caracteriza esta obra, os autores ignoram o retábulo que foi executado em 1472 para a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães. Este conjunto retabular, hoje desaparecido, vem mencionado no livro de José Saraiva.

Não fazia sentido que, mesmo num contexto de grande simbolismo, D. Fernando fosse representado, depois da sua morte, com o rosto que teria na adolescência quando havia, como acabamos de ver, uma iconografia estabelecida e que a todos recordava o infeliz príncipe.

Mas na sua tenaz tentativa de identificar o Santo dos Painéis com D. Fernando os autores avançam com outro argumento baseando-se na auréola fechada nos painéis *São Vicente atado à coluna* e *São Vicente na cruz em aspa* e no resplendor aberto do Santo dos Painéis concluindo: "Esta diferença entre resplendor aberto e auréola fechada é um argumento decisivo contra a tese vicentina dos painéis" (p. 47). Assim, consideram que a auréola fechada indica *um santo canonizado* e o resplendor aberto *um beato*. Se este "decisivo" argumento tivesse algum valor teríamos que considerar como beatos alguns santos canonizados representados nas pinturas que passamos a referir: um *São Bernardo* na iluminura do MS. Linel 11 do Museu de Frankfurt-am-Main; um *São Cristóvão* no MS Royal 2 A XVIII do British Museum de Londres; uma Santa Isabel na *Visitação* de Jacques Daret da Gemaldegalerie de Berlim; o *São João Baptista* do Retábulo do Cordeiro Místico de Hubert e Jan van Eyck, na Catedral de Saint Bavon de Gand; o São João Evangelista na *Crucificação* atribuída a um seguidor de Jan van Eyck da Gemaldegalerie de Berlim; o *São João Baptista* de Geertgen tot Sint Jans do mesmo museu; o *Santo André* no painel em que acompanha, como patrono, James V da Escócia, atribuído a Hugo van der Goes e seguidores, da National Gallery da Escócia; o *Santo António* da oficina de Lisboa da 1ª metade do século XVI (Gregório Lopes?) do Museu Nacional de Arte Antiga. Podíamos multiplicar os exemplos que invalidam o argumento dos autores. É evidente que pode haver uma explicação para a substituição da auréola pelo resplendor. Parece-nos evidente que este facilitava ao pintor a inclusão de rostos visíveis por detrás da cabeça do Santo, o que se tornaria problemático com uma auréola fechada.

Também não se entende muito bem como é que, em 1445, Nuno Gonçalves, antes de ser pintor régio — só o foi em 1450

- tivesse sido encarregado pelo Regente D. Pedro para executar este políptico.

A figura de D. Pedro como encomendador desta obra, em 1445, também não passa sem reparo. No que concerne à política daquele conturbado período a tese de Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque atinge o *non sense* total. Como seria possível que naquele ano, ou mesmo no anterior, em plena crise política, o Infante D. Pedro, em obra por si encomendada, colocasse em lugar de honra a rainha D. Leonor, que aliás morreu em circunstâncias suspeitas no princípio desse mesmo ano, em Fevereiro, em Toledo? E o que dizer da presença de D. Afonso, Duque de Bragança, igualmente inimigo de D. Pedro em posição de destaque e acompanhado pelos seus filhos, um dos quais, o Conde de Ourém, também chamado Afonso, a quem o Regente tinha negado o cargo de Condestável do Reino a favor do seu filho D. Pedro, futuro rei de Aragão, que foi investido em 7 de Janeiro de 1443?

Num momento tão difícil em que havia uma evidente luta pelo poder não se percebe que um dos principais protagonistas desse conflito mandasse fazer um grande retábulo para exposição pública onde os seus inimigos figurassem com tamanho destaque.

No entanto, os maiores erros dos autores são quando procuram submeter elementos ou factos indiscutíveis à data que imaginam ver na bota do *Menino*. Passemos à sua análise pormenorizada.

#### 1º O LUTO

Os autores dedicam a este tema um subcapítulo. Aí começam por citar Vitorino Magalhães Godinho no que concerne à datação das pinturas através da indumentária. É evidente que este ilustre historiador não é um conhecedor da matéria. Se tivesse conhecido, por exemplo, a iluminura principal da *Cronique du Hainaut* de Jean Wauquelin (Bruxelas, Bibliothèque Nationale), datada

de 1448, que representa *A entrega do manuscrito a Filipe, o Bom*, teria a oportunidade de verificar as abismais diferenças, tanto nos trajes como nos cortes de cabelo, que existem entre esta obra e o painel dito *do Infante*. Muito próxima deste, nomeadamente nos cabelos e nas caraminholas é a iluminura, atribuída a Jean Fouquet, do *Status de l'Ordre de Saint-Michel* (Paris, Bibliothèque Nationale) datada de 1469. Poder-se-à, assim, verificar as grandes alterações que a moda sofreu no espaço de vinte e um anos.

