

# mun do da arte

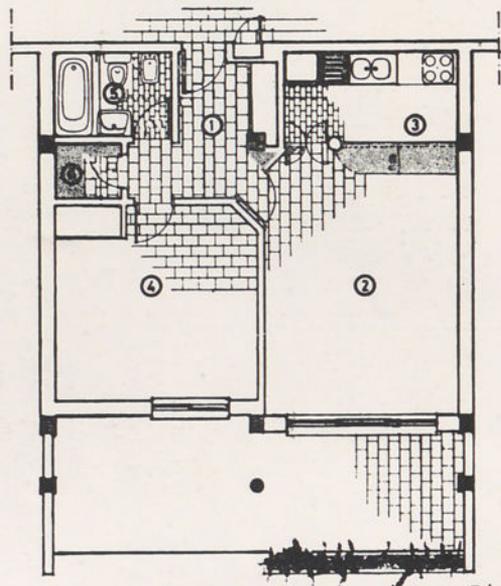
N.º 16 ■ Dezembro — 1983



REVISTA DE ARTE, ARQUEOLOGIA E ETNOGRAFIA

# VILAMOURA

## apartamentos nautilus



Planta T1

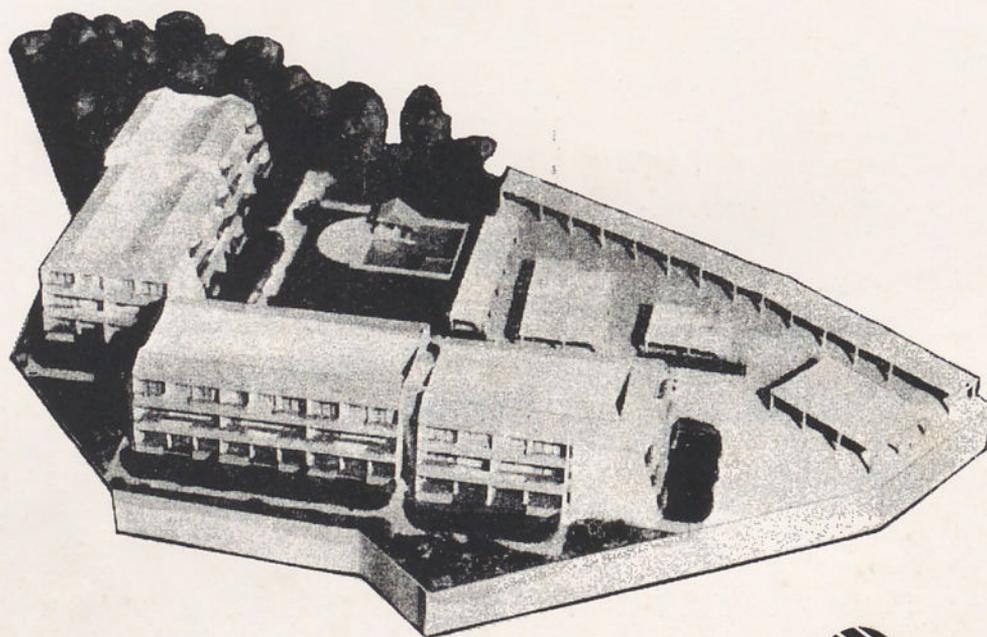
Disfrute, já este Verão,  
de um Algarve diferente.

**Apartamento Nautilus:**  
um oásis no paraíso  
de Vilamoura.

**Pinhal, piscina e  
aparcamento privados.**

Conclusão das obras  
no próximo mês de Junho.

**Visite os apartamentos  
no local.**



mais um empreendimento

  
**Campol**  
S.A.R.L.

Com a colaboração:

1100 LISBOA:

CAMPOS DE OLIVEIRA & C.ª LDA.  
Rua dos Correeiros, 184 - 2.º F. Telf. 36 36 29

3000 COIMBRA:

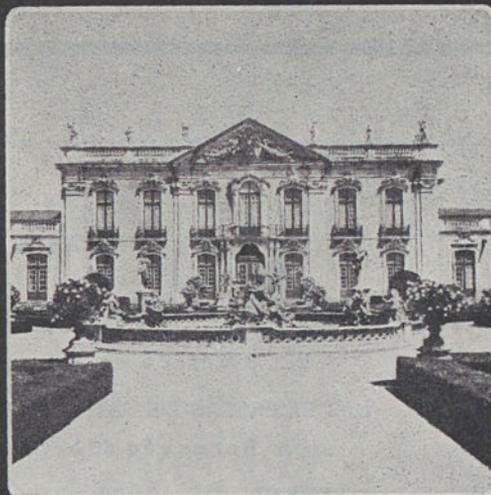
EMPRESA DE CONTRUÇÕES CIFERRO, LDA.  
Rua da Sofia, 47 - 1.º Telf. 2 54 23

## a nossa capa

Fachada de cerimónia (sobre o jardim) do Palácio de Queluz, traçada por Mateus Vicente de Oliveira

# mun do da arte

N.º 16 ■ Dezembro - 1983



REVISTA DE ARTE, ARQUEOLOGIA E ETNOGRAFIA

Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785), Arquitecto da Casa do Infantado, do Priorado do Crato, da Santa Igreja Patriarcal e Arquitecto do Senado, fora, desde cedo, o mais talentoso colaborador de João Frederico Ludovice nas obras de Mafra. O seu nome ficou ligado a notáveis construções que delineou e dirigiu no todo ou em parte, na Lisboa de depois do Terramoto: igreja de Santo António da Sé, igreja da Memória e a mais bela das igrejas da capital, a basílica da Estrela.

Queluz foi um sonho versalhesco do infante D. Pedro que encarregou em 1747 este arquitecto de traçar o plano do novo palácio. Os trabalhos prolongaram-se até 1779, quando já eram dirigidos pelo francês Robillion.

O palácio de Queluz é a obra-prima de Mateus Vicente, que nesta fachada apresenta a maturação completa da sua arte, através da sábia disposição dos elementos arquitectónicos, numa solução harmoniosamente elegante e simultaneamente luxuosa e discreta. Conjuga-se admiravelmente com os jardins, enriquecidos com estatuária de chumbo, onde se destaca o lago de Neptuno com esculturas feitas sobre modelos de Silvestre de Faria Lobo.

# mun do da arte

Depósito Legal N.º 1400/82

Director: PEDRO DIAS

N.º 16 ■ DEZEMBRO — 1983

O RETÁBULO QUINHENTISTA DA IGREJA DE SANTA CRUZ DE COIMBRA <i>por Pedro Dias</i> . . . . .	3
O «DOCTOR LUDOVICUS NONIUS» RETRATADO POR RUBENS <i>por Américo da Costa Ramalho</i> . . . . .	15
LAS EMPRESAS DE SANTA TERESA GRABADAS POR MANUEL DE FREYRE <i>por Fernando Moreno Cuadro</i> . . . . .	19
MESTRES DE PEDRARIA GAIENSES QUE TRABALHARAM, NO SÉCULO XVIII, NA «TORRE DE GARCIA D'ÁVILA» <i>por Flávio Gonçalves</i> . . . . .	33
UMA EXPOSIÇÃO DE ESCULTURA DE ANTÓNIO DUARTE <i>por J. Conceição Ferreira</i> . . . . .	41
BORDADOS DE TIBALDINHO <i>por José Manuel Azevedo e Silva</i> . . . . .	45
LUÍS NUNES — MESTRE CONSTRUTOR DO SÉC. XVIII <i>por Graça Madeira da Silva</i> . . . . .	61
NOTAS SOBRE A NECRÓPOLE MEDIEVAL DA IGREJA MATRIZ DE MANGUALDE <i>por A. Nunes Pinto</i> . . . . .	67
«A DAMA DA BOINA» DE COLUMBANO <i>por Telo de Morais</i> . . . . .	71
<i>NOTAS e COMENTÁRIOS</i>	
HEBREW ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN THE BRITISH ISLES — The Spanish and Portuguese Manuscripts <i>por Manuel Augusto Rodrigues</i> . . . . .	75
DUAS PEÇAS DE VIDRO PRETENSAMENTE ANTIGAS <i>por Jorge de Alarcão</i> . . . . .	79
TRAIÇÃO À CRÍTICA DE ARTE ou o sectarismo rancoroso de certos pseudo-críticos <i>por Fernando de Pamplona</i> . . . . .	81

## Redacção:

EPARTUR — Edições Portu-  
guesas de Arte e Turismo, L.<sup>da</sup>  
— Estrada de Coselhas,  
Apartado 213  
3003 COIMBRA Codex

## Composição e impressão

Imprensa de Coimbra, L.<sup>da</sup>  
3000 Coimbra

Número avulso: 360\$00

## Administração

e Distribuição:

LIVRARIA ESTANTE

Av. 5 de Outubro, 47-49

3800 AVEIRO

# O Retábulo Quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra

por Pedro Dias

**É** nossa intenção fazer neste artigo a reconstituição, ainda que conjectural, do retábulo da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra mandado fazer por D. Manuel I, e acabado durante o início do reinado do seu filho.

Devemos confessar que foi um pouco fortuitamente que nos embrenhamos neste tema, pois estávamos longe de supor que, ao encontrarmos uma obra de escultura que adiante indicaremos, viessemos a ter a chave que nos permitiu chegar a conclusões bastante seguras e até surpreendentes à cerca do aspecto da capela mor do cenóbio crúzio, no início de Quinhentos.

Tudo começou quando entrámos na pequena Capela de Nossa Senhora da Piedade de Antuzede e deparámos com o magnífico grupo *Cristo deposto da Cruz* em grandes esculturas de vulto (1).

Isto aconteceu em 1976, quando andávamos numa das nossas habituais saídas de fim de semana, na altura a visitar as igrejas e capelas do Baixo Mondego, estudando a escultura quinhentista da região. Fácil é calcular o nosso espanto quando deparámos com este grupo escultórico com as suas oito imagens de tamanho humano.

As figuras estão completamente revestidas de tintas plásticas de cores berrantes, mas nem essa mancha garrida consegue apagar os traços de uma obra de grande categoria. São talhadas em madeira (carvalho do Norte, segundo pensamos) tendo algumas mutilações, nomeadamente a que representa Cristo, à qual foi posto um novo e

grosseiro braço. Iguamente há mãos alteradas, como uma de uma das Santas Mulheres, parecendo-nos que os rostos dos dois homens que ladeiam a Cruz também foram mexidos.

A organização do conjunto é bastante boa. Em último plano e de pé estão S. João, Nicodemos, José de Arimateia e uma das Santas Mulheres, tendo a meio a Santa Cruz que serve de eixo vertical a todo o grupo, fazendo uma divisão simétrica dos volumes.

Um pouco mais baixa, ao centro, fazendo ligação com o Corpo de Cristo, está Nossa Senhora, meia inclinada, realizando o seu busto com o do Filho a massa intermédia, quer em altura quer em profundidade. Maria Madalena e a outra Santa Mulher, agachadas, e postas lateralmente ao núcleo central e ao Salvador, formam a base do conjunto.

Se a posição de Cristo é insustentável do ponto de vista do real, pois toda a sua região dorsal carece de apoio, com ela o escultor conseguiu o efeito plástico desejado: uma boa distribuição dos volumes e um bom efeito óptico.

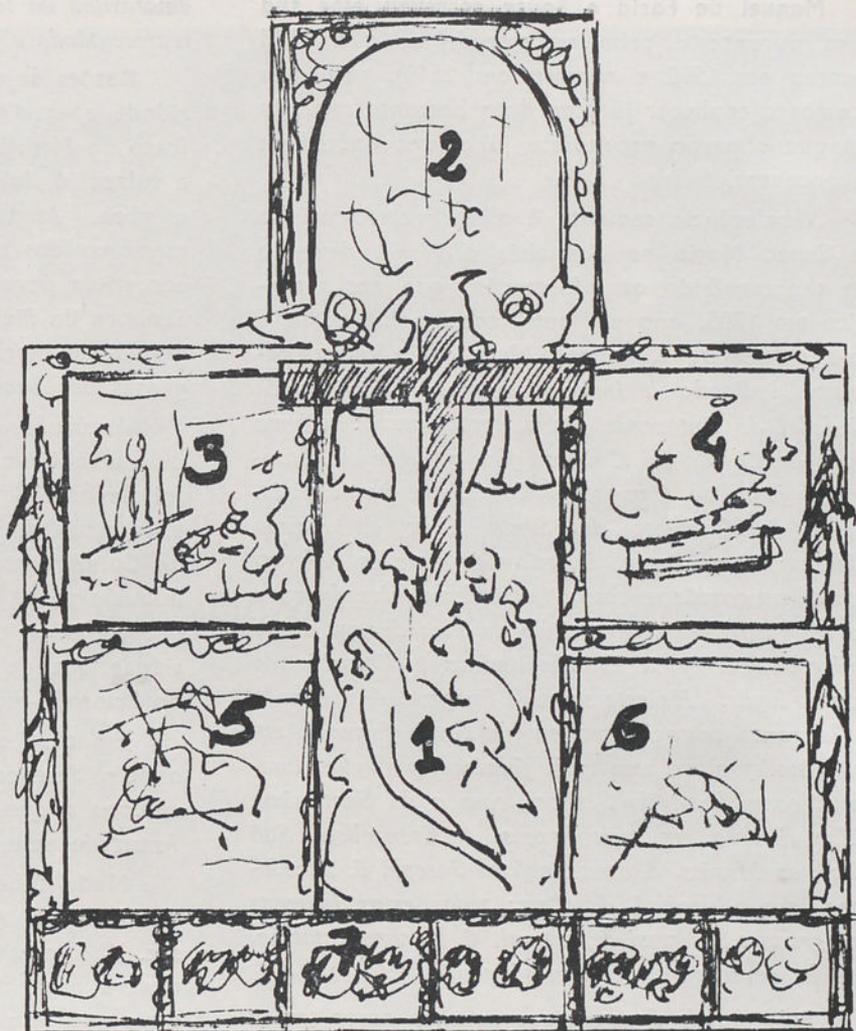
A tipologia das figuras pareceu-nos estranha à arte regional do tempo, à de raiz autoctone, fruto da evolução das oficinas do séc. XIV e mesmo da época de apogeu de João Afonso. O Cristo nada tem a ver com aqueles que os escultores locais, como Diogo Pires o Moço, faziam, antes se parece com os saídos das oficinas de Olivier de Gand e do seu parceiro Jean de Ypres, nomeadamente com o do retábulo da capela-mor da Sé



Cristo descido da Cruz— Grupo escultórico executado por João Alemão para o altar-mor da igreja do Mosteiro de S.<sup>1</sup>a Cruz de Coimbra

Reconstituição conjectural do retábulo quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra (esboço).

