

DEZ NÚCLEOS DE PINTURA DA IDADE MODERNA NA REGIÃO DAS TERRAS QUENTES (CONCELHO DE MACEDO DE CAVALEIROS).

SÉCULOS XVI, XVII E XVIII.

por Vítor Serrão e
Manuel Cardoso

RESUMO: A inventariação dos bens patrimoniais do Concelho de Macedo de Cavaleiros, em curso, permitiu desde já avaliar as características que definem a conduta dos mercados artísticos locais ao longo dos séculos da Idade Moderna. O presente texto dá relevância às obras de pintura – em tábuas e em tela – que existem em igrejas, capelas e colecções macedenses, entre o Tardo-gótico (Malta), o Renascimento (sacrário de Castelãos), o Maneirismo (polípticos de Ala e de Corujas) e o Barroco (tecto de Balsamão, ciclo de pinturas da igreja de Talhas, etc), dando-se uma ideia de conjunto sobre as existências artísticas inventariadas, a documentação localizada sobre pintores activos na zona, os programas iconográficos e os graus de maior ou menor recepção às novidades estéticas dos centros influentes (neste caso os centros de Bragança, Miranda, Zamora e León).

PALAVRAS-CHAVE: Inventário Histórico-Artístico. Património. Pintura. Renascimento. Maneirismo. Barroco. Periferismo. Oficinas.

SUMMARY: We have been developing an inventory of the heritage assets of Macedo de Cavaleiros County. The data already collected allow us to consider the characteristics of conduct of local art markets during the Modern Ages. The present text considers mainly paintwork preserved in churches, chapels and private collections of Macedo de Cavaleiros territory. They encompass the Late-Gothic (Malta), Renaissance (the Castelãos *Sacrarium*), Mannerism (polyptics of Ala and Corujas churches) and Baroque periods (the ceiling of Balsemão, the paintings of the church of Talhas, etc.). So we can perceive a global idea of the works of art inventoried, existing documents on the locally active painters, their iconographic programs, and the degree of local influence of aesthetic novelties from several centres of influence (Bragança, Miranda, Zamora and León).

KEY-WORDS: Art-History Inventory; Heritage; Painting; Renaissance; Mannerism; Baroque; Peripherism; Workshops.

1.

No âmbito do processo de inventariação integral dos bens histórico-artísticos do Concelho de Macedo de Cavaleiros, em curso de realização, têm sido detectados vários conjuntos de pintura sacra, alguns deles com insuspeitada qualidade, e que vêm demonstrar o quanto ainda se desconhece das valências patrimoniais do nosso país, e quão justo é desenvolver programas de recenseamento como o que, no vasto território deste Concelho, começou em boa hora a ser viabilizado.

A região das Terras Quentes é uma das menos estudadas de Portugal em termos de existências artísticas. Sempre minorizada não só pela sua situação de periferismo e ruralidade, como pelo facto de corresponder a uma zona que sempre foi pobre de recursos – o que durante muito tempo era erradamente considerado sinónimo de inferior qualidade em termos de aquisição e promoção de encomendas de arte... --, a verdade é que os bens artísticos subsistentes vêm mostrar-nos uma outra realidade, mal apercebida, onde as obras de talha dourada, de imaginária, de paramentaria, de ourivesaria e também de pintura de óleo e de fresco, desvendam contornos de uma encomenda religiosa que, séculos atrás, foi abundante e, em muitos aspectos, bem actualizada sob o ponto de vista das correntes estéticas em que se integrava.

Como nunca se haviam realizado estudos sistemáticos sobre o manancial de bens histórico-artísticos deste Concelho ¹, nem monografias especializadas das suas igrejas, capelas e solares, nem levantamentos sistematizados dos seus fundos arquivísticos ², era natural este estado geral de desconhecimento que imperava. Sabia-se alguma coisa (e a actual pesquisa veio alargar bastante essa primeira base documental de conhecimentos) sobre a estada de artistas em zonas do actual Concelho de Macedo de Cavaleiros. Assim, em Vale de Prados, em Castelões, em Pinhovelo ou em Chacim (antigas sedes de concelhos extintos hoje integradas no novo Concelho de Macedo), ou com actividade pontual em igrejas como as de

X Agradecemos o apoio e as sugestões de Carlos Mendes, de João Carlos Senna Martínez e de Luís Urbano Afonso a respeito do tema aqui analisado, e todas as informações que recebemos, tal como a equipa de inventariantes, ao longo das semanas em que decorreu a 1ª fase de trabalhos.

¹ Essa necessidade era já sentida, há mais de quarenta anos, num estudo do Padre António Henrique de Figueiredo Sarmento, «Breves Apontamentos», *Mensagem de Bragança*, nº 1030 de 22 de Agosto de 1964.

² Salvo, bem entendido, alguns trabalhos de Belarmino Afonso, de António Rodrigues Mourinho Júnior, do Padre Figueiredo Sarmento, do Padre José Manuel Ribeiro Gomes, de Carlos Mendes e, em especial, do historiador de arte brigantino Prof. Doutor Luís Alexandre Rodrigues (autor da incontornável tese doutoral *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, 3 vols., Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001), trabalhos esses onde se referenciam algumas das unidades patrimoniais do Concelho de Macedo de Cavaleiros.