Ainda a propósito da moda, os autores "descobrem" que o Santo usa sapatos de pontilhas (*poulaines*) por debaixo da dalmática, calçado esse proibido aos clérigos. Ora a ser assim o Santo tinha sapatos diferentes nos dois pés como se vê no painel dito *do Arcebispo*. Se, como os autores afirmam, este tipo de calçado desapareceu em 1450, como se explica a sua ausência num painel "datado" de 1445 onde são bem evidentes as botas de uso posterior?

E, porém, na questão do luto que verificamos que os autores tudo procuram distorcer para poder encaixar na sua tese. Tomemos o exemplo mais surpreendente: a jovem mulher vestida de vermelho, dizemos, está de luto. A razão radicaria no facto do vestido ser debruado a pele e isto com base numa pragmática borgonhesa de meados do século XV na qual, no entanto se explicita que o negro é a cor do luto! De resto, Maria José Palia no seu livro *Do Essencial e do Supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente* <sup>(3)</sup> escreve: "No século XV, o preto é já a cor do luto em França, em Espanha e em Portugal". Se a pele fosse só por si sinal de luto teríamos de constatar que os esposos Arnolfini, pintados por Jan van Eyck em 1434 (Londres, National Gallery) e a grande maioria dos retratos flamengos daquela época mostravam

pele enlutadas. Nem a jovem, nem o homem, em primeiro plano, vestido de verde, nem o *Menino* que veste de vermelho e preto estão, efectivamente, de luto.

## 2º O RAMAL DE CONTAS

É assim que os autores definem os objectos que as duas mulheres e o frade, em primeiro plano, no painel dito *dos Pescadores* seguram. E evidente que a jovem senhora vestida de vermelho tem nas mãos UM TERÇO, onde se distinguem claramente as sequências de dez Avé-Marias intervaladas por Padre-Nossos. Só este facto invalida por completo a tese de Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque.

O terço é uma variante do Rosário cuja criação como elemento de oração à Virgem data de 1470 e se deve ao dominicano Alain de la Roche. O seu uso em Portugal é posterior a 1475 como se pode ler no *Livro do Rosayro de Nossa Senhora* que frei Nicolau Dias escreveu em 1573. Louis Réau dá-nos, a este respeito, uma preciosa informação: "En 1475 Jacques Sprenger, prieur des Dominicains de Cologne, le Torquemada allemand, auteur du fameux *Malleus Maleficarum* (Marteau des sorcières), institue dans cette ville la première *Confrérie du Rosaire* qui fut approuvée en 1478 par une bulle pontificale" <sup>(4)</sup>.

## 3º O INFANTE D. HENRIQUE

Os autores repetem aqui os velhos argumentos que se baseiam na comparação da iluminura da *Crónica dos feitos da Guiné* (Paris, Bibliothèque Nationale) com o homem do chapeirão.

Em 26 de Maio de 1998 apresentámos à Academia Nacional de Belas Artes uma comunicação, infelizmente ainda não publicada, na qual tivemos oportunidade de rever a nossa opinião expressa no livro que publi-

<sup>(3)</sup> Maria José Palia, *Do Essencial e do Supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa 1992.

<sup>(4)</sup> Louis Réau, *Iconographie de VArt Chrétien, tome II — Iconographie de la Bible. Nouveau Testament* Paris, 1957.

cámos em 1988, *O Retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*.

O valor documental da iluminura, enquanto retrato do Infante D. Henrique, já tinha sido posta em causa, entre outros, por Belard da Fonseca, todavia existem alguns detalhes suspeitos que este estudioso não viu.

A inscrição com a divisa do Infante está escrita não com a grafia da época em que o verbo FAZER se escrevia FERE, como se vê no túmulo de D. Henrique na Batalha, mas como passou a ser uso mais tarde FAIRE; estranhamente o calígrafo parece que desconhecia o rigor da escrita e traçou um primeiro "A" gótico e nos dois seguintes inventou um grafismo para a letra, inexistente na época; o retrato do homem do chapeirão é uma má copia invertida do dos Painéis, mostrando a abotoadura ao contrário do que se usava, e ainda usa, no traje masculino. Veja-se o cavaleiro vestido de vermelho no painel dito *dos Cavaleiros*; a tarja também apresenta erros clamorosos e assim, na parte superior direita, os cascabulhos das bolotas são dourados e as glandes verdes, invertendo-se tudo na parte inferior; outro sintoma suspeito verifica-se no desenquadramento da iluminura em relação aos dois círculos vegetais que envolvem a divisa. Toda esta acumulação de erros leva-nos a ter dúvidas quanto à autenticidade da iluminura parisiense. Considerar esta obra "magnífica", como escrevem os autores, revela que nunca viram a iluminura ao vivo nem a souberam analisar.