1. Grupo escultórico de Cristo descido da Cruz, cruz de madeira e dois anjos de vulto redondo. — Quadro do Cálvário que se encontra na sacristia de Santa Cruz. 3 — Quadro do Ecce Homo que se encontra na sacristia de Santa Cruz. 4 — Quadro da Deposição no Túmulo que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga. 5 — Quadro do Achamento da Cruz por Santa Helena que se encontra no Museu Nacional Machado de Castro. 6 — Quadro de Heráclio transportando a Cruz que se encontra no Museu Nacional Machado de Castro. 7 — Quadros com as cabeças dos Apóstolos que se encontram na sacristia de Santa Cruz (A posição relativa dos quadros 3 e 4, e 5 e 6 pode ser a inversa).



Velha de Coimbra, datado dos primeiros anos da centúria de Quinhentos (2).

As duas mulheres que seguram o corpo morto de Cristo parecem saídas de um daqueles quadros que chegavam ao nosso país nos porões dos navios e que eram embarcados na Flandres. A sua roupagem e a forma do cabelo e dos toucados estão longe dos modelos que se podem observar na pintura ou na escultura mais tipicamente portuguesas e mais liberta da influência nórdica, parecendo saídas do pincel de Van der Weyden, Bouts ou Metsys.

A Virgem e Maria Cleofas, embora não tão acentuadamente, mostram-se fora dos nossos tipos humanos.

S. João é um caso excepcional, de rosto finíssimo, magnífico de serenidade e com o olhar apontado para bem mais além do que os seus olhos alcançam.

Quanto aos outros dois homens — Nicodemos e José de Arimateia — é preferível não fazermos comentários, pois não sabemos exactamente em que estado estão os seus rostos.

Embora este retábulo estivesse ignorado, não sendo referenciado nas páginas das publicações mais recentes, excepto do *Inventário Artístico*, teve grande fama em tempos mais recuados e mereceu honras em escritos diversos e de grande difusão, podendo através deles saber-se por que vicissitudes passou, desde o tempo da sua execução.

A mais antiga referência que sobre ele conhecemos é a feita por Manuel de Faria e Sousa, o autor da *Europa Portuguesa*, onde, no capítulo dedicado às *Relíquias mas principales en el Reino de Portugal*, cita a imagem de *Nuestra Señora de la Piedad* que se situava nas imediações da cidade de Coimbra (3).

→

Manuel de Faria e Sousa escreveu esta sua obra durante a primeira metade do séc. XVII (nasceu em 1590 e morreu em 1649), pelo que ficamos a conhecer já uma data bastante recuada em que o grupo escultórico já estava onde hoje se encontra.

A referência seguinte é a de Frei Agostinho de Santa Maria no *Santuário Mariano*, devendo ele ter recolhido as informações que nos transmite em 1705, ano em que andou pela região e pela cidade de Coimbra. Num capítulo inteiramente dedicado à *Imagem de nossa Senhora da Piedade, de Antozende* diz a certo passo: «Huma legoa da Cidade de Coimbra fica o lugar de Antozende, junto ao Campo do Bolaõ, que he da jurisdição do Convento de Santa Cruz da mesma Cidade. Neste lugar, & em todos aquelles redores, he tida em grande veneração huma devotissima Imagem da Mãe de Deos com o titulo da Piedade, que se vé collocada em huma Ermida annexa a Parochia do mesmo lugar. He esta sagrada Imagem, & o obrado della cousa maravilhosa; porque tendo formada em hum madeyro, se vem nelle fabricadas muytas Imagens, como he a da Senhora com a do Santissimo Filho defunto em seus braços, o Evangelista São Joaõ, as Marias, & dous Profetas Joseph, & Nicodemus, que o deceraõ da Cruz: todas estas Imagens são grandes, & quasi de natural, & humana estatura, que he cousa rara em hum só páo.

*Pela grande devoção, que aquelles povos tem a esta sagrada Imagem, concorre muyta gente delles a veneralla, & a impetrar o seu Santissimo Filho, por seu meyo, o favor, & o remedio de suas necessidades, apertos, & trabalhos. He muyto antiga, & tanto, que se não sabe o tempo, em que a collocáraõ naquella sua Ermida. Dizem sómente que fora venerada esta Senhora, primeyro em o Convento de Santa Cruz, & que os Prelados delle a deraõ para aquelle lugar, por ser seu, & de sua jurisdição. Fica a Ermida apartada da Parochia em pouca distancia.» (4).*

Esta última informação foi importantíssima, pois ficámos com a certeza do que achávamos só provável: o facto deste grupo escultórico ter pertencido inicialmente a outro templo. Frei Agostinho de Santa Maria deu-nos uma pista preciosa que explorámos, que é a da obra ter sido feita inicialmente para a igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e ter sido transferida para esta capela, quando de ultteriores remodelações. Mas já voltaremos a este ponto.

A última informação, a mais nova de quantas conhecemos, foi incluída pelo Doutor Henriques Seco na sua *Memória Histórica e Corográfica do Distrito de Coimbra*, editada em 1853. Para ele, natural da própria povoação de Antuzede, a

«maravilha da terra» era «o altar das oito imagens representando o passo do Descimento da Cruz...» (5).

Razões de ordem vária vieram tirar a popularidade a este «santuário mariano» e não fora o facto de Henriques Seco ser natural de Antuzede e talvez já na sua edição nada se dissesse sobre a obra. As lutas liberais, as perseguições aos membros das ordens religiosas e a extinção dos conventos deverão ter tirado à Capela de Nossa Senhora da Piedade a fama que antes tivera, chegando ao nosso século apenas conhecida pelas gentes do lugar.

Antuzede pertencia à freguesia de S. João de Santa Cruz e só em 22 de Fevereiro de 1592 foi elevada a curato, por contrato entre os crúzios e os vizinhos. O mosteiro dos cónegos regantes de Coimbra tinha também largos bens fundiários naquela zona, embora nesta altura algumas destas propriedades tivessem passado para a Universidade, quando da desanexação de parte das rendas do Priorado-mor (6).

É natural que nesta ocasião o templo primitivo onde se desenrolava o culto tenha sido remodelado, embora o que hoje se pode ver na paroquial de Antuzede seja fruto de uma reforma posterior.

Nada sabemos da Capela de Nossa Senhora da Piedade. A sua construção parece datar do séc. XVII, mas é de admitir que tenha tido origem noutra anterior ou que o aspecto que hoje tem mais não seja que o fruto de uma remodelação.

Porém, uma questão se nos põe: onde estaria em Santa Cruz o grupo escultórico de Cristo descido da Cruz?

Há diversas descrições do mosteiro crúzio conimbricense, sendo a mais antiga do início da década de quarenta, de 1540 ou 1541, e é da autoria do irmão Veríssimo, tendo visto os prelos neste último ano, no próprio cenóbio (7).

A descrição não é exaustiva, não referindo, por exemplo, quais os ornamentos das quatro capelas laterais do corpo da igreja, as mais próximas do coro-alto. Noutros pontos dá grande cópia de informes, nomeadamente quanto aos túmulos dos reis, ao altar-mor, à sacristia e ao claustro do silêncio. O autor parecia, aliás, muito motivado para a admiração de formas escultóricas, pois trata largamente alguma da imaginária então existente, como a dos Passos da Paixão de Cristo do claustro principal, o púlpito e a Última Ceia que Hodart havia feito para o refeitório grande.

Sempre pensámos que o trabalho de escultura que aqui tratamos se devia encontrar, quer pela dignidade do tema quer pelas suas dimensões, num local muito visível e principal.



Pormenor da figura de Cristo do grupo escultórico

Pusemos como hipótese que fizesse parte do retábulo principal, obra feita cerca de 1530, que incluía pinturas de Cristóvão de Figueiredo e marcenaria de João Alemão (8). Aí havia uma «cruz em o meyo, tam alta como o natural, enderredor da qual como ancillas estam grande copia de figuras & misterios...» (9). Seriam estas figuras as que agora estão em Antuzede?

Frei Jerónimo Román resolveu o problema em favor da hipótese que formulámos. Na sua descrição do mosteiro, ao referir-se ao altar-mor, disse: que é «excelente en obra y devocion, porque puesta la Cruz de el Salvador en medio, q̃ la tienen dos Angeles está rodeada de muchas figuras, que representa el descendimiento de la Cruz...» (10).

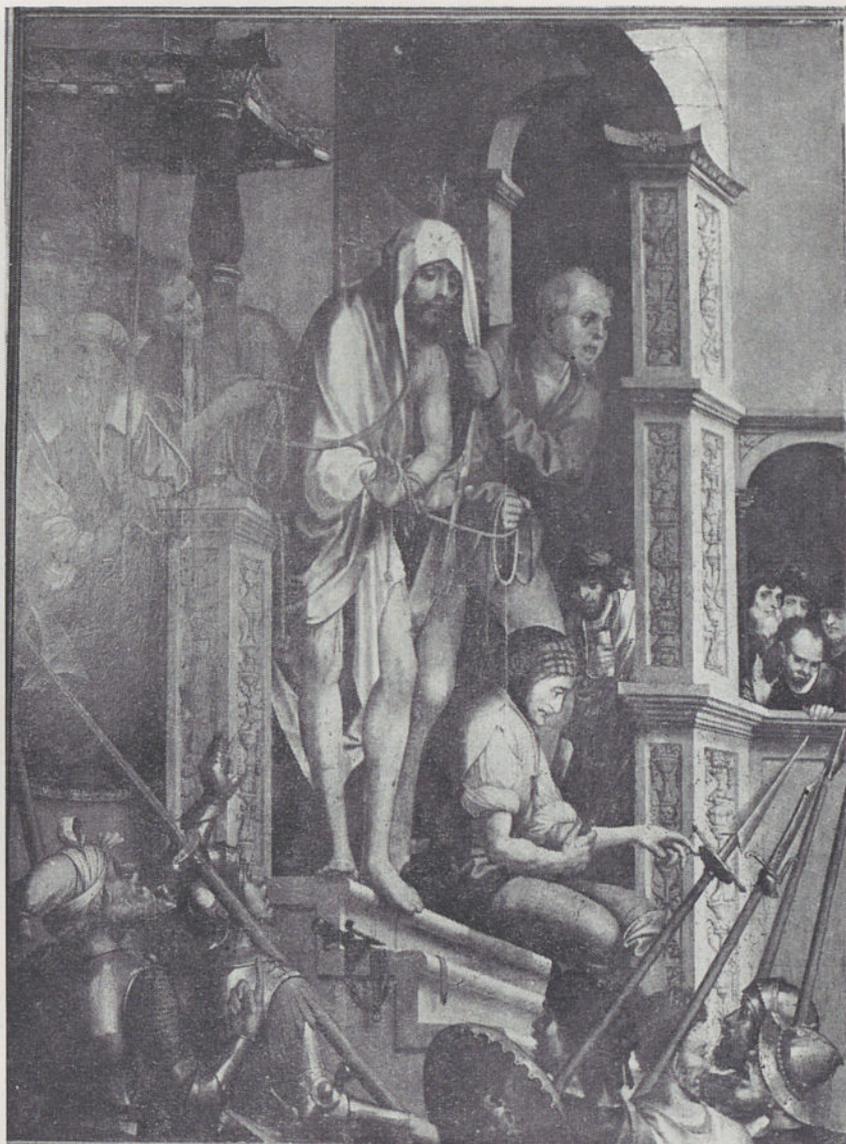
Esta descrição de Frei Jerónimo Román, como bem aclara o Doutor Vergílio Correia, tem de ser anterior a 1589.

Com estes dados ficámos com algumas certezas. Primeiro, que o grupo que hoje se encontra na Capela de Nossa Senhora da Piedade de Antuzede fez parte do retábulo da capela-mor de Santa Cruz. Segundo, que esteve aí até à sua substituição, o que ocorreu quando foi feito um novo que incluía uma larga série de pinturas de Simão Rodrigues e de Domingos Vieira Serrão.