Talhas, Salselas, Podence, Balsamão, Talhinhas, Ferreira, e várias outras, encontramos a presença de mestres pintores de óleo, têmpera e dourado, durante os séculos XVII e XVIII, alguns deles oriundos de centros longínquos como Braga, Valladolid e mesmo, num dos casos, Lisboa. Não é de esquecer que em 1545 se criou a Diocese de Miranda do Douro, que nos anos seguintes funcionou como centro de produção para as comunidades religiosas nordestinas, acolhendo, como provou Mourinho Júnior ³, as novidades dos focos de Zamora e de Valladolid; no início do século XVII, pintores como Alonso de Ramesal e Jerónimo de Calábria estadearão na cidade portuguesa e aí actuarão para a Sé mirandesa e outras igrejas raianas. Ainda pouco se conhece da actividade desses artistas, embora o acervo de indicações documentais entretanto acrescido ao que se conhecia seja já considerável. O grupo de inventariantes acima referido dará oportunamente a base de conhecimento sobre esses e outros artistas e, em muitos casos, sobre as suas obras identificadas (compreendendo, quase sempre, o douramento de retábulos e/ou e a pintura de tectos apainelados, bem como a encarnação e estofos de imagens e, mais ocasionalmente, a pintura de cavaletes).

O trabalho realizado pela equipa de inventariantes que procedeu ao registo exaustivo de bens patrimoniais do Concelho de Macedo de Cavaleiros – os Drs. Carlos Morgado, Lécio Leal, Lília Silva, Cláudia Cláudio e Mónica Maurício -- e que nesta data presta contas dos resultados obtidos numa primeira fase de inventariação de campo em estudo publicado noutra lugar destas Actas, revelou e fichou peças de primeiro plano no contexto da arte portuguesa, não só a nível de escultura de inesperada qualidade (tanto da época gótica, como de importação de Malines e, sobretudo, das fases do Barroco e do Rococó), mas também de obras de talha da época barroca que revelaram uma notável produção regional em moldes *sui-generis*, e ainda de peculiares modos construtivos a nível do aparelhamento pétreo e das morfologias de arquitectura sacra e civil, sem esquecer as numerosas obras de pintura que se recensearam, com destaque para algumas dezenas de tectos de caixotões com apainelados historiados, dos séculos XVII a XIX, onde se destaca a «mão» de um operoso pintor setecentista, natural de Valladolid, de nome Damião

³ António Rodrigues Mourinho Jor, *A Talha nos Concelhos de Mirandesa do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*, Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984.

Rodrigues de Bustamante, artista já sobejamente conhecido, dada a sua prolixidade, nas monografias transmontanas que abordam questões do seu Património artístico ⁴.

Importa destacar -- a par desta verdadeira especificidade da pintura com temário sacro nesta região que é o uso dos tectos de caixotões -- a pintura de cavalete, que existe em número apreciável e que merece um estudo de caracterização de programas iconográficos e artísticos, mostrando desde logo algumas especificidades estilísticas que revelam a produção de oficinas regionais com certo merecimento e bem adestradas na exploração dos novos modelos, sejam os do Maneirismo italianizado, sejam os do tenebrismo proto-barroco, sejam já os do novo romanismo do Barroco proselitista de Setecentos. São essas pinturas de cavalete que ocupam o tema da nossa breve comunicação.

Escolhemos dez conjuntos pictóricos que, nas suas especificidades e diferenças de factura ou mesmo na expressão diversa do seu grau de qualidade, iluminam um pouco sobre o que era o mercado religioso local, e sobre questões interessantes da encomenda macedense de arte sacra (irmandades, confrarias laicas, fábricas paroquiais, ordens monacais, etc): por que modelos se seguia, que novidades abraçava, que anacronismos alimentou e preservou, que gostos *sui generis* cativou, etc...Infelizmente, pouco ou nada se sabe ainda sobre a encomenda privada e sobre as obras de pintura destinadas a capelas de solares e outros espaços particulares, por ser essa uma das zonas do Inventário ainda não cumpridas, pelo que os seus resultados são uma incógnita.

2.

Antes de prosseguirmos, devemos observar ser certo que os resultados deste Inventário Artístico permitem desde já destacar algumas constantes de gosto e alguns temas que, pela perenidade do seu uso como solução decorativa na região, devem merecer uma análise mais específica. É o caso muito curioso do conjunto de obras de Talha dourada retabular dos séculos XVII e XVIII, em que a arte macedense parece oferecer «regionalismos» de ornato e morfologias muito particulares, bem como o caso dos tectos de pintura de caixotões, que se multiplicam em tantas igrejas e capelas macedenses, com níveis diversos de factura.

⁴ Cfr. José Ramón Nieto González, «Damian Bustamante y su obra portuguesa», *Mundo da Arte*, nº 13, 1983, pp.2-11.

Este último caso justificará uma análise concreta, já que se trata, conforme podemos constatar *in loco*, de uma solução decorativa que esteve profundamente arreigada na tradição local ao longo dos séculos da Idade Moderna, como expressam as duas dezenas de testemunhos remanescentes, e que, ao contrário do que sucede nas restantes regiões do país que desde o fim do século XVII abandonaram esse gosto em proveito das decorações pictóricas em perspectiva ilusionística, continuou a ter neste território um carácter de dominância até datas muito recentes, que entram pelo século XIX ⁵. Todavia, e porque os estudos de inventariação e recenseamento de arquivos que decorrem revelaram outros nomes de «*pintores de apainelados de tectos*» além do citado Damião Rodrigues de Bustamante (casos de Gaspar de Magalhães, José Pereira, Brás de Sousa, Jerónimo Correia Fortuna, entre outros nomes de pintores transmontanos até hoje ignorados e cujas actividades serão oportunamente melhor divulgadas), justifica-se um estudo particular sobre esta temática, a ser cumprido assim que o inventário de campo das trinta e oito freguesias do Concelho estiver devidamente concluído.