Os autores incorrem, em seguida, no mesmo erro de Luís Reis-Santos ao quererem ver a mesma personagem na iluminura, nos Painéis e no jacente de D. Henrique na Batalha. Este último feito em vida do Infante, o que o torna na sua vera effigie.

Analisadas estas três "imprecisões" dos autores do livro em apreço, passemos a outro aspecto da questão. Referimo-nos à *Relíquia*. A tese corrente, e que se nos afigura bastante correcta, considera-a tratar-se de um fragmento ósseo de um crânio. No entanto, os

autores procurando, uma vez mais, impor a sua ideia forçando os factos, inventam um escalpo, ou seja matéria não óssea. Contudo, para nossa surpresa, escrevem: "E motivo de espanto que se tenha defendido convictamente, ao longo de décadas, que a relíquia da pintura representa um osso da cabeça: Jaime Cortesão, um modelo de probidade intelectual, consultou em 1926 um professor de Anatomia, o qual identificou tal estrutura como sendo óssea" (pp. 76-77); e acrescentam, em nota, um texto de José de Figueiredo (23.01.1926): "A relíquia é indiscutivelmente um osso parietal, e como tal é considerado, aqui, e lá fora, por todos os médicos que a viram" (p. 77). Como se vê parece que os autores não estão muito convencidos da sua tese.

Importa, também, fazer uma rápida referência à questão do Manuscrito do Rio de Janeiro, descoberto por Arthur da Motta Alves na biblioteca daquela cidade e retomada por Jaime Cortesão e por nós próprios. Perante o texto deste documento, escrito em finais do século XVI ou princípios do XVII, que taxativamente afirma ser a dupla figura central São Vicente e pertencer a obra ao Retábulo daquele Santo na capela-mor da Sé de Lisboa, os autores afirmam que os Painéis vieram da Igreja de Santo António e que se tinha perdido a memória do santo representado que passou a ser considerado o padroeiro de Lisboa. Como se explica que no século XVI, como querem os autores, se tivessem esquecido da verdadeira iconografia de D. Fernando quando a sua imagem estava esculpida no portal axial dos Jerónimos e havia no Mosteiro da Batalha um retábulo que lhe era dedicado mandado fazer, como vimos, por D. Leonor, bem entrada aquela centúria? Mas os autores não referem (ou omitem?) que ainda no Manuscrito do Rio de Janeiro vem referenciada uma pintura que representava o Infante Santo que existia na Igreja de Santo António e que o anónimo autor viu directamente: "Elrey Dom Jº o

Prim<sup>o</sup> de boa mem-ria esta retratado no altar mor de S. Ant<sup>o</sup> a mão dirt<sup>a</sup> do euangelho em joelhos vestido e húa oppa de brocado, e aos *pes delle esta em joelhos tambe vestido de preto o Infe. D. frdo que morreo e Fez*, e da outra banda da Epistola a R<sup>a</sup> Ingreza molher do rey, estes retratos e o delrrey Don dute. Seu f<sup>o</sup> fez hu grã pitor daquelle tpo e se chamava d<sup>o</sup> gomez da roza" (sublinhados nossos).

Muito havia ainda a discutir sobre este livro. Ultimamente os autores têm usado um recente exame dendrocronológico dos Painéis para tentar valorizar a sua tese. No entanto, as análises conhecidas destes exames só nos levam a conhecer a data dos cortes da madeira. Tudo quanto se queira extrapolar a partir destes dados são meras conjecturas sem valor probatório.

Em comunicação que um dos autores (Jorge Filipe de Almeida) apresentou, em 13 de Novembro de 2001, à Academia Nacional de Belas Artes foram analisadas de forma risível as conclusões cronológicas a que chegaram os especialistas em dendrocronologia. Sabe-se que as datas dos cortes das madeiras usadas no Políptico se situam entre 1384 e 1431, sendo que num mesmo painel (Painel dito *do Infante*) a análise às cinco

tábuas que o compõem as datam sucessivamente, da esquerda para a direita, de 1422, 1423, 1410, 1384 e 1415. O que é que se pode concluir de tudo isto? Sómente uma coisa: é que este painel não foi pintado antes de 1384. As madeiras dos painéis dos mártiros de São Vicente datam de um período situável entre 1436 e 1447. Conclusão: estas pinturas não foram executadas antes de 1436. Dado que no mesmo painel as datas variam de tábuas para tábuas só se pode concluir que madeiras de diversas épocas estavam armazenadas e só mais tarde foram utilizadas.

Concluimos a leitura deste livro com a convicção que nada de novo nos trouxe a não ser um emaranhado de ideias que de forma alguma contribuem para o esclarecimento de uma questão que não se compadece com a vontade de querer fazer novo que tem, infelizmente, caracterizado a maioria das teses sobre o Políptico, a que não escapa a chamada "tese fernandina" agora recuperada sem o rigor que lhe tentou imprimir José Saraiva nos idos de 1925.

Dagoberto L. MARKL