As condições em que se processou esta substituição do retábulo foram magnificamente estudadas e publicitadas pelo Prof. Doutor Nogueira Gonçalves no artigo que intitulou *O altar-mor, do séc. XVII, de Santa Cruz e os seus prováveis restos*. Aí conta, baseando-se num muito profundo conhecimento das obras de arte existentes na cidade e nos textos dos cronistas D. José de Cristo e de Frei Nicolau de Santa Maria, que a obra maneirista foi executada entre 1599 e



Cristóvão de Figueiredo — Calvário



1602, em tempo do priorado de D. Acúrsio. Identificou ainda duas esculturas que se guardam no museu coimbrão e que estão datadas de 1603 (embora tenham sido muito alteradas no séc. XVIII), e os quadros pintados pela famosa parceria lisboeta que em Coimbra deixaria trabalhos noutras igrejas, como na do Colégio do Carmo e na privativa da Universidade. A obra de marcenaria foi então da responsabilidade de Gaspar Coelho e de seu irmão Gaspar (11).

Ficámos assim na posse do conhecimento da data em que o grupo escultórico de Cristo descido da Cruz foi retirado do seu lugar de origem: um dos anos que medeia entre 1599 e 1602, com maior probabilidade para o primeiro deles.

Foi certamente nessa altura que os fregueses de Antuzede resolveram aproveitar essa obra para a sua capela de invocação mariana, solicitando

aos frades crúzios a sua cedência. Os frades coimbrões não se deviam interessar muito pelo conjunto, pois Santa Maria diz mesmo que consideravam que o retábulo antigo «*estava já muy danificado*» (12).

As obras de pintura ficaram no mosteiro, tendo sido aproveitadas para diversas dependências. Dois quadros ainda se encontram na sacristia: o Ecce Homo e o Calvário, enquanto o Achamento da Cruz, e Heráclio com a Cruz estão guardados no Museu Nacional Machado de Castro. Uma quinta tábuca, a que representa a Deposição de Cristo no Túmulo, foi para Lisboa, estando exposto no Museu Nacional de Arte Antiga. Deviam fazer também parte do retábulo, de um friso inferior, os retratos imaginários dos Apóstolos que se conservam na sacristia de Santa Cruz.

Entre as pinturas conhecidas de Cristóvão



Cristóvão de Figueiredo — Deposição de Cristo no Túmulo

de Figueiredo existentes ou provenientes do mosteiro não se encontra qualquer cuja temática seja a de Cristo deposto da Cruz, pelo que mais nos convencemos que era de facto o conjunto escultórico de Antuzede que estava no retábulo.

Permitimo-nos fazer uma reconstituição conjectural do primitivo altar-mor. Assim, no alto, estaria o quadro do Calvário que se encontra na sacristia crúzia cuja terminação superior bem se adapta a esse lugar, pois é redonda. Como diria o irmão Veríssimo em 1540, «É inda em o mais alto sta como ornametada de pedras preciosas (a Cruz) com o Salvador que pende e ella.» (13).

Num segundo plano ficariam tres corpos. O central era ocupado pelo grupo escultórico de Cristo deposto da Cruz e pelo madeiro, alto, seguro por dois anjos tenentes «*la Cruz del Salvador en medio, q̃ la tienen dous Angeles*», como diria San Román (14).

Lateralmente, e como já o cronista crúzio

afirmara, viam-se outras cenas alusivas a Cristo e à Santa Cruz. Os quadros que se conservam tem cerca de metro e meio de largo por um metro e quarenta de alto — os referentes ao Achamento e Heráclio com a Cruz — e um pouco mais que isso os dois restantes — o Ecce Homo e a Deposição no Túmulo do Museu de Lisboa.

O conjunto devia ter mais de quatro metros e meio de largura, além das ilhargas de marcenaria, enquanto a altura deveria passar dos cinco metros ao centro, e cerca de quatro nos corpos laterais.

Também iconograficamente há uma certa coerência: o Ecce Homo, o Calvário e a Deposição, em cima, tendo em parte, intermediamente Cristo Deposto da Cruz; e em baixo dois motivos meramente alusivos à invocação do mosteiro: a Santa Cruz. Eram estes, respectivamente, o achamento da Cruz por Santa Helena e a sua apresentação em cortejo pelo Imperador Heráclio. Na predela

figurariam, a todo o comprimento, dois a dois, os Apóstolos que hoje estão na sacristia do templo.

Referia o Doutor Vergílio Correia que o frade de Logroño, relativamente ao altar-mor, notou «*somente o Descendimento, esquecendo as restantes composições da bellissima obra do pintor Cristóvão de Figueiredo.*» (15). E diremos nós: muito naturalmente, pois estas eram efectivamente pinturas, por certo enegrecidas por cinquenta anos de negro de fumo proveniente de velas e candeias do altar e o *Descendimento* era um conjunto de escultura de vulto que sobressaía pela sua massa do restante conjunto iconográfico.

São imensos os retábulos desta época que incluem esculturas e pinturas. Poderíamos ir mais longe, mas basta citar alguns dos que conhecemos em terras espanholas. Os dedicados a Santo Eugénio e a Santiago na Catedral de Toledo, o primeiro de Copin de Holanda e o segundo da parceria constituída por Gumiel, Sancho de Zamora e Juan de Segovia; os imensos e extraordinários de S. Bento de Valladolid e do convento das Irlan-

desas de Salamanca, obras de Alonso de Berruete; e outros muito menos conhecidos, dentre os quais destacaremos os das igrejas de Riocabado (Avila), de Pedro de Salamanca; de Moranuela e de Barraco, do mesmo autor e todos nos arredores da cidade dos cavaleiros; de S. Pedro de Fuentes da Nava (Palencia); de Santa Maria de Tordehumos (Valladolid); de Santa de Barrios (Bierzo); e até da bem próxima Capela de Santa Bárbara da Catedral Velha de Salamanca.

Em Portugal, e nesta época do início do séc. XVI, faziam-se retábulos incluindo escultura, marcenaria e pintura em Évora, em Abrantes e no Funchal, entre outros sítios. No primeiro deles trabalharam Olivier de Gand e Francisco Henriques.

O altar-mor de Santa Cruz estava feito, na parte de marcenaria e certamente no que toca à escultura complementar, em 19 de Março de 1522. O vedor das obras de Santa Cruz de Coimbra escrevia nesse dia um extenso relatório para D. João III, no qual o informava de tudo quanto D. Manuel havia encomendado e do que estava



Cristóvão de Figueiredo — Achamento da Cruz por Santa Helena

concluído e por concluir. A certa altura diz: «Item. Senhor, mandou fazer o rretabollo da capella moor e nas ilhargas, a saber, na parte do evangelho outro rretabollo pequeno honde adestar ho sacramento, e da outra da mesma guisa em que stam as cadeiras dos prestes. E os outros dous altares que stam de fora da capella moor junto dos enterramentos dos reix, em que andestar as rreliquias dos marteres, todos de bordos. Estam acabados e pagos, e nam estam pintados.» (16).

Sabemos por documentos indesmentíveis quem havia feito este trabalho de madeira e quem fora indicado para a obra de pintura. Parece até muito claro no texto que os retábulos podiam estar acabados, mesmo antes do pintor ter começado a actuar. Ora, se não houvesse outras imagens além das pintadas, certamente que o zeloso vedor não diria que o retábulo estava acabado. Isto leva-nos a concluir que a componente de escultura era grande nestes altares de Santa Cruz.

Mas, logo adiante, Gregório Lourenço informa o rei que a pintura do retábulo grande da capela-mor havia sido dada de empreitada a Cristóvão de Figueiredo, mas que este nada fizera, por o mosteiro não ter dinheiro para lhe pagar.

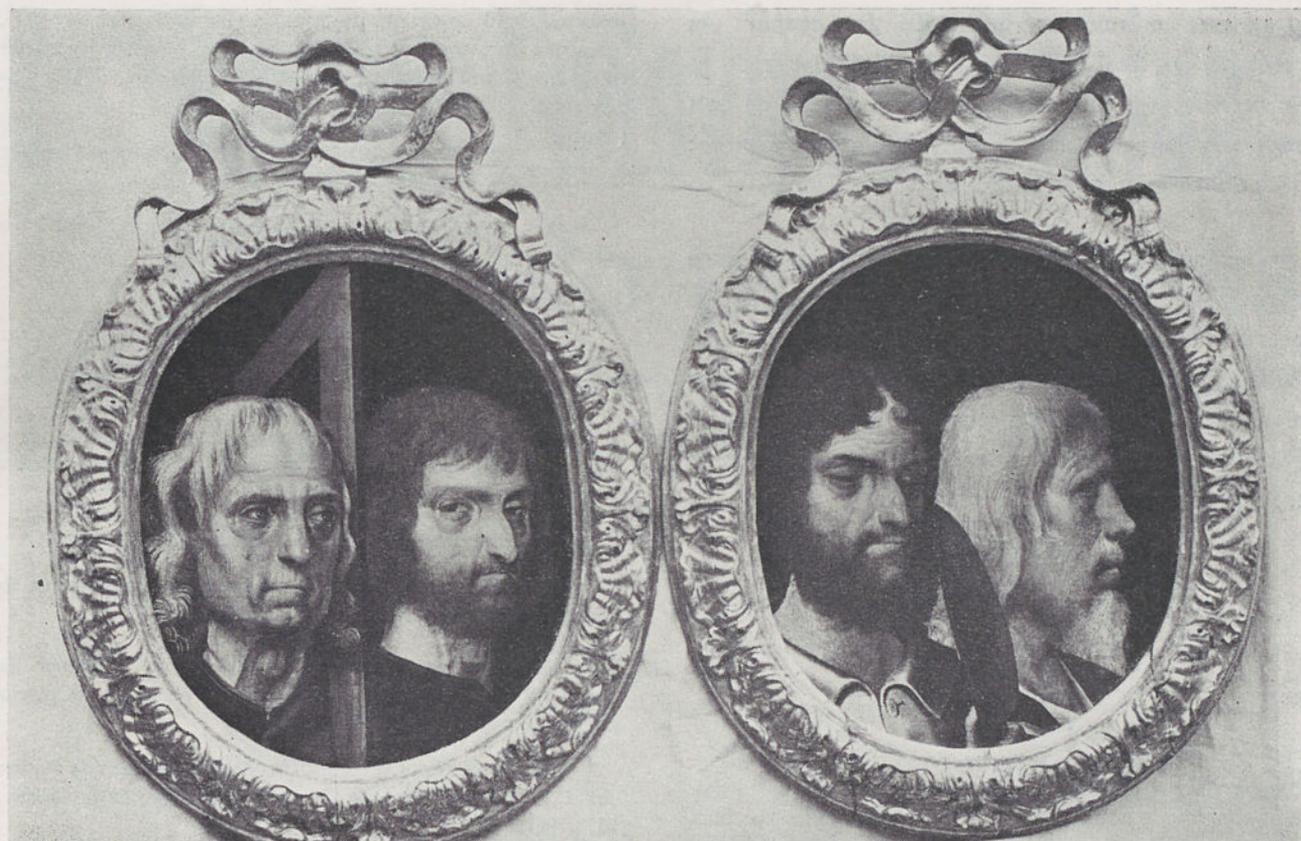
A pintura só se deve ter realizado muito depois, dado que Cristóvão de Figueiredo está em Coimbra em 1530, servindo nesse ano de testemunha no contrato pelo qual Hodart se obriga a fazer a Ceia refeitório novo dos cruzios (17).

A escultura do retábulo grande foi indubitavelmente executada por João Alemão. É ele o autor do grupo de Cristo descido da Cruz que hoje está na Capela de Nossa Senhora da Piedade, obra que se tem de datar do período que medeia entre 1518 e 1522.

Em 22 de Junho de 1518, o vedor das obras dizia a D. Manuel que «Ho mestre do rretabollo veio de Sevilha ha seis dias e pos se llogo em som dacabar dassentar o rretabollo grande por que tem



Cristóvão de Figueiredo — Heráclio transportando a Cruz



Cristóvão de Figueiredo — Bustos de Apóstolos

*lavrada toda a madeira delle. E ja começa de serrar e aparelhar a madeira pera os retabulos dos outros altares honde ham de estar as relliquias dos marteres e pera o sacrario e cadeiras.»* (18). Não se diz qual o nome do mestre, mas outros documentos de data pouco posterior aclaram o caso.

A 22 de Julho desse mesmo ano Gregório Lourenço diz, embora ainda sem citar o nome, que o mestre dos retábulos *«tem acabado o sacrário e as cadeiras e tudo assentado...»* (19), e que estas obras foram fiscalizadas pelo bispo-conde D. Jorge de Almeida que as achara muito bem.

Tudo se esclarece através do texto de um documento referente às obras feitas em 1521 ou 1522. Aí pode ler-se que se pagou a *«Joam Alemão mestre dos retabulos do acrescentamento dos retabulos dos martyres...»* (20), determinada quantia que se achava inscrita nos respectivos livros de pagamentos.

Depois é o próprio D. João III que confirma a autoria das obras do mestre marceneiro germânico quando, em resposta ao seu fiel administrador, diz:

*«Os dous Retabulos que mādaste faser a mestre João Alemão para as duas capellas que estão no cruzeyro...»* (21).

Não sabemos quanto tempo se manteve João Alemão em Coimbra, mas conhecemos algo do seu percurso anterior.