Importa fazer uma última advertência: o estudo destes patrimónios seguiu, na óptica metodológica que norteou este Inventário, uma via de abordagem sobre as *estratégias da representação imagética* e sobre as suas *implicações sociais* conforme ao comportamento dos mercados e do gosto instituído, à luz da Sociologia da Arte. Para quem, como nós, entende a História da Arte como uma área científica dotada da mais vasta interdisciplinariedade, vocacionada para a prescrutação tanto quanto possível integral das obras de arte particulares -- vistas como discursos estéticos fascinantes e inesgotáveis e marcadas por lógicas de *programa interno* e interdependências que inevitavelmente mantêm com contextos ideológicos determinantes --, esse será sempre o caminho de pesquisa a percorrer. Por isso, é certo que muitas das obras sacras que remanescem (esculturas, pratas, tábuas e telas, azulejos, terracotas, paramentos, decorações pétreas, etc), tal como os exemplos de arquitectura civil, religiosa e industrial, têm uma valia muito relativa sob o ponto de vista criativo, como facilmente deve ser reconhecido, mas nem por isso

⁵ Salvo o tecto da capela-mor da igreja do Convento de Balsamão, pintado em perspectiva ilusionística por Damião de Bustamante em 1763 – caso único em todo o Concelho deste tipo evoluído de pintura perspectivada subordinada ao gosto italiano do rasgamento atmosférico --, toda a pintura de tectos das igrejas e capelas macedenses revela, até datas muito tardias, o gosto largamente difundido pelos tectos de caixotões com apainelados. O próprio Bustamante se subordinou a esse gosto local, ele que, ao chegar à região, parecia estar melhor preparado para ensaiar outros voos no campo pictórico...

valem menos, segundo a nossa óptica, para a explicação cabal de uma realidade artística que urge saber clarificar na sua globalidade.

3.

Escolhemos, assim, dez ciclos pictóricos, entre o Maneirismo e o Barroco, entre os muitos que foram localizados e estudados no âmbito das actuais pesquisas do Inventário Histórico-Artístico de Macedo de Cavaleiros e que se seriam como exemplo do Património artístico macedense no campo específico da arte da Pintura. Foi excluída, por estar ainda inacessível, a decoração de pintura mural quinhentista que foi encontrada na ousia da igreja matriz de Castro Roupal, dado que esse fresco, que parece ser de muito boa qualidade plástica, se encontra desvanecido e a carecer de uma análise *in situ* com equipamento especializado que ateste a sua importância e confirme o que parece ser um vasto programa historiado a fresco datável ainda da primeira metade do século XVI ⁶. É de lembrar que subsistem em igrejas do Nordeste (em São Francisco de Bragança, por exemplo) importantes testemunhos de pintura a fresco dos alvares de Quinhentos, com os quais importa que os frescos de Castro Roupal sejam devidamente cotejados. Outras peças de pintura da zona de Macedo, já entretanto inventariadas, aguardam novos dados de pesquisa, cotejo e informação complementar de gabinete que permitam confirmar as primeiras observações de sondagem. Um Inventário tem uma sequência de fases de estudo que se reforça pela continuidade do exame, recorrendo a informações pluri-disciplinares e a comparações pertinentes com espécimes que justifiquem uma correlação estilística.

No estado actual dos nossos conhecimentos, recenseiam-se em terras do Nordeste os nomes dos seguintes pintores de óleo/ou têmpera e dourado, com actividade nas extintas autarquias de Vale de Prados, Chacim, Pinhovelo e Castelões e em outras igrejas integradas na zona do actual território de Macedo de Cavaleiros, a saber: **Manuel Mendes**, morador em Bragança, aí falecido em 1669; **Álvaro Correia**, de Vila Real, activo na igreja da Misericórdia de Mirandela em 1669-1672, com telas remanescentes; **Alexandre de Sousa**, de Bragança, falecido em 1692; **Mateus de Sousa**, morador em Braga, activo em 1672; **Gaspar de Magalhães**, morador em Mirandela (activo na igreja de Salzelas, onde veio pintar o tecto de

⁶ Sobre o contexto da pintura mural no Nordeste, cfr. o estudo incontornável de Joaquim Inácio Caetano, *O Marão e as Oficinas de Pintura mural nos séculos XV e XVI*, ed. Aparição, Lisboa, 2001.

caixotões, em 1727); **Brás de Sousa**, activo na igreja de Talhas em 1730; **Mateus Pereira**, de Lisboa, activo em Parada, cerca de 1700; **José Pereira**, pintor e dourador de Parada, nascido em 1712 e aí falecido em 1773, autor de várias decorações de apainelados de tectos na região de Macedo, como os das igrejas de Castanheira, São Pedro da Silva, Talhinhos (1752) e São Pedro de Mós ⁷; **Manuel Joaquim Pereira**, filho deste, activo pós-1773; **Jerónimo Correia Fortuna**, activo por 1748 na igreja de Ferreira; **Diogo Pinto**, morador em Bragança, documentado em 1762; **Damião Rodrigues de Bustamante**, de Valladolid, activo em 1760-1790, com vasta obra em igrejas e solares de toda a faina nordestina; **João António Pereira Navarro**, de Bragança, referido em 1777; **Bernardo Navarro**, galego, falecido em Bragança em 1798; e **José Mendes Curcão**, de Bragança, activo por 1780 ⁸. Alguns deles têm já obra identificada. Assim, os dez exemplos de pintura que se escolheram permitem, desde já, avançar com algumas certezas de identidade bem como demais indicações e pistas (iconográficas, documentais e outras), ainda que com a prudência e dúvida metódica que um trabalho desta envergadura, feito da união de vários saberes e sensibilidades, impõe da parte dos inventariantes.