João Alemão foi um dos mais importantes escultores germânicos de quantos vieram para a Península Ibérica, durante a época áurea dos Descobrimentos e da Expansão. O facto de a carta anteriormente citada dizer que ele tinha acabado de chegar de Sevilha permite identificá-lo claramente e distingui-lo de outro alemão com o mesmo nome que encontramos referenciado como João de Colónia. Foi o Prof. Vergílio Correia quem pela primeira vez se interessou por este imaginário (22), dando-nos preciosas informações. Ainda segundo o saudoso mestre, João Alemão estava a trabalhar em Sevilha em 1506, cidade onde se manteve até vir para Coimbra, posto que tenha feito algumas viagens pela Andaluzia, a fim de cumprir encomenda de que foi encarregado.

Nesse mesmo ano de 1506 foi acabar um retábulo ao Hospital de la Sangre de Jerez de la Frontera e, em 1511, contratou a execução de dois cadeirais em templos da própria cidade de Sevilha: o de Santa Inês de la Vale e de Santa Clara.

Ficamos assim a conhecer uma importante obra de um artista de valor que até hoje não passava de um nome. Este grupo escultórico de Cristo deposto da Cruz pode servir de base para algumas atribuições de autoria, pois é natural que o mestre germânico tenha feito muitos outros trabalhos na cidade e no seu aro.

(1) No *Inventário Artístico de Portugal — Distrito de Coimbra* foram incluídas duas pequenas fotografias parciais deste conjunto, tendo na legenda a indicação de que são obra do séc. XVI. Porém, no texto, e devido a uma gralha tipográfica, conforme averiguámos através do original, dá-se o séc. XVII, como o de feitura da obra. Igualmente há a notar o pouco relevo que foi dada à obra, mas ambos os factos se devem unicamente à trágica morte do Prof. Vergílio Correia que não teve possibilidade de completar os verbetes que já tinha começado.

(2) A bibliografia sobre o retábulo da capela-mor da Sé Velha é muito vasta, sendo, no entanto, basilar o livro de PRUDÊNCIO QUINTINO GARCIA, *Artistas de Coimbra*, (Coimbra, 1923), e o de ANTÓNIO GARCIA RIBEIRO DE VASCONCELOS, *A Sé Velha de Coimbra* (I Volume, Coimbra, 1930). No nosso trabalho sobre *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença* (Coimbra, 1982) tratamos largamente do tema e damos uma exaustiva e actualizada bibliografia.

(3) MANUEL FARIA DE SOUSA, *Europa Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 1680, cap. XIII, p. 230.

Este autor foi cavaleiro da Ordem de Cristo, tendo nas-

cido em 1590 na Quinta do Souto e vindo a falecer em 1649, pelo que deve ter recolhido a informação que nos legou nas primeiras décadas do séc. XVII (Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*, Tomo III, Lisboa, 1752).

(4) FREI AGOSTINHO DE SANTA MARIA, *Santuário Mariano*, Lisboa, 1712, Tomo IV, p. 347.

(5) HENRIQUE SECO, *Memória Histórica e Corográfica do Distrito de Coimbra*, Coimbra, 1853.

(6) *Ibidem*.

(7) *Descripçam e Debvxo do Moesteyro de sancta Cruz de Coimbra*, Edição Fac-similada por I. S. Révah, Coimbra, 1957 (inumerado).

(8) SOUSA VITERBO, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra*, 2.<sup>a</sup> edição, Coimbra, 1914, pp. 29-34, e PRUDÊNCIO QUINTINO GARCIA, *ob. cit.*, pp. 170-172.

(9) *Descripçam e Debvxo...* (inumerado).

(10) VERGÍLIO CORREIA, *Uma descrição Quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz*, em *Obras*, vol. I, p. 217.

(11) ANTÓNIO NOGUEIRA GONÇALVES, *O altar-mor do séc. XVII de Santa Cruz e os seus prováveis restos*, «Correio de Coimbra», 16-III-1935.

(12) FREI NICOLAU DE SANTA MARIA, *Chronica da Ordem dos Cônegos Rerantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, 1658, Parte II, p. 390.

(13) *Descripçam e Debvxo...* (inumerado).

(14) VERGÍLIO CORREIA, *ob. cit.*, p. 217.

(15) *Idem*, p. 211.

(16) SOUSA VITERBO, *ob. cit.*, pp. 29-34.

(17) PRUDÊNCIO QUINTINO GARCIA, *João de Ruão*, Coimbra, 1913, pp. 4-5.

(18) SOUSA VITERBO, *ob. cit.*, pp. 25-27.

(19) *Idem*.

(20) PRUDÊNCIO QUINTINO GARCIA, *Artistas de Coimbra*, pp. 170-172.

(21) SOUSA VITERBO, *ob. cit.*, pp. 29-34.

(22) VERGÍLIO CORREIA, *A escultura em Portugal no primeiro terço do séc. XVI*, «Arte e Arqueologia», Coimbra, 1930, pp. 34-35.

# O “Doctor Ludovicus Nonius” retratado por Rubens

por Américo da Costa Ramalho

O retrato da autoria de Pedro Paulo Rubens na National Gallery, em Londres, representa o Doutor Luís Nunes, famoso médico de Antuérpia, filho do médico Álvaro Nunes.

Deste publica Barbosa Machado a inscrição tumular que se encontra — ou encontrava — na Igreja de Santiago daquela cidade:

Alvaro Nonio Lud. Fil.

Nato an. 60 denato 5. Idus Decembris 1603

Philosopho & Archiatro

Doctrina & virtute claro:

Principibus caro.

Prolixa in omnes comitate

Cui in vita nil carius quam aliis eam dare;

Nil in morte jucundius quam ad meliorem transire.

Vxor marito, liberi parenti.

MM. PP.

O autor da *Bibliotheca Lusitana* não traduziu a inscrição, porque considerava certamente tal prática desnecessária para os seus contemporâneos. Hoje, porém, quando saber latim se tornou uma raridade, parece conveniente traduzi-la:

«A Álvaro Nunes, filho de Luís, / De 60 anos de idade, falecido a 9 de Dezembro de 1603, / Filó-

sofo e médico da corte, / Ilustre, por cultura e virtude, / Caro aos Magnates. / A sua gentileza usou-a com todos, / Ele para quem nada foi mais caro na vida, do que dá-la aos outros, / Nada na morte mais agradável, que passar a uma vida melhor. / Mandaram colocar muito merecidamente (esta lápide) / a Mulher ao marido, os filhos ao pai.»

A primeira verificação a fazer, se os números dados por Barbosa Machado na inscrição estão certos, é que o retratado, Doutor Luís Nunes, dificilmente pode ter nascido em 1555 — como geralmente se escreve —, se o pai tiver nascido em 1543, pois este morreu com sessenta anos em 1603.

A informação dedicada ao retrato de P. P. Rubens (1577-1640) que se encontra na folha impressa para uso dos visitantes na National Gallery diz: «Nonnius era um médico português que vivia em Antuérpia. Foi autor de numerosos livros, entre eles um famoso tratado sobre dieta, o *Diaeteticon*, publicado em 1627, mais ou menos o ano em que este retrato foi pintado. Rubens representou-o no seu gabinete, tendo ao lado um busto de Hipócrates, o fundador da Medicina.» (1) Isto é verdadeiramente o essencial.

Mas o Doutor Luís Nunes, além de grande médico, cujas obras em latim, então a língua internacional da Europa culta, se encontram enumeradas em Barbosa

Machado, foi também poeta latino, historiador e numismata.

Para redigir esta nota, consultei aquele dos seus livros que mais me interessava, por não ser de matéria médica. Refiro-me à *Ludouici Nonii HISPANIA siue Populorum, Urbium, Insularum ac Fluminum in ea accuratior descriptio*, incluída no volume IV da *Hispania Illustrata* do jesuíta André Schott, saída em Francforte, em 1608. O prefácio de Luís Nunes à sua própria *Hispania* é datado de 1607.

Aqui *Hispania* é tomada no sentido latino de Península Ibérica, e a parte relativa a Portugal ocupa-se de cidades como Lisboa, Coimbra, Santarém, Évora e Beja, isto é, de povoações que tinham uma tradição romana documentada e para as quais o Doutor Luís Nunes utilizou informações contidas nas obras latinas de André de Resende, Damião de Góis, Gaspar Barreiros e outros mais.

Na *Hispania*, discute Nunes as relações territoriais entre a *Lusitania Romana* e Portugal. E falando dos *Lusitani* seus contemporâneos, exalta-lhes a coragem, nada inferior à dos seus gloriosos antepassados que se opuseram a Roma, escrevendo: «O seu famoso vigor marcial não emurcheceu em nossos dias, porque da memória de nossos pais é que os Lusitanos, com feliz viagem e audacioso sucesso, ultrapassaram o cabo da Boa Esperança e nos abriram, primeiro que ninguém, esse vastíssimo Oceano Atlântico, revelaram as imensas costas de África, até então escondidas, e com bem sucedida navegação penetraram no mais íntimo da Índia, onde não se bateram com o Mouro inerte e fugitivo, mas com os mais poderosos da Índia, e não apenas com estes, mas com o poder de todo o Oriente, com Persas e Turcos, contra quem fizeram com êxito as maiores guerras, por terra e por mar.»

Este entusiasmo parece trair a sua origem portuguesa.

Algumas das informações da *Hispania* apresentam inegável pitoresco, como a de que os estudantes em Coimbra usam a capa tradicional («iuuentus hic studiosa et frequens et prisco more togata»); ou Évora, de que recorda duas celebridades, André de Resende, bem conhecido pelas suas obras que honram não apenas Évora mas Portugal inteiro («tota... Lusitania»), e Tomás Rodrigues da Veiga, «médico doutíssimo que

publicou poucas obras, mas eruditas, mas elaboradas» («*Medicum doctissimum, qui pauca, sed erudita, sed elaborata in lucem edidit.*»). E Santarém, cujos campos são apreciados encomiasticamente pela sua fertilidade, «de onde resultam a prosperidade da urbe e as riquezas santas e honestas dos seus habitantes» («*hinc urbis incrementum, hinc sanctae et innoxiae incolarum diuitiae*»).

É sabido que os Rodrigues de Évora tinham parentes em Antuérpia e que o famoso André Ebo-rense (2), comerciante de Lisboa, irmão do médico e professor universitário Tomás, tinha negócios com os flamengos. Foram até os Rodrigues quem promoveu na Flandres a publicação das obras latinas do seu conterrâneo Resende.

Por outro lado, o louvor da fartura de Santarém talvez ecoe também tradições familiares e não apenas a informação de Damião de Góis, devidamente citado.

Com efeito, há um outro Doutor Luís Nunes, cuja carreira universitária, como professor de Artes em Salamanca e Lisboa, e de Medicina em (Salamanca? e) Coimbra, está mais ou menos elucidada. Era natural de Santarém.

O essencial sobre este Luís Nunes vem nas *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra* de Leitão Ferreira, editadas e completadas por Joaquim de Carvalho, Coimbra, 1940. Aí, na «Segunda Parte, Volume II», pp. 182-189, reproduzindo trabalhos de Sousa Viterbo e de Maximiano de Lemos, proporciona Joaquim de Carvalho ao leitor as informações essenciais sobre este Luís Nunes mais antigo. Licenciado (talvez antes bacharel) em Medicina por Salamanca, regeu Filosofia Moral na Universidade de Lisboa, a partir de 4 de Dezembro de 1529. Foi provido em 31 de Outubro de 1530 na cadeira de Summulas (também de Filosofia) que ganhou por «oposição» ou concurso.

As informações das *Noticias Chronologicas* podem conjugar-se com outras, como as constantes do *Auctarium Chartularii Universitatis Portucalensis III (1529-1537)*, publicado pelo Prof. Moreira de Sá. Assim, na p. 274, pode ler-se a acta do exame de licenciatura em Medicina na Universidade de Lisboa, sendo-lhe permitido, graças ao brilhantismo das provas, que «tomasse o grau de doctor em medicina cum

Retrato do Doutor Luís Nunes  
por Pedro Paulo Rubens,  
na National Gallery, em Londres.



*libuerit*», isto é, quando lhe aprovesse. E, de facto, numa distribuição de serviço pouco posterior, aparece entre os «philosophos» o «doctor luiz nunez» (p. 307).

Deve esclarecer-se que os médicos frequentavam tantos anos de Artes, que muitos deles se formavam em Humanidades. Foi, assim, que médicos como Garcia de Orta e Pedro Nunes, o matemático, iniciaram (e no caso do segundo, prosseguiram) carreiras universitárias na Faculdade de Artes.

Continuando com o currículo do Luís Nunes mais antigo: é possível que tenha voltado a Salamanca, no período confuso da passagem da universidade portuguesa, de Lisboa para Coimbra. Mas encon-

tramo-lo como lente de Terça de Medicina, regendo também *Avicena*, em Coimbra, por nomeação de 17 de Outubro de 1541. Creio ser o mesmo que em Outubro de 1544 figura na lista dos ordenados com 70.000 reis por ano, como pode ver-se em Mário Brandão, *Actas dos Conselhos da Universidade*, de 1537 a 1557, vol. I, p. 110.

Todavia, na carta-prefácio de 11 de Junho de 1545, com que dedica a Frei Diogo de Murça a sua edição do Dicionário Latino (3) de Élio António de Nebrija, encontramos-lo em Antuérpia. Nessa carta diz expressamente que estudou e ensinou em Salamanca, sem precisar datas.

Em 1553, nova edição do *Dictionarium*, com

nova carta a Frei Diogo de Murça, reitor da Universidade de Coimbra. Agora, Luís Nunes escreve de Paris.

Outras fontes seguras confirmam que em França foi médico «de la Serenisima Reyna de Francia». Neste caso, o informador é o médico Andrés Laguna, no seu *Dioscorides*, composto em 1555, e citado por Maximiano de Lemos, no volume atrás mencionado das *Noticias Chronologicas*.

Em Antuérpia, estava de novo em 1558 quando, segundo o embaixador português em Bruxelas, Francisco Pereira, em carta a D. João III, de 11 de Novembro, foi o Doutor Luís Nunes chamado a Bruxelas, para tratar a rainha de Inglaterra. Esta informação é de Sousa Viterbo, *apud Noticias Chronologicas*, volume e páginas citadas. Em Antuérpia (ou Anvers) deve ter falecido.

Qual a relação entre este Luís Nunes e o do retrato de Rubens, com quem já tem sido confundido? É difícil que não sejam parentes. Será este Luís

Nunes o pai de Álvaro Nunes (*Ludouici filius*, no epitáfio)? Pode ser, mas não garanto. Se assim for, teremos uma linhagem de três médicos distintíssimos, verdadeiras sumidades na sua época, em que os dois mais conhecidos, e do mesmo nome, são avô e neto. Mas o parentesco não passa de hipótese.

---

(1) Enviou-me de Londres o texto inglês a Dr.<sup>a</sup> Elisabete Oliveira, a quem renovo aqui os meus agradecimentos.

(2) Autor de vários livros de ditos e sentenças, em latim e espanhol, que foram impressos em numerosas edições, tanto em Portugal como no estrangeiro. J. A. Anselmo, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa, 1926, n.<sup>os</sup> 63 e 206, regista edições de 1554 e 1569, respectivamente.

(3) Mais sobre este dicionário, em Américo da Costa Ramalho, *Estudos Camonianos*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 1980, pp. 31-33.

# Las Empresas de Santa Teresa grabadas por Manuel de Freyre

---

por Fernando Moreno Cuadro

Con motivo del Centenario teresiano y por indicación de mi maestro D. Santiago Sebastián López, he acometido el estudio de los grabados que ilustran un libro conservado en la Biblioteca de los carmelitas descalzos de Córdoba, titulado *A Estrella dalva Santa Teresa de Jesús May e Filha do Carmelo*, escrito por Fray Antonio de la Expectación y publicado en Lisboa en 1710.

La obra, sumamente interesante para la iconografía teresiana, es semejante a otros textos publicados en España, como la obra de Fr. Juan de Roxas y Auxa: *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las Siete Moradas de Santa Teresa, careadas con la Noche Oscura del B. Fr. Juan de la Cruz* (Madrid, 1677), dada a conocer recientemente (1), donde la mística se expresa por medio de emblemas y alegorías hasta alcanzar su punto culminante, como en el libro que nos ocupa. Éste está dividido en 13 capítulos o sermones dedicados a la santa de Avila. Cada uno de estos capítulos va encabezado por una empresa que refleja la idea fundamental del sermón. Las empresas de formato rectangular (12 x 14 cm.) están numeradas y grabadas por Manuel de Freyre, quien firma las láminas de distintas maneras. La mayoría de ellas presentan el nombre abreviado y el apellido completo, dos presentan el nombre completo y el apellido abreviado y las restantes sólo las iniciales separadas o unidas.

Los grabados representan el misticismo teresiano en sus últimos grados hasta la culminación. No presentan un orden determinado, como el mismo

autor del libro indica en el prólogo al lector, pero corresponden, como hemos indicado, a los grados de la vida mística hasta llegar al misterio nupcial, a la unión transformante o matrimonio espiritual.

Los grabados presentan a santa Teresa deseosa de la unión mística con Cristo y por ello, está siempre preparada y vigilante; pero la santa no sólo se representa como la más prudente de las vírgenes que se encaminan a la deseada unión con el Esposo, sino también como intercesora y directora espiritual, buscando incesantemente un camino para llegar Él, el *Camino de perfección* y la reforma del Carmelo (grabados 1 y 3). La representación de la santa en la primera empresa, orando de forma callada y silenciosa, sin interrupción, ni distracción, y el mismo mote que completa el grabado aludiendo, como más adelante veremos, a la importancia de la vida contemplativa, nos lleva a encuadrar el grabado en uno de los caminos hacia la perfección: la «Via iluminativa», una de las edades de la vida interior tal como expresó el carmelita Felipe de la SS. Trinidad en la *Summa Theológica Mysticae*, obra que fue seguida por la *Mystica Theologica Divi Tomae* de Vallgornera que denomina las edades de la vida interior de la siguiente manera: «Via purgativa», propia de los principiantes, que consiste en la purificación activa de los sentidos; «Via iluminativa», propia de los adelantados, que consiste como hemos indicado en el desarrollo de la contemplación y «Via unitiva», característica de los perfectos que logran la unión del alma con Dios, objeto de la mayor parte de los grabados que nos ocupan (2). La «Via ilumina-

tiva» es propia de los adelantados, de aquellos que progresan en la virtud. Y será precisamente esto, el resaltar la práctica de las virtudes por la santa, el objetivo de tres empresas (grabados 2, 5 y 7). Las virtudes y el amor a Dios (grabado 4) permiten a la santa su unión con Cristo, representada en la mayoría de los grabados que estudiamos. En dos de ellos (grabados 6 y 10) Dios se entrega a la santa, que aparece protegida por Cristo en otra lámina (grabado 9). Santa Teresa con Cristo se transforma totalmente (grabado 8) llegando a identificarse ambos (grabados 11 y 12). Después de haber llegado a la culminación, en el último grabado aparece santa Teresa coronada como hija, esposa y madre.

Trás este preámbulo, pasamos a analizar los grabados que son el objeto de nuestro estudio.

#### SANTA TERESA COMO INTERCESORA Y DIRECTORA ESPIRITUAL

Dos son las empresas que muestran a santa Teresa como intercesora y directora espiritual. La primera de ellas (fig. 1) refleja dos ideas importantes: el recogimiento infuso de la santa y la reforma

del Carmelo, del que santa Teresa es la madre espiritual. El grabado representa a la santa como una pastora sentada bajo un árbol durmiendo. A su lado, en primer término, un manantial; tras él un rebaño y al fondo unas construcciones y un sol naciente. Completa la empresa una filacteria con el mote «EGO DORMIO ET COR MEVM VIGILAT», tomado del *Cantar de los Cantares* 5,2: «Yo duermo, pero mi corazón vela». Este mote bíblico aparece también en la literatura emblemática del siglo XVII que, como es sabido, se nutre en buena medida de la *Vulgata*. Lo encontramos en Horozco y en Sebastián de Covarrubias aludiendo a la importancia de la vida contemplativa (3). El desarrollo de la contemplación es propio de la «via iluminativa», de los adelantados, como hemos indicado.

El inicio del poema cuarto del *Cantar por Excelencia* también aparece en las decoraciones efímeras del siglo XVII, empleado, como más adelante veremos, de forma similar a uno de los sentidos utilizados en la empresa que estamos analizando.

El mote que estamos comentando viene a reflejar la idea principal de la empresa: como la santa para ella misma tenía el mayor descuido, el sueño más



FIG. 1. Santa Teresa como intercesora y directora espiritual.

FIG. - 2. Prudencia de Santa Teresa.



profundo a las cosas del mundo, mientras que para Dios tenía la mayor vigilancia, sin conocer su corazón descanso para las cosas del espíritu.

Fray Antonio, basándose en la parábola de las Diez Vírgenes, establece un paralelismo entre éstas y santa Teresa. Efectivamente la santa se durmió como las «parthénois», pero era más prudente que ellas porque el alma de santa Teresa siempre estaba preparada para la Parusía del Señor, la presencia de Dios era la obsesión del corazón de la santa, constantemente piensa en Él y aún durmiendo su espíritu vela pensando en su llegada. La preparación para este momento crucial justifica toda la vida de Teresa.

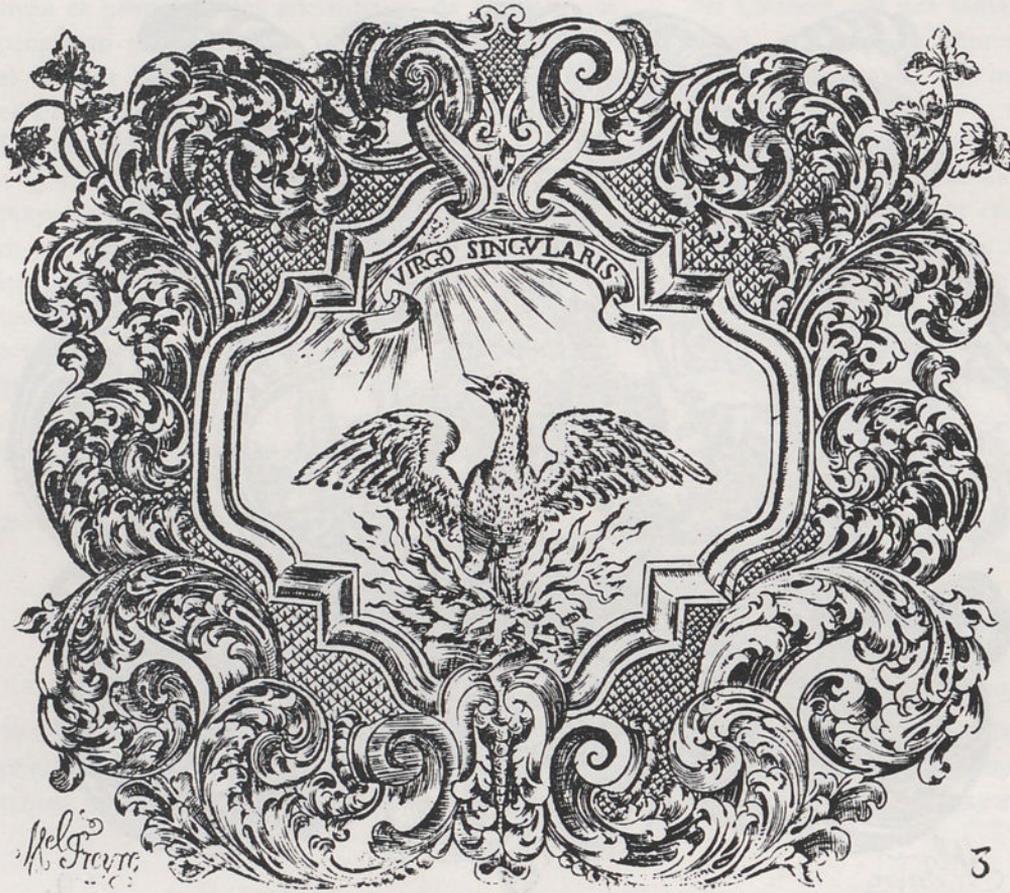
En los constantes paralelismos bíblicos con las «parthénois», el autor dice que santa Teresa fue tan descuidada como todas durmiéndose, tal como aparece en el grabado, y explica que los descuidos de la santa no son sino reflejo de su gloria, ya que esos descuidos no eran propios sino descuidos ajenos que santa Teresa los recibía para llorarlos y sufrirlos como propios, convirtiéndose sus ojos en ríos de penitencia, en fuentes permanentes para el beneficio

humano, idea representada por el manantial de agua que aparece en el grabado.

Santa Teresa no sólo llora las culpas ajenas sino que incita a los justos a derramar lágrimas por ellas, para que todos vivan bajo la acción del Espíritu y consigan la gloria futura. La actitud de la santa viene a reflejar la idea paulina de que «padezcamos con Él para ser con Él glorificados» (4). Si importante es el empeño de la santa en llorar las culpas ajenas, más aún lo es el empeño de Teresa en que los ojos de los justos lloren la infelicidad humana por las repercusiones que tuvo, según nos comenta el sermón: «para chorar pelos olhos de todos, ainde depois de morta... este foy o intento, que a Santa teve em instituir esta sagrada reforma; he como se dissera, que quería continuar ainda depois de morta o chorar aos pecadores, para isto instituhio a reforma das suas filhas» (5). Más adelante añade que «em todos ellos (filhos-filhas) está Theresa obrado, ainde depois de morta» (6).

Con el mismo sentido, aplicado a un personaje que sigue obrando en sus seguidores aún después de muerto aparece el mote del grabado en las decora-

FIG. 3. Singularidad de Santa Teresa.



ciones efímeras erigidas en honor de Felipe III y Felipe IV en Salamanca y Valencia respectivamente (7).

Relacionada con la anterior, hay otra empresa (fig. 3) que presenta un Ave Fénix quemándose y mirando al sol con el mote «VIRGO SINGVLARIS» (8). Es grande la semejanza que muestra el grabado con el emblema que sobre el mismo tema tiene Covarrubias, quien comenta que el fuego no causa perjuicios siempre que se encienda en el pecho el amor divino, porque si el pecho en el amor de Dios se enciende, aunque se consuma el cuerpo, se vuelve a nacer con otro incorruptible y glorioso (9). Con el mismo sentido de renovación aparece también en las *Empresas Heroicas y Morales* de Simeón y en Horapolo (10). La empresa y el sermón que la comenta pretende mostrar con esta mítica ave la singularidad de la santa poniendo de relieve tres aspectos esenciales. El primero es destacar a Teresa como la fundadora del Carmelo reformado, simbolizado asimismo por el Ave Fenix. Otro aspecto particular de la santa es que buscó un nuevo camino para acercarse a Dios, para agradecer al Divino Esposo, sin duda aludiendo al *Camino de Perfección*. El

tercer aspecto a destacar de la singularidad de Teresa es que después de estar en el cielo gloriosa, asistió al gobierno de su familia en la tierra. Santa Teresa, como Ave Fénix, nace a una nueva vida (11), desde la cual sigue actuando en sus hijos como en la vida terrena.