1. AS TÁBUAS E TELAS DA IGREJA DE MALTA.

As pinturas que revestem o retábulo do altar-mor da igreja de São Cristóvão na aldeia de Malta foram ocasionalmente descobertas pelo Dr. Belarmino Afonso ⁹ quando, no decurso de uma campanha de intervenção nesse templo em, 1991, se verificou que as telas seiscentistas que ornavam as edículas do retábulo cobriam composições muito mais antigas, executadas sobre tábua, do princípio do século XVI. Essas telas seiscentistas representam, a maior e central, *São Cristóvão*, na ilharga esquerda *São Pedro na gruta* e *São Jerónimo*, e da banda direita a *Imaculada Conceição* e *Jesus Cristo Ressuscitado com cruz da Ordem de Malta*, e devem-se a um artista de cultura tenebrista, de nível secundário, acaso filiável no foco de pintura vila-realense do fim do século XVII (uma cidade onde trabalhava, então, o pintor

⁷ Cfr. Luís Alexandre Rodrigues, comunicação (não publicada) ao Encontro sobre Conservação e Restauro *Legitimar o Futuro*, realizado em Bragança em Abril de 1997. Este historiador de arte revelou a existência desse pintor-dourador José Pereira, e o seu testamento, em que deixa a saeu filho «*todos os livros e trastes de pintura*» que possuía. bre alguns destes artistas, cfr. Luís Alexandre Rodrigues, *Bragança no Século XVIII. Urbanismo. Arquitectura*, 2 vols., Junta da Freguesia da Sé, Bragança, 1997, vol. II, pp. 577-604.

⁸ Sobre alguns destes artistas, cfr. Luís Alexandre Rodrigues, *Bragança no Século XVIII. Urbanismo. Arquitectura*, 2 vols., Junta da Freguesia da Sé, Bragança, 1997, vol. II, pp. 577-604.

⁹ Belarmino Afonso, «Notícia histórico-artística das Matriz de Malta», *Brigantia*, XVII, 1997, pp. 15-23.

Álvaro Correia ¹⁰, cujo estilo não anda muito afastado do que estas cinco telas de Malta nos mostram).

Acontece que, em fins do século XVII, estas telas vieram cobrir – devido a uma provável determinação de algum visitador diocesano em nome do ‘*decoro*’ – um conjunto de cinco pinturas sobre madeira de carvalho, com características do princípio do século XVI, que representam *São Cristóvão* ao centro, *A Virgem do Leite* e *Missa de São Gregório* à esquerda, *São Miguel Arcanjo* e *São João Baptista com doadora* à direita. Como se verifica, a alteração do dispositivo retabular em fins do século XVII, com colocação de telas a cobrir as velhas tábuas, não respeitou fielmente a iconografia dessas peças, cumprindo assim as disposições litúrgicas recomendadas. Segundo o Tombo da igreja ordenado em 1684 pelo Dr. Franciscio Monteiro de Miranda, comendador da Ordem de Malta em Algosó, e que o Dr. Belarmino Afonso descobriu nos acervos do templo, as modificações operadas na igreja ocorreram por essa altura, o que coincide com a obra de talha e com o estilo das telas.

O artista que compôs as primitivas tábuas, e cuja técnica larga e contornada parece denunciar a prática comum da modalidade de fresco, desenvolveu, segundo os modelos de influência hispano-flamengos de raiz tardogótica em que se inspirou, um programa plástico e iconográfico assaz interessante. É muito curiosa, por exemplo, a cena da *Virgem do Leite* envolta numa sarça de luz, inspirada numa xilogravura quatrocentista de Israel van Meckenem e muita próxima na composição, por exemplo, da de uma tábua flamenga de início do século XVI hoje no Museu de Aveiro. A *Missa de São Gregório* segue, ainda, um modelo de xilogravura gótica, também utilizada, por exemplo, num fresco «manuelino» da igreja matriz de Ega, em Condeixa. O facto de uma doadora genuflexionada aparecer na tábua de *São João Baptista*, como doadora, de vestes negras, na pose de dama viúva de dignitário da ordem hospitalar, deve fazer alusão à encomendante do políptico. Quanto ao *São Cristóvão*, aproxima-se muito, na escala e na composição da figura, do modelo dos grandes frescos que decoram a nave das igrejas de Outeiro Seco e de Santa Leocádia (Chaves), de cronologia próxima à da tábua de Malta. Não é impossível que

¹⁰ Sobre o pintor Álvaro Correia, quer tem telas identificadas na Misericórdia de Mirandela, cfr. Vítor Serrão, *A pintura maneirista no Nordeste transmontano, entre periferismos e modernidade: algumas contribuições*, comunicação apresentada ao *Colóquio de História Regional e Local de Trás-os-Montes e Alto Douro*, Macedo de Cavaleiros, 2003, e publicado nos *Cadernos ‘Terras Quentes’*, nº 1, Macedo de Cavaleiros, 2004, pp. 59-82.

se trate de obra oriunda do foco pictórico leonês ou zamorano, mas deve ser acolhida de igual modo a hipótese de poder ser produção de oficina brigantina, embora não se conheçam nomes de pintores com oficina sediada em Bragança nos reinados de D. Manuel e de D. João III.