La imagen del Ave Fénix no es demasiado frecuente en la iconografía teresiana, no obstante existe un ejemplo muy interesante realizado casi cien años antes que los grabados de Freyre, en 1615, uno de los jeroglíficos pintados para celebrar las fiestas realizadas con motivo de la beatificación de la santa en Córdoba (12). El jeroglífico que presentaba al Ave Fénix consumiéndose sobre una tumba, llevaba la letra: «Aquí yace, o se eterniza/vna Phenix tan castiza,/que avnque en el fvego murió, / en el fuego reuivió, / no sabiendo que es zeniza./Y aquesto quizo dezir/el Seraphin en herir,/ a Theresa con ardor,/que será sin suyo amor/pues de amor vino a morir./Fue Phenix más *singular* / Si castiza la e llamado / no solo en se restaurar/sino en los hijos que ha dado/que no se pueden contar». El jeroglífico, donde aparece la santa

como «Phenix más singular», alude al cuerpo incorrupto de santa Teresa, simbolizado por el sepulcro donde yace y se «eterniza», y a la santa como madre espiritual de los reformados, como se deduce de los últimos versos que hemos anotado, uno de los aspectos a que alude la empresa que comentamos.

#### VIRTUDES Y EXCELENCIAS DE SANTA TERESA

La disposición del alma de santa Teresa para las buenas acciones y el grado de perfección que alcanzan queda reflejado en tres empresas.

La primera de ellas (fig. 2) tiene representado un moral bordeado por una filacteria con el mote «OMNIVM PRVDENTISSIMA» y al fondo otros árboles más pequeños. Ya hemos visto a Teresa como la más prudente de las vírgenes por cuanto no sólo se prepara ella para la llegada del Esposo sino que también se preocupa de las demás aceptando como propios los descuidos ajenos y siendo intercesora ante Dios. En el sermón correspondiente a la empresa que comentamos Teresa aparece como la

maestra de las prudentes y por tanto la más grande de ellas, representada por el árbol más alto.

Conocido es el simbolismo del árbol como «Axis mundi» (13) que comunica la tierra con el cielo. Este moral que simboliza a Teresa es el que más sobresale, el que más se acerca al cielo sirviendo de comunicación con Dios. En la iconografía teresiana del siglo XVII también se había recurrido al árbol para simbolizar a la santa; en este sentido, uno de los textos más expresivos es el sermón que el carmelita fray Cristóbal de Torres pronunció en las Descalzas Reales de Madrid, en 1627, con motivo del patronazgo de la santa (14).

La santa aparece en la empresa como la virgen más prudente ya que se presenta además como intercesora. Es la nueva Abigail, pudiéndose aplicar a la santa las palabras de ésta: «Caiga sobre mí, Señor, la falta» (15). Para simbolizar la prudencia de la santa se recurre al moral, símbolo de la prudencia según Alciato: «Nunca el moral prudente reverdece/Hasta que todo el frío sea pasado,/Y tiene nombre que no le merece/Pues necio (con ser sabio) fue llamado» (16). La relación del moral con la prudencia también aparece en Sebastián de Covarru-



FIG. 4. El amor a Dios de Santa Teresa.

bias (17) y en Piccinelo de quien se ha tomado el mote, según fray Antonio: «Morus arborum omnium prudentissima» (18).

Por otro lado, el sermonista al tratar la prudencia de la santa se fija en tres aspectos: la memoria del pasado, el presente y el futuro del juicio divino, aspectos que guardan una estrecha relación con las tres partes del cuerpo principal de la empresa, el árbol cuyas raíces se hunden en el suelo, el tronco que crece sobre la tierra y las ramas que se elevan al cielo.

En la empresa siguiente (fig. 5) aparece una torre y un sol que proyecta su sombra con el mote «EX VMBRA MAGNITUDO», tomado de Piccinelo como otros que ya hemos comentado.

El grabado viene a representar como ante la imposibilidad de poder captar las grandezas de Teresa directamente, se tiene que recurrir a las sombras que proyectan para poder apreciarlas. Fray Antonio centra su comentario en tres ignorancias de Teresa: desconocer que era santa, reconocerse como la mayor pecadora del mundo sin serlo y desconocer el pecado, simbolizadas por las sombras, que ponen de manifiesto la grandeza y sabiduría de la santa.

La tercera empresa (fig. 7) representa una esfera celeste con el mote «NI(HI)L MIHI CVM TER(R)IS». Este grabado trata de mostrar a Teresa como la más santa de las santas, basándose en que la santidad va paralela al despegue de la tierra. Santa Teresa está despegada de las cosas de este mundo e incluso de la vida terrena ya que ésta le impide disfrutar de la vida verdadera. Está alejada asimismo de los más bajos instintos humanos y aún no tiene un lugar en la «tierra de los vivientes», aunque éste es el deseo último de la santa.

#### EL AMOR A DIOS DE SANTA TERESA

El amor a Dios de santa Teresa queda reflejado en un grabado (fig. 4) en el que se representa un águila con un polluelo entre sus garras dirigiéndose al sol, con el mote: «SIMILIS ET DESIMILIS IPSA».

El tema ya aparece en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias (19), quien explica que esta imagen del águila probando la nobleza de sus hijos oponiéndolos al sol es un emblema espiritual y contemplativo. La empresa, pues, muestra el amor de la seráfica doctora a Dios, el «verdadero Sol, Dios infinito,/Si de mi pensamiento los hijuelos/

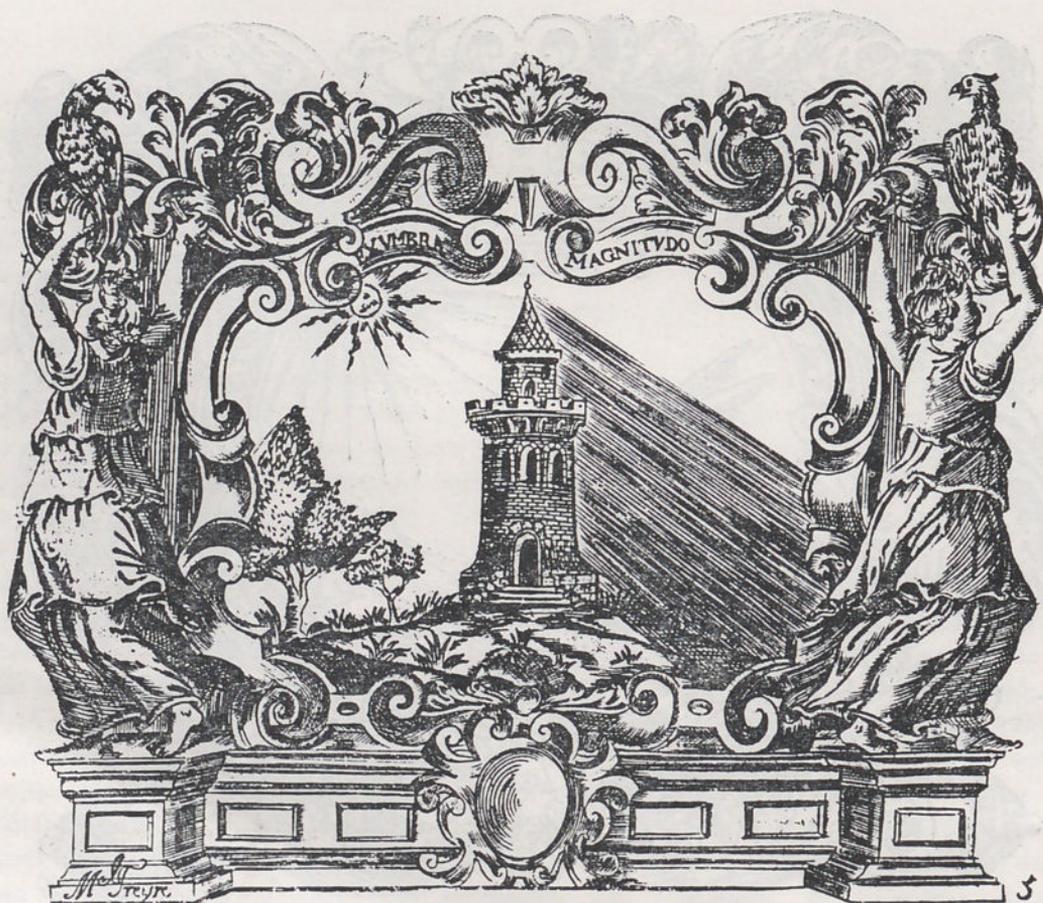


FIG. 5. Excelencias de Santa Teresa.

FIG. 6. Encuentro de Cristo con Santa Teresa.



En vos no ponen, toda su esperanza, / Desechelos mi alma, sin tardanza» (20). La santa aspiraba al amor de Dios con actos continuos, se acercaba a Él con un amor cálido y fervoroso que iba en progresivo aumento y transcendía de sí mismo. Sus obras y escritos encienden en todo momento las almas e inflaman los corazones en amor divino, ella misma se abrasó en el amor tal como hemos visto en la empresa anterior donde aparece la santa representada como el Ave Fénix. El amor que tiene la santa a Dios presenta parecidas características al amor que refiere S. Dionisio cuando se trata de los Serafines en la *Jerarquía de los Angeles*. Pero, no obstante los paralelismos, éstos no se identifican, de ahí el mote que completa el grabado.

#### UNIÓN CON CRISTO Y TRANSFORMACIÓN DE SANTA TERESA

La primera empresa representa el encuentro de Cristo con santa Teresa (fig. 6). En el grabado aparece una doncella que tiene sobre su regazo un unicornio, en una actitud tranquila y sosegada que

nos recuerda la obra que del mismo tema realizó el Domenichino. Completa el grabado un paisaje, como telón de fondo, en el que aparece un enorme edificio y una filacteria con el mote: «EX TALI VICTORE TRIVNFAT».

El grabado representa la «amorosa batalla» entre Cristo y la santa. Esta está representada por la doncella, mientras que Cristo está simbolizado por el unicornio, tal como expresó Honorio de Autum en su obra *Speculum de Mysteriis Ecclesiae*: «Por medio de este animal es representado Cristo y por medio de su único cuerno su fuerza insuperable. El que se posó sobre el seno de la virgen fue capturado por los cazadores; esto significa que El fue encontrado en forma humana por quienes le aman» (21).

El sermón, basándose en la leyenda del unicornio, un pequeño animal fiero y terrible que no hay cazador que se le aproxime y que la única forma de cazarlo, como refiere el *Fisiólogo*, es mediante una doncella casta, ante la que el fiero y terrible animal queda rendido postrando su cabeza en el regazo de la virgen doncella (22), comenta el grabado

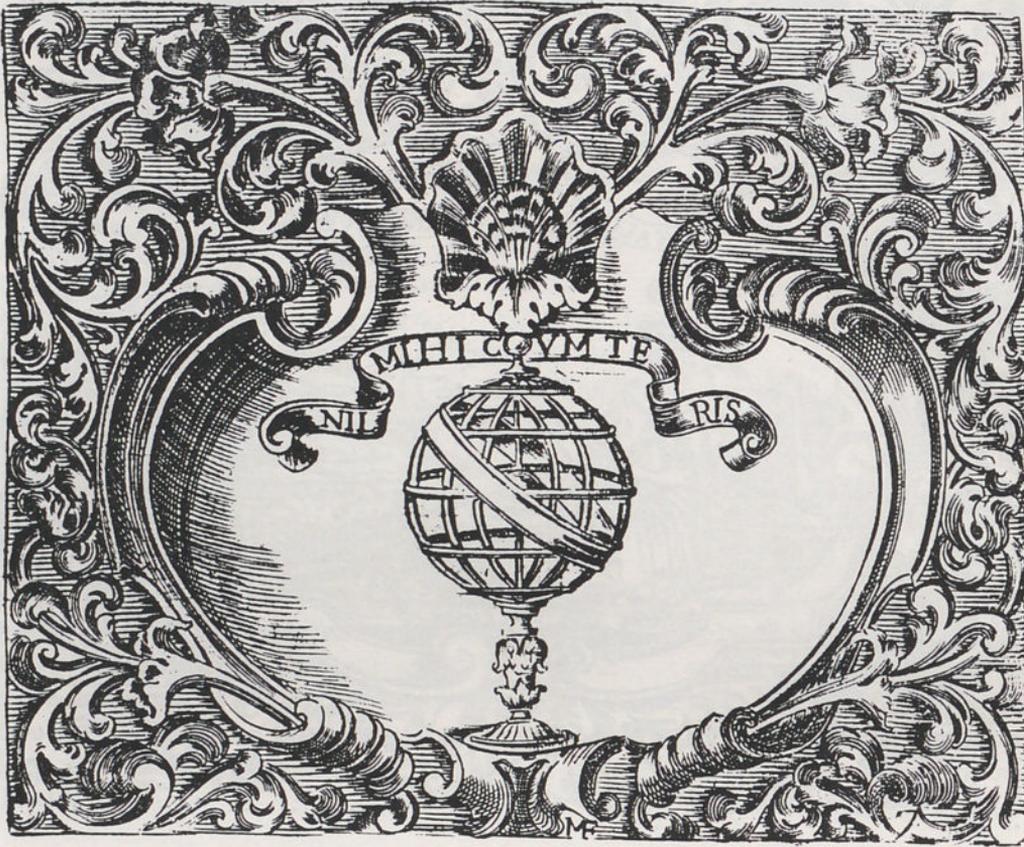


FIG. 7. Santa Teresa la más santa de las santas.

como una «batalla de amor» de la que resulta Teresa victoriosa en tres encuentros, tres ejemplos que muestran las obras de Teresa para alcanzar el Amor Divino.

El primer ejemplo es el deseo de Teresa de morir por Cristo, para la santa el morir es una dicha tal como se refleja en sus pensamientos y sentencias: «morir y padecer han de ser nuestro deseo» (23). La «batalla» entablada es una batalla singular, se trata de ver quien daba más amor. En el primer encuentro, el Amor Divino se dejó vencer ante el amor que tenía la santa, consiguiendo ésta la victoria: «Deos menino allegando a fineza de tomar nossa natureza; Theresa allegando o querer dar por tal Amante a vida. Renhida foy a contenda; en duvidas esteve a victoria; insistió a menina Theresa, y como mulher levou a sua avante, y sahio con a sua. Deyxouse vencer o amor Divino; deu a coroa a Theresa, a publicou victoriosa» (24). En el segundo encuentro se compara el Sacramento del Altar con lo que fray Antonio llama «Sacramentum mulieris» para designar el banquete que ofrece santa Teresa con su doctrina y sus escritos: «para gloria de Theresa hey de mostrar o seu sacramento con algunas sin-

gularidades nam achadas no Sacramento de Christõ, pelas quaes neste segundo encontro parece, que deyxã ao seu Divino Esposo como vencido» (25). El tercer encuentro del que sale victoriosa Teresa es el de la muerte: mientras que Cristo murió en la cruz a manos de sus enemigos, Teresa murió de Amor Divino.

La empresa siguiente (fig. 10) muestra a santa Teresa como la «Venus de gracia» que consigue poseer a Dios. El grabado representa a tres diosas, la central con una manzana de oro en sus manos y las que están a su lado en actitud de querer alcanzarla. Completa la lámina el mote «DETVR PVLCHERRIMAE». El grabado representa en un sentido literal la disputa entre Juno, Palas y Venus por conseguir la manzana de oro que Eris, la diosa de la discordia, había lanzado a las diosas para que la cogiera la más hermosa de ellas. En el caso que nos ocupa se le ha dado al relato un sentido moral apuntado por Pérez de Moya, quien escribe: «se entendía de la hermosura del alma, que es la virtud inmortal, y no la del cuerpo, que es vna hermosura transitoria, y caduca, que a muchos fue, y es causa de desventura» (26). Se ha dado una transposición

mitológica entre Venus, la afortunada que consiguió la manzana según el relato clásico, y santa Teresa que aparece como la «Venus de gracia», la más afortunada de todas, la que consigue por la limpieza de su alma el trofeo deseado, Dios.

Después de haberse producido el encuentro entre Cristo y Teresa, ésta aparece protegida por Dios en la empresa siguiente (fig. 9). El grabado representa un águila real en su nido protegiendo un huevo con la letra «PROXIMVM CORDICHARIVS», simbolizando a Cristo y a la santa respectivamente. El Señor protege a santa Teresa, su esposa más amada y mimada, como águila, lo mismo que protegió al pueblo de Israel, según narra el poeta deuterónico: «Como águila... extendió sus alas y los cogió» (27). Santa Teresa, cuya aspiración máxima era la unión con Dios, aparece en la empresa vestida con la capa de Cristo, como la más protegida, mimada y amada de las esposas.

El paso siguiente es la transformación con Cristo y la identificación de ambos, tal como aparece en las tres empresas siguientes. En la primera de ellas (fig. 8) hay representados unos alicates con el mote «EX GEMINIS VNVM», simbolizando la unión

mística y transformación de Teresa con Dios. La santa sin Cristo no es nada, con Él lo es todo.

Para que el alma llegue a la perfecta transformación mística y amorosa con Dios es necesario que se produzca lo que santo Tomás concebía como despojo de todo lo imperfecto y penetración en lo divino. En la santa, como ya hemos indicado, se dió la renuncia de todo lo imperfecto e incluso la renuncia de sí misma para alcanzar la unión con Dios. Paralela a la progresiva renuncia de lo terreno e imperfecto se da la penetración en lo sobrenatural. Teresa, pués, despegada de lo terreno e inundada de Amor se transforma e identifica con Cristo.

La siguiente empresa (fig. 11) representa la vara de Moisés sobre un ópalo con la letra «IN HAC MIRABILIA», simbolizando la unión de santa Teresa con Cristo, representados por la vara y el ópalo respectivamente.

Sobre el ópalo escribe fray Antonio: «Naõ podiamos ter melhor espelho para vermos em sombra do Divino Sacramento as luzes, e grandeça. Nelle temos hum compendio de todas as maravilhas Divinas, Nelle se vê a púrpura da Cruz as chamadas



FIG. 8. Santa Teresa transformada con Cristo.

da Encarnação e Nascimento, o candido de Resurreição glorioso, o verde alegre da Ascensão, fundamento de nossa esperança; em fim huma summa de todas as maravilhas Divinas» (28). El ópalo aparece como símbolo de Cristo, como la «piedra indica» mencionada por Plinio (29) y recogida por el *Fisiólogo* donde se comenta la unión de Cristo con la humanidad: «La piedra es Nuestro Señor Jesucristo. Como estábamos hidrópicos, saturado nuestro corazón de las aguas del diablo, bajó la piedra de nuestro Salvador, por su caridad descendió y se ligó a nuestro corazón como la piedra y, resucitando de entre los muertos, extrajo de nuestras almas toda dolencia espiritual» (30). En este caso representa la unión de Cristo con Teresa, simbolizada por la vara. La vara, símbolo taumatúrgico de Moisés, con que éste hirió la roca (31) que no era sino Cristo (32) del que salía el agua viva, está simbolizando las obras de Teresa, los caminos por los que la santa se acerca a Cristo para obtener las gracias espirituales. Pero el ópalo no sólo se acerca a la santa sino que también se liga a su corazón, como refiere el texto del *Fisiólogo* que hemos citado,

de tal manera que Teresa aparece con Cristo identificada. Las propiedades que tiene la piedra que simboliza a Cristo también aparecen en la santa carmelita, según el sermón correspondiente. Igual que la piedra nace envuelta en llamas, santa Teresa desde su infancia, abrasada con las llamas de amor divino, se ofreció a Dios. Lo mismo que en el ópalo se da un compendio de piedras preciosas, el púrpura de la cruz, el verde esmeralda... en santa Teresa se da un compendio de virtudes, sus penitencias y obras que la acercan a Dios. Y de la misma manera que la piedra es cristalina, es un espejo en el que se unen el cielo y la tierra, en la santa también se unen estas dos partes: está viva en el cielo y en la tierra, aludiendo no sólo a las enseñanzas espirituales que se mantienen en los reformados, sino también a su cuerpo incorrupto.

En el grabado siguiente (fig. 12) se representa una mano saliendo de una nube con un anillo de zafiro y la letra «SPECIE SIMILIMA CAELO», para mostrar a Teresa como la estampa de Cristo, como su esposa más amada por cuanto es la más parecida a Él. Basándose en el principio de que la desigualdad

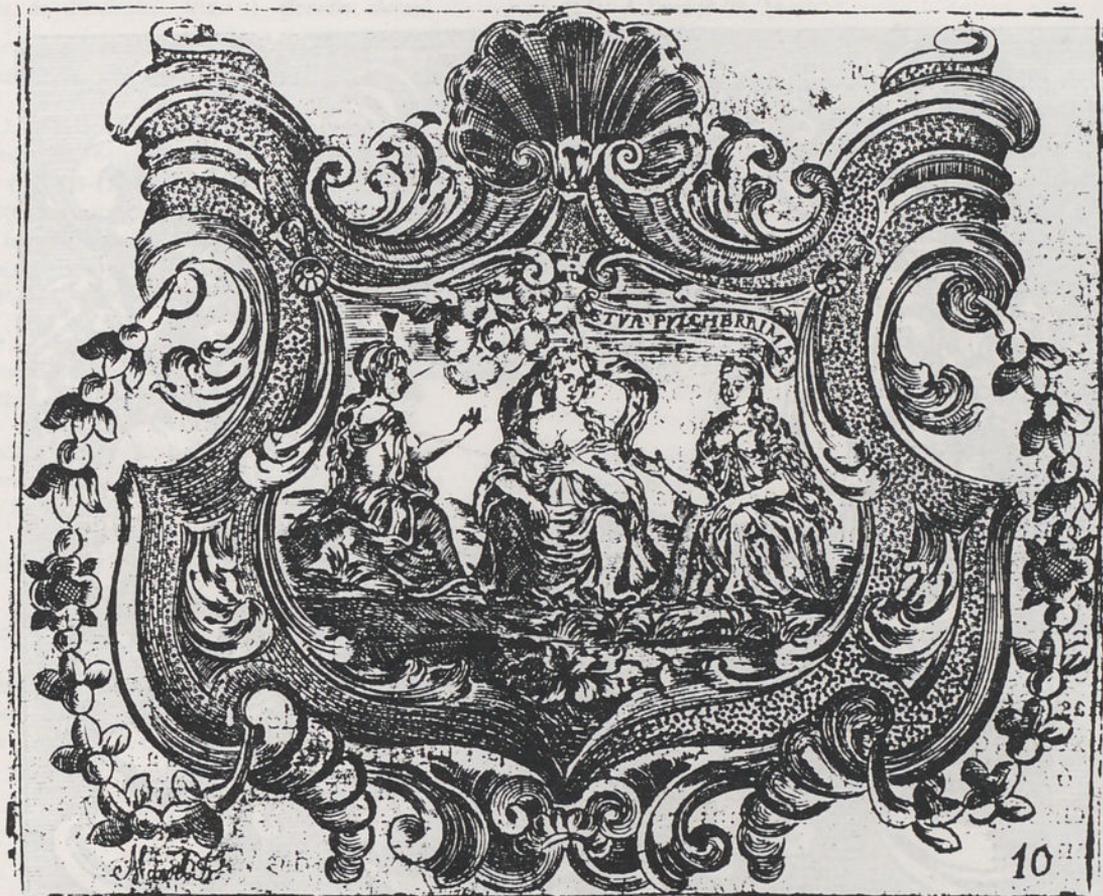
...

...



FIG. 9. Santa Teresa protegida por Cristo.

FIG. 10. Santa Teresa venus de gracia.



es propia de la desunión y la semejanza origen de un mayor amor, se representa la identificación de Teresa con Cristo y su unión; el mismo anillo es un símbolo de esta unión con Cristo (33). En la última empresa de la serie (fig. 13) aparece representada Teresa «com as tres coroas de Filha, Esposa y May do Rey Divino coroado» (34). Santa Teresa fue hija de Dios por la gracia cuyos efectos son santificarnos, hacernos hijos y herederos de Dios y de su reino. Santa Teresa también aparece con la corona de esposa de Cristo, lograda tras su unión transformante. La tercera corona la explica fray Antonio diciendo: «que Theresa se diga May de Deos, e May de Rey Divino... cousa nova, nunca ouvida, nem sonhada. Porém nao he cousa nova; he cousa muyto antiga, e muyto certa ... Confesso, que naõ foy Theresa May de Deos corporalmente senaõ espiritualmente», continua diciendo que un alma concibe a Dios por la fé y «em Theresa se vió esta espiritual maternidade de Deos; pois as suas

palavras sam brazas» (35). Por otro lado esta corona de madre alude a la reforma del Carmelo, a los hijos que forjó para Dios.

El libro de fray Antonio de la Expectación es una obra de exaltación de la mística teresiana, cuyos conceptos se expresan por medio de emblemas, insistiendo en el recurso que fue tan frecuente en el barroco de utilizar la imagen como medio de propaganda; en este caso con un sentido pedagógico encaminado a la difusión de modos de vida cuyo fin último era la sublimación espiritual. Libros ilustrados con grabados de este tipo son frecuentes en la época barroca y el interés de su estudio radica no sólo en acercarnos a conceptos básicos del misticismo, sino también y fundamentalmente en conocer y comprender la representación de esos conceptos en imágenes. Imágenes que se convertirían en patrimonio común de los carmelitas, quienes las podían utilizar a la hora de programar grandes conjuntos decorativos. →



FIG. 11. Identificación de Cristo y Santa Teresa.

Antes de concluir, deseo expresar mi agradecimiento al Dr. D. Santiago Sebastián López por haberme indicado el estudio de estos grabados, así como por los consejos y orientaciones recibidos durante su ejecución.

(1) S. Sebastián López: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza. Madrid, 1981, pp. 78 ss.

(2) Sobre el simbolismo místico, véanse los trabajos de S. Sebastián López: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza. Madrid, 1981, pp. 61ss. *El Pia Desideria de Hugo Hermann y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura*. En «Boletín de Arte» del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Málaga, 1981, n.º 2, pp. 9ss. *Iconografía de la vida mística teresiana*. En «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar». Zaragoza, 1981. X. pp. 15-68. Con una abundante y actualizada bibliografía sobre el tema.

(3) Horozco Covarrubias: *Emblemas Morales*. III.1. Sebastián de Covarrubias: *Emblemas Morales*. II.92. Cit. por Henkel, A. — Schone, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Metzlerche Verlagbuchhandlung. Stuttgart, 1967, pp. 1027 y 821 respectivamente.