2. O SACRÁRIO DA IGREJA MATRIZ DE CASTELÃOS.

Os trabalhos do presente inventário permitiram descobrir, na sacristia da igreja matriz de Castelãos, um raro Sacrário da segunda metade do século XVI, certamente pertença do antigo retábulo-mor do templo (hoje muito descaracterizado por campanhas de reconstrução hodiernas). Este Sacrário quinhentista, que está decorado nas ilhargas com as tradicionais representações de *São Pedro* e de *São Paulo* em corpo inteiro, estas últimas de fraca qualidade de pincel, tem o insuspeitado interesse de integrar, na porta, uma excelente pintura da *Santa Face* (*Pano da Verónica*), ainda da primeira metade do século XVI, que foi adaptada à peça do tabernáculo à data da factura do Sacrário, sofrendo então visíveis repintes em toda a envoltura (a fim de melhor se adaptar às dimensões da porta) e na coroa de espinhos. A peça tem visível qualidade plástica e sensibilidades de pincel, com uma personalizada face de Cristo macerado e piedoso, e mostra-se fortemente influenciada por modelos do Renascimento nórdico, lembrando, na sua composição, um conhecido gravado de Albrecht Durer com a *Santa Face* ¹¹, aberta em 1513, estampa em que de certa maneira o artista se inspirou.

Quanto ao modelo de Sacrário em entalhe dourado e policromado, recorda no seu figurino clássico, na sua composição e na sua decoração (salvo na pintura da porta que, como dissemos, é muito mais antiga, e de superior merecimento) alguns dos sacrários que, com o início da Contra-Reforma, se multiplicaram no equipamento de igrejas raianas da faixa da Beira e de Trás-os-Montes, designadamente na zona de Vila Nova de Foz Côa, onde ainda remanescem alguns exemplares com portas pintadas, do fim do século XVI ou já do XVII ¹².

¹¹ Gravura da *Santa Face com dois anjos*, buril de 1513 (cat. da exp. *Albrecht Durer. Oeuvre gravé*, Musée du Petit Palais, Paris, 1996, p. 188).

¹² Exemplos citados em Vitor Serrão, «O núcleo de pintura religiosa do Arciprestado de Vila Nova de Foz Côa», Foz Côa. Inventário e Memória. Programa de Inventário do Património Cultural Móvel das Paróquias do Arciprestado de Vila Nova de Foz Côa, coordenação de João Mário Soalheiro, Instituto Português de Museus e Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000, pp. 68-82. Um desses sacrários deve ser ainda de meado do século XVI e da responsabilidade de Jorge Mendes, pintor ao serviço da Universidade de Coimbra, que detinha o padroado de igrejas na zona.

3. O PAINEL DA ANUNCIAÇÃO DA VIRGEM DA IGREJA MATRIZ DE GRALHÓS.

Apareceram também, no decurso dos trabalhos do actual inventário, dois fragmentos de uma esplêndida tábua da *Anunciação de São Gabriel à Virgem Maria*, reutilizados na decoração das ilhargas de um porta-óleos na actual capela baptismal da Igreja Matriz de Gralhós. Restam tão-só o busto da Virgem, de face serena, com as mãos cruzadas sobre o colo, com esbelta cabeça envolta por véu, e a cabeça do Arcanjo Gabriel, de perfil, virado para a sua direita, divisando-se também parte da asa. Um terceiro fragmento de pintura recuperado neste porta-óleos poderá ter pertencido a um segundo painel, acaso uma predela.

Estamos perante o que remanesce de um antigo retábulo da segunda metade do século XVI, acaso destinado ao primitivo altar-mor deste templo, embora seja de considerar, também, que seja outra a procedência. O que pode ser assegurado é o nível de factura pictórica, integrada nos cânones do Maneirismo italianizado, com grandes «pessoalisms» de estilo, uma cultura formal atenta ao sentido da deformidade e alteamento dos cânones, e uma surpreendente soltura de pincéis, que atestam a presença de um pintor de recursos. Nada se sabe sobre a existência de oficinas nesta zona durante a segunda metade do século de Quinhentos, mas não é inviável pensar-se no labor de um artista com oficina em Bragança, em Miranda, ou mesmo em Mogadouro. Aliás, é nesta última vila transmontana que se encontram paralelos estilísticos com esta fragmentada tábua: referimo-nos às pinturas do antigo retábulo-mor da igreja matriz de Algosinho, obra regular, com composições derivadas de modelos gravados, italianos e flamengos, ao tempo bem conhecidos (caso da *Visitação*, segundo Federico Barocci a partir da estampa de Cornelis Cort, por exemplo), mostram uma linguagem formal que de certo modo se assemelha ao que esta fragmentada *Anunciação* nos transmite. Além destas tábuas do retábulo de Algosinho, de razoável qualidade, encontraram-se outras do mesmo pincel, já apeadas de um antigo retábulo, em dependências da igreja matriz de São Martinho do Peso ¹³. Trata-se de obras de uma mesma oficina regional, sequaz de bons modelos.

Apesar de se tratar de um resíduo de grande composição perdida, trata-se de uma das boas surpresas do presente Inventário em termos de pintura de cavalete e

¹³ Cfr. Fernando Pereira, «Pintura maneirista nos Concelhos de Miranda do Douro e Mogadouro», *Brigantia*, XII, nº 1, 1992, pp. 55-68.

recomenda, aliás, a sua retirada do local onde se encontra e o seu devido e urgente tratamento laboratorial.

4. O ANTIGO POLÍPTICO DA IGREJA MATRIZ DE CORUJAS.

As campanhas setecentistas na capela-mor da igreja matriz de Corujas, que redecoraram o templo com aparatoso equipamento de talha dourada barroca, tiveram o bom-senso de preservar as tábuas do primitivo conjunto retabular do fim do século XVI, que foram reemolduradas e mantidas na decoração da ousia, ocupando hoje a parede direita e escapando assim à dispersão.

Trata-se de um interessante conjunto de pintura maneirista, que integra ao centro a figura de *São Tiago combatendo os mouros na batalha de Clavijo*, nos laterais as figuras de *São Pedro* e de *São Pedro*, com os seus atributos tradicionais, e na predela os meios corpos de *Santa Apolónia*, *Santo António de Lisboa* e *Santa Luzia*, simulando figuras de vulto integradas em nichos. Mostra derivação de modelos do culto jacobeu, ligado à via peregrinatória transmontana para Santiago de Compostela, a crer no destaque dado à cena principal -- a popular representação de *São Tiago aos Mouros* --, aliás sequenciada a partir de gravuras conhecidas e de que se conhecem outros exemplares ¹⁴. Esta pintura indicia, entretanto, cobrir uma anterior representação do mesmo Santo, de pé, com vestes de romeiro, que por qualquer razão foi aspada e substituída pela cena da batalha de Clavijo. É obra de uma oficina tardo-maneirista regional, de desenho displicente e sem especiais dotes inventivos, mas que se revela competente na utilização de modelos tradicionais, através do recurso a gravados, e com marcados pessoalismos de desenho, características essas que remetem para um mestre transmontano cujo conhecimento de outras obras pode vir desde agora a ser encetado.

5. O CALVÁRIO DA IGREJA MATRIZ DE ALA.

O inventário permitiu descobrir nesta igreja macedense um muito interessante conjunto de quatro painéis de cerca de 1590, procedentes do antigo retábulo-mor, com as cenas da *Flagelação*, do *Caminho do Calvário*, do *Calvário*, e de *Santa Catarina de Alexandria*. Apesar de muito estragados, estes quatro painéis (integrados

¹⁴ Entre outros exemplos, referimos o que existe na igreja de São Pedro de Moura (actual Museu de Arte Sacra), procedente da igreja de Santo Agostinho dessa cidade alentejana. Esta tábua é quase exactamente igual na composição a esta de Corujas.

num altar de talha dourada do século XVIII) preservam qualidades apreciáveis de pincel, mostrando um pintor culto, bem instruído nos cânones do Maneirismo italiano, no sentido das deformidades e linhas serpentinadas que animam as composições. No seu tipo, é o melhor testemunho do Maneirismo erudito na pintura existente em igrejas do Concelho.

É interessante notar que o anónimo artista (um mestre brigantino ?) se inspirou, para a cena de *Cristo vivo na cruz*, na célebre composição gizada por Miguel Ângelo Buonarroti para a humanista florentina Vittoria Colonna, que se perdeu, mas de que resta o magnífico desenho original (hoje em Londres, na National Gallery), bem como uma série de réplicas e versões sequenciais, por Giulio Clovio, Marcello Venustí, o Padre Giuseppe Valeriano e uma série de outros epígonos miguelangelescos. Em Portugal conhecem-se algumas versões deste tema em pinturas do fim do século XVI e início do XVII, caso de uma tábua que o referido jesuíta Giuseppe Valeriano pintou em 1579 para o Cardeal D. Henrique quando passou por terras portuguesas (hoje numa colecção particular de Évora), e de duas pinturas nas igrejas de São Vicente e do Salvador de Évora ¹⁵, bem como uma tábua de Simão Rodrigues no Museu de Elvas (procedente da igreja de São Domingos). O mesmo modelo serviu a um pintor de Salamanca, Pedro de Parada, para compor o Calvário da Capela do Bispo Carrionero da Catedral Nueva, em 1630, mostrando a ppularidade desse modelo miguelangelesco, que se perpetua até datas tardias e já dentro do Barroco ¹⁶. A presença no antigo retábulo de Ala deste excelente Cristo vivo na cruz, de pose dramática, ladeado por Nossa Senhora e São João, numa composição de ressaibos neo-platónicos, com agitada pose serpentina das figuras, seguindo de muito próximo o citado modelo do mantuano Marcello Venustí, referencia uma cultura evoluída, de sabor italianizado, que remete para uma oficina de largos recursos.

As restantes pinturas deste altar têm muito interesse. Também a cena da *Flagelação de Cristo*, a lembrar de certo modo a de Taddeo Zuccaro na igreja della Consolazione de Roma, pelo seu refinado sentido de agitação das posturas e alongamento dos figurinos, e pelo bom desenho, trai a mesma forte cultura maneirista italianizada. Existe ainda um *Caminho do Calvário* de tenso dramatismo, com fino desenho de tecidos e posturas, e uma garbosa *Santa Catarina* junto a instrumentos

¹⁵ Sobre esta iconografia, cfr. o catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, C C B, 1995 («entrada» sobre Giuseppe Valeriano em Portugal).

¹⁶ Cfr. Emilia Montaner López, *La pintura barroca en Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1987, p. 60 e est. 29.

do seu martírio. Tudo é bem composto e desenhado, mas exige restauro a curto prazo; quem seria este bom praticante de pintura a óleo, que se revela tão sedutor de soluções, tão actualizado e atractivo de modelos ? Infelizmente, a documentação do século XVI existente no Arquivo Distrital de Bragança ainda não revelou nomes de pintores estadeantes na região, o que não significa, naturalmente, que não os houvesse – mas a hipótese de estarmos perante encomenda a oficina oriunda do foco zamorano ou leonês não é de excluir... É uma das boas surpresas que, no campo da pintura antiga, foi revelada neste Inventário.

6. A ADORAÇÃO DOS PASTORES DA IGREJA MATRIZ DE VINHAS.

Na igreja matriz de Vinhas foi encontrado um arruinadíssimo painel retabular, ainda envolto pela sua primitiva moldura epi-maneirista, que representa a *Adoração dos Pastores* e segue, na composição, um modelo de Rubens gravado por Lucas Vorstermann II. Apesar da grave ruína desta tábuia, cuja camada cromática se desagrega, deixando ver a camada preparatória, e com as juntas do suporte abertas, mostra rasgos de desenho regular e, no arranjo compositivo, liberdades face ao modelo da estampa de que se serviu. Mostra, assim, certa actualidade de informação dos artistas activos nesta região e época e de quem lhes encomendava obras de arte sacra para servir o culto. Carece, também, de urgente restauro.

7. O CICLO DA HISTÓRIA DO FILHO PRÓDIGO DA IGREJA MATRIZ DE TALHAS.

Nas ilhargas da capela-mor da igreja de São Miguel de Talhas, no extremo sul do concelho de Macedo de Cavaleiros, pode admirar-se um ciclo de quatro tábuas com a *História do Filho Pródigo*, tema iconográfico muito raro pela sua concepção e pelo seu simbolismo. Não é vulgar, de facto, encontrar-se num programa iconográfico de uma igreja este historial moralizante, geralmente tratado apenas em peças avulsas ou com destino ao culto doméstico, mas a forte lição catequética da parábola explica que se ligasse tão bem ao discurso tridentino, o que legitima a sua presença na decoração deste templo transmontano.

Estas tábuas, em muito mau estado de conservação, levantam questões de cronologia, já que as obras da capela-mor remontam a duas fases distintas de Setecentos, mas cremos que possam datar dos anos centrais do século XVIII, ainda que se saiba que, segundo a pesquisa desenvolvida pelos inventariantes nos ricos

arquivos da igreja, em 1730-1732 decorriam obras de pintura e dourado nessa capela-mor, envolvendo um pintor de nome Brás de Sousa, que dourou o retábulo-mor e terá feito também o tecto de vinte e oito caixotões, estes com cenas da *Paixão de Cristo* (todas elas compostas segundo as gravuras de Antón Wierix no célebre livro *Evangelium Historiae Imagines* do Padre Jerónimo Nadal, saído em Antuérpia em 1593). A parábola do Filho Pródigo explora o tema cristão do *arrependimento e perdão* após a expiação dos pecados e liga-se assim, de modo poderoso, ao pretendido discurso didascálico que os visitantes diocesanos recomendavam no caso preciso desta paróquia. O pintor representou assim, no primeiro quadro, a partida do filho pródigo da casa de seu pai, no segundo a saborosa cena de uma orgia do filho pródigo numa taberna com damas, músicos e bêbados, no terceiro o momento em que o filho pródigo, depois de depauperado, a ganhar a vida como pastor, e no último, enfim, o regresso a casa paterna com acolhimento festivo do seu pai ¹⁷.

A iconografia do Filho Pródigo, raríssima na arte portuguesa, apenas se repete, que saibamos, num ciclo de azulejos azuis e brancos, obrados cerca de 1720, num corredor da igreja matriz de Carnaxide (Oeiras), obra do Mestre P.M.P., bem como numa tela seiscentista que existe no Museu de Arte Sacra da Misericórdia de Alcochete. A tradição local supõe que se possa tratar de obra do pintor de Valladolid Damião de Bustamante, mas o mau estado destas pinturas impede-nos ainda de afirmar uma certeza quanto a essa presumida hipótese autoral, que reclama novos estudos, embora se observem afinidades de desenho com outras obras conhecidas do referido pintor. Trata-se, como tantas outras matérias abarcadas por este Inventário, de um assunto ainda carecente de ulteriores análises. Apenas se regista o conjunto, dado o seu interesse iconográfico e também artístico. Infelizmente, ainda não se identificaram as estampas (flamengas ?) de que o artista com toda a certeza se serviu para compôr estas cenas moralizantes e que virão a dar-nos uma pista acrescida de estudo do conjunto.

¹⁷ Esta iconografia liga-se ao historial mitológico ovidiano de Danae, que estando encerrada na sua torre foi fecundada por Júpiter, metamorfoseado em chuva de ouro – ligando-se assim, em termos cristológicos, ao elogio do Arrependimento e da virtude da Castidade. Existe um quadro de Frans Francken II que representa a *História do Filho Pródigo* em diversas cenas, vendo-se ao centro a orgia do Filho Pródigo numa taberna em cuja parede se encontra precisamente um quadro com a representação de Danae fecundada pela chuva de ouro: cfr. Eric Jan Sluiter, «Emulating sensual beauty: representations of Danae from Gossaert to Rembrandt», *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, vol. 27, 1999, nº 2, pp. 4-45.

8. AS TÁBUAS DA IGREJA MATRIZ DE BORNES.

Nas ilhargas do retábulo-mor de talha dourada de Estilo Nacional desta igreja, na Serra de Bornes, as tábuas de *São Pedro* e de *São Paulo* são mais um testemunho da sensibilidade dos responsáveis pela decoração das igrejas locais no século XVIII, na medida em que souberam reutilizar obras mais antigas, ao mesmo tempo que encomendavam outras (neste caso, um tecto apainelado de caixotões, dentro do gosto mais difundido em terras de Macedo). As pinturas em referência são ainda do início do século XVI, ou do fim do anterior, e mostram certa qualidade no alteamento dos modelos e na caracterização da envolvência atmosférica.

9. O TECTO DA NAVE DA IGREJA DO SANTUÁRIO DE BALSAMÃO.

No histórico Santuário de Nossa Senhora de Balsamão, freguesia de Chacim, Macedo de Cavaleiros, da Comunidade de Marianos da Imaculada Conceição, que remonta a c. 1212, destacam-se as pinturas dos tectos da igreja. O melhor é seguramente o magnífico tecto da capela-mor (assinado pelo pintor Damião de Bustamante, que o executou em 1763), único testemunho de pintura de coberturas que subsiste no Concelho de Macedo e que segue o gosto barroco da «quadratura» em perspectiva ilusionística. Damião de Bustamante foi, juntamente com o brigantino Manuel Caetano Fortuna – este, um pintor de maiores recursos que o Bustamante nesta modalidade ¹⁸ --, o único artista do Nordeste a executar decorações de tectos recorrendo à solução do «quadraturismo» perspectico, ainda que, no que respeita ao tecto da capela-mor do convento de Balsamão, mostre grandes dificuldades em articular as arquitecturas ilusionísticas com o escorço das figuras centrais, o que acaba por dar a impressão de um «quadro recolocado» que não consegue criar a ilusão do rasgamento perspectico pretendido.

Mais antigo que este é a pintura do tecto que cobre a nave da igreja, obra de um mestre regional ainda desconhecido de c. 1720, que inclui uma estrutura de «*quadri riportati*» com representação das cenas marianas do *Nascimento da Virgem*, *Apresentação da Virgem no Templo*, *Sant'Ana e a Virgem*, *A Virgem*, *o Menino e São João*, *Coroação da Virgem*, *Assunção da Virgem*, e *Nossa Senhora do Carmo dando o escapulário a São Simão Stock* (ao centro), além dos *quatro Evangelistas*, estes nas ilhargas, em enquadramento dos medalhões historiados. Apesar de algumas

¹⁸ Manuel Caetano Fortuna é, entre outras obras vultosas, autor da pintura do tecto perspectico da igreja de São Bento de Bragança, em 1763.

evidentes debilidades de desenho detectáveis nas cenas historiadas, e do evidente retardatarismo formal do modelo, o efeito cenográfico do tecto é, no geral, muito interessante. As composições têm certo interesse artístico, dentro do gosto regional, e seguem fontes maneiristas tradicionais perfeitamente reconhecíveis (desde gravuras flamengas romanizadas de Cornelis Cort, de Sadeler e dos Wierix, a modelos barrocos de Lucas Vorstermann II segundo Rubens).

10. A TELA NOSSA SENHORA CONTEMPLANDO O MENINO JESUS DORMINDO DE UMA COLECÇÃO PARTICULAR DE MACEDO.

Numa colecção particular de Macedo de Cavaleiros foi localizada uma formosa pintura a óleo sobre tela, de cronologia seiscentista, em formato oval, que representa o passo de *Nossa Senhora contemplando o Menino Jesus dormindo* e que é de procedência desconhecida. O seu desenho, seguro de modelação e académico de modelo, atesta a presença de um artista de bons recursos. Esta italianizada peça, obviamente devida a um artista exterior à região, pois se trata de obra adquirida ou ofertada em datas ulteriores, merece, todavia, ser integrada entre as revelações do presente estudo preliminar, já que pertence de há muito a colecções do Concelho -- o que revela alguma actualização de gostos por parte das clientelas locais, que incluíam gente culta tanto a nível do clero como da pequena nobreza rural.

Pudemos atestar que se trata de uma pintura de gosto italiano, inspirada directamente num modelo clássico devido ao grande pintor bolonhês Guido Reni (1575-1642), o melhor seguidor da Academia dos Carracci, modelo esse difundido de seguida através de um gravado do parisiense Claude Charpignon, aberto a partir de um desenho entretanto feito segundo o original pelo pintor francês Lubin Baugin, executado por volta de 1650 quando este notável pintor de naturezas-mortas estagiou em terras de Itália e deve ter conhecido *de visu* as obras de Reni¹⁹. A pintura cuja existência é agora revelada, e atesta óbvios merecimentos plásticos e acertos de pincel, segue a mesma composição do gravado de Reni, mas de modo invertido. Pode ser obra de um dos seguidores franceses de Lubin Baugin, pois o tema

¹⁹ Cfr. o catálogo da Exposição *Lubin Baugin (vers 1610-1663). Un grand maître enfin retrouvé*, Musée dês Augustins, Paris, 2001.

reniesco recebeu, à época em que foi divulgado pela referida gravura, um prestígio considerável ²⁰.

²⁰ Existe outra versão desta composição numa tela seiscentista no Palácio dos Condes de Basto em Évora. Parece mais débil de desenho que a de Macedo.