(4) *Romanos* 8,17.

(5) *A Estrella dalva...* pág. 21.

(6) *Idem*, pág. 25.

(7) Sobre las exequias de Felipe III véase Angel Manrique: *Exequias, Tvmvlo y Pompa Fvneral, que la Vniversidad de Salamanca Hizo en las Honras del Rey Nvestro Senor Don Felipe III en cinco de Iunio de mil y seyscientos y veynte y vno*. Salamanca, 1621. Cit. por P. Dávila: *Los Sermones y el Arte* pág. 136. Yel libro de P. Quirós: *Parentación en la mverte de Felipe III por la Universidad de Salamanca*. Cit. por Llaguno: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de Espana desde su restauración*, t. III, pág. 182. Sobre las exequias de Felipe IV véase A. Lázaro de Velasco: *Funesto jeroglífico del maior dolor que en representaciones mudas manifestó la mui noble, antigua, leal, insigne y coronada ciudad de Valencia en las onras de su Rey Felipe el Grande, IV de Castilla y III de Aragón*. Valencia, 1666.

(8) Tomado de Piccinelo. Vid. *A Estrella dalva...* pág. 70.

(9) S. Covarrubias: *Emblemas Morales*. C. III. 90.

(10) Véase J. M.<sup>a</sup> González Zárate: *La tradición emblemática en la Valencia de 1640*. En «Traza y Baza». Valencia, 1983, n.º 8, pp. 109-118, quien estudia los jeroglíficos realizados en 1640 con motivo de los festejos organizados para conmemorar la conquista de Valencia por el rey D. Jaime, descritos en la obra de Marco Antonio Ortí: *Siglo Cuarto de la Conquista de Valencia*. Valencia, 1640.

(11) El Ave Fénix es un símbolo del triunfo de la vida eterna sobre la muerte terrena. Vid. G. Ferguson: *Signs and Symbols in Christian Art*. New York, 1954.

(12) Las decoraciones están descritas por Paez de Valenzuela: *Relación Breve de las Fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la Beatificación de la gloriosa Patriarcha Santa Teresa de IESVS, Fundadora de la Reformación de Desclazas y Deslaços Carmolitas*. Córdoba, 1615.

(13) Véase S. Sebastián López: *Espacio y Símbolo*. Córdoba, 1977, pp. 57 ss.

(14) Cristóbal de Torres: *Sermón al Dignísimo Patronazgo de sus Reynos, que fundó el Inclito Monarca Felipe III. Rey de España, en cabeza de la Gloriosa virgen santa Teresa de IESVS*. Madrid, 1927.

(15) *I Samuel* 25, 24

(16) A. Alciato: *Emblemas*. Lyon, 1549, pág. 232. Las citas corresponden a la edición de «Editora Nacional». Madrid, 1975. Con introducción de M. Montero Vallejo.

(17) Sebastián de Covarrubias: *Emblemas Morales*. Toledo, 1613. C. III.257.

(18) La gran obra de Picinellus: *Mundus symbolicus in Emblematum Universitate* fue publicada en Colonia en 1681.

(19) C.I.79.

(20) *Ibidem*.

(21) Cit. por J. E. Cirlot: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1982, pág. 454.

(22) *Fisiólogo* pág. 74. Edición de la Universidad de Buenos Aires, 1971.

(23) Teresa de Jesús: *Obras Completas*. Aguilar. Madrid, 1942, pág. 639.

(24) *A Estrella dalva...* pág. 167.

(25) *Idem*, pág. 175.

(26) J. Pérez de Moya: *Filosofía Secreta*. Madrid, 1673, pág. 371.

(27) *Deuteronomio* 32, 11. →



FIG. 12. Santa Teresa estampa de Cristo.



FIG. 13. Santa Teresa coronada como hija, esposa y madre.

(28) *A Estrella dalva...* pág. 299.

(29) Plinio: *Historia Natural*, XXXVII,10,61.

(30) *Fisiólogo* pág. 67.

(31) *Exodo* 17,6.

(32) *I Corintios* 10,1-4.

(33) Sobre el simbolismo de los anillos véase Emma Pressmar: *Notas sobre el significado de los anillos*. En «Traza y Baza». Barcelona, 1976, n.º 6, pp. 73ss.

(34) *A Estrella dalva...* pág. 350.

(35) *Idem*, pp. 375-377.

# Mestres de pedraria gaienses que trabalharam, no século XVIII, na “Torre de Garcia d’Ávila”

por Flávio Gonçalves

O estudo do papel que no século XVIII desempenharam, entre nós, os então chamados «mestres de pedraria», está, infelizmente, por fazer. E todavia tal estudo impõe-se — não restringido, evidentemente, à revelação singela e avulsa de documentos respeitantes a quaisquer obras em que esses artistas intervieram, ou relativos a pormenores biográficos, mas, a partir daí, alargado a uma interpretação global que nos elucidie sobre a sua formação técnica e organização profissional, sobre as condições económicas e sociais em que trabalharam e viveram, sobre a razão do seu predomínio em certas zonas do país e as deambulações que efectuaram por diferentes regiões, etc.

Por «mestres de pedraria» entendiam-se, regra geral, os artistas ou artífices que, individualmente ou de parceria, e segundo os desenhos elaborados por arquitectos ou por engenheiros, se encarregavam da efectiva construção dos edifícios. Cumpriam a sua tarefa no sistema de empreitada (a qual, quase sempre, alcançavam por arrematação em hasta pública) e cumpriam-na dentro de um prazo previamente estabelecido. Muitas vezes eles próprios dirigiam a execução dos trabalhos; outras vezes, porém, em empreendimentos de maior vulto, eram orientados pelo arquitecto que, tendo delineado o imóvel, acompanhava o seu levantamento.

Assim, o resultado plástico de uma obra de arquitectura, ou a exacta consecução das intenções do seu tracista, dependiam muito da competência dos «mestres de pedraria» e dos seus operários. Por outro lado, do contacto com artistas de formação teórica, ou como fruto da experiência, bastantes «mestres de

pedraria» obtiveram conhecimentos que lhes permitiram projectar edifícios e erguê-los, colmatando, conseqüentemente, a enorme falta, que outrora havia, de verdadeiros arquitectos. Se as estatísticas dizem que em 1983 só 2% dos edifícios erguidos em Portugal procedem da traça de arquitectos preparados escolarmente (1), calcule-se o que aconteceria no século XVIII! Sobretudo na província, a hábeis «mestres de pedraria» se ficou a dever uma imensidão de construções — moradias urbanas, solares, igrejas e capelas, encomendas de municípios, etc. Esta sua actividade, de cariz empírico e conservador, ajuda a compreender, segundo julgo, a longa permanência e difusão, em plena época setecentista, da arquitectura plana ou desguarnecida da tradição maneirista, que tão bem exprimiu a nossa escala e a nossa sensibilidade.

Baseado em notícias já publicadas, e em documentos inéditos que possuo, posso afirmar que no século XVIII foram numerosos os «mestres de pedraria» nascidos ou instalados na área correspondente ao actual concelho de Vila Nova de Gaia. Mais ainda: vários «mestres» do aro gaiense colaboraram na construção de monumentos importantes, sendo procurados ou aceites, no norte do país, com um interesse semelhante ao que se concedeu aos «mestres» de afamadas colmeias — nomeadamente as das zonas de Viana do Castelo e da Maia.

Eis o motivo por que merece ser divulgado um contrato tabeliônico que se me deparou no Arquivo Distrital do Porto, contrato referente a uma empreitada feita no Brasil, no primeiro quartel de Setecentos, por «mestres de pedraria» idos de Vila Nova de Gaia (2). Trata-se, uma vez mais, apenas de um testemunho

avulso e isolado; o conteúdo especial do documento justifica, no entanto, a melhor das atenções.

Foi em 12 de Fevereiro de 1716 que, no escritório do notário português Gonçalo Luís, localizado na Rua de S. Domingos, se reuniram os responsáveis pelo instrumento contratual. De um lado, os três artistas ajustados: Manuel Fernandes Abreu, «mestre de pedraria», casado com Maria de Sousa, morador na aldeia de Figueiredo, freguesia de S. Mamede de Serzedo (concelho de Vila Nova de Gaia); João Álvares, «mestre de pedraria», solteiro e «maior» de 25 anos, morador na aldeia da Boavista, freguesia de Salvador de Perozinho (concelho de Vila Nova de Gaia); e Francisco Moreira, «oficial pedreiro», solteiro e «menor» de 25 anos, morador na aldeia da Igreja, freguesia de S. Mamede de Serzedo (concelho de Vila Nova de Gaia). Do outro lado, presente Cristóvão de Vasconcelos e Brito, «homem de negócio», morador no Porto à Rua do Belomonte, que representava o coronel Garcia d'Ávila Pereira, residente no Brasil. Como testemunhas, o «mestre de campo» Tomé da Silva Baldaia, o «seu pagem» Raimundo de Castro Barros e o «capitão» José Branco Ferreira.

Iniciando o seu depoimento, logo Cristóvão de Vasconcelos e Brito declarou «que o Coronel Garcia d'Ávila Pereira, fidalgo da Casa de Sua Majestade e morador na Torre de Garcia d'Ávila, sertão da Bahia de Todos os Santos, pretendia fazer várias obras de pedraria e para isso lhe escrevera vários avisos e ordens para que lhe remetesse deste Reino [de Portugal] dois mestres pedreiros de obras de cantaria e juntamente um oficial com eles, pessoas capazes para lhe fazerem as suas obras». Cristóvão de Vasconcelos e Brito, após indagações e diligências, escolhera Manuel Fernandes Abreu, João Álvares e Francisco Moreira, não só porque os dois mestres já haviam realizado «várias obras» na cidade do Porto (não especificadas), como porque sabia ser competente o oficial que os acompanharia.

As condições que o coronel Garcia d'Ávila Pereira lhes propunha eram as seguintes:

Pagar-lhes-ia as passagens do Porto à cidade de Salvador (Baía), na qual desembarcariam. Dali seguiriam para a «casa do dito Coronel» (a algumas dezenas de quilómetros de Salvador), onde «trabalhariam nas ditas obras por um ano completo». No que concerne a honorários, todos receberiam «cama e mesa e roupa lavada». Além disso o coronel Garcia d'Ávila Pereira, pelo mencionado trabalho de um ano, daria a cada mestre «cem mil réis», salvo se, por sua iniciativa, lhes quisesse pagar mais «o que lhe parecer». O oficial de pedreiro, por seu turno, receberia aquilo que, no Brasil, se combinasse; se não chegasse a acordo, devolveria ao coronel o custo da sua passagem. Todos os pagamentos, feitos em dinheiro, seriam entregues

aos artistas conforme «o forem merecendo», para poderem «remediar» em Portugal «as suas casas».

No contrato previam-se os casos de morte e de doença. Se algum dos artistas falecesse no mar durante a viagem, «o que Deus não permita», ou em terra, ao serviço do «dito Senhor» Garcia d'Ávila Pereira, o custo das passagens continuaria por conta do coronel, o mesmo acontecendo na eventualidade de qualquer deles adoecer «em terra» e não lhe ser possível trabalhar. Também a expensas do coronel seriam pagas todas as «ferramentas» e «aguçaduras» exigidas pelas obras.

Por fiador do coronel Garcia d'Ávila Pereira ficava o já citado Cristóvão de Vasconcelos e Brito, que obrigou «a sua pessoa e bens» aos três artistas nortenhos. Constata-se, pois, que entre o negociante do Porto e o fidalgo brasileiro havia estreitas relações, provavelmente de feição comercial.

Manuel Fernandes Abreu, João Álvares e Francisco Moreira aceitaram integralmente as disposições do contrato, sublinhando que, em caso de «doença ou achaque», trabalhariam nas obras, após recuperarem a saúde, até perfazerem o «ano completo» estipulado na escritura. Concordaram, outrossim, pagar cem mil réis «de pena» ao coronel, através do seu fiador, se porventura não cumprissem as alíneas contratuais aceites. E acrescentaram que faltando algum deles aos compromissos tomados, o coronel Garcia d'Ávila Pereira admitiria alguém em substituição do faltoso — porém à custa deste (excepto se a falta derivasse «de doença ou de outro impedimento urgente» que surgisse).

Os artistas de Vila Nova de Gaia apresentaram igualmente os seus fiadores. Do mestre Manuel Fernandes Abreu ficou por fiador Francisco Ferreira, carpinteiro, morador em S. Mamede de Serzedo (concelho de Vila Nova de Gaia); o fiador do mestre João Álvares foi o seu pai, João Álvares Monteiro, morador na aldeia da Boavista, freguesia de S. Salvador de Perozinho (concelho de Vila Nova de Gaia); e do oficial Francisco Moreira ficou por fiador também o pai, Manuel Domingues, morador na freguesia de S. Mamede de Serzedo.

Começada a redacção do contrato, no notário, em 12 de Fevereiro de 1716, só a 20 de Março veio o documento a ser assinado pelos seus intervenientes. E algum tempo depois os artistas deviam ter partido para o Brasil. O mestre João Álvares embarcou, acaso, um pouco mais tarde que os companheiros, dado que ao tempo da assinatura do contrato estava para casar com Isabel Filipe. Comprometeu-se a partir, após o casamento, no «primeiro galeão» — do Porto ou de Viana — que rumasse a Baía.

Sintetizando: poderemos dizer que o contrato subscrito no Porto em 1716 desperta o mais vivo inte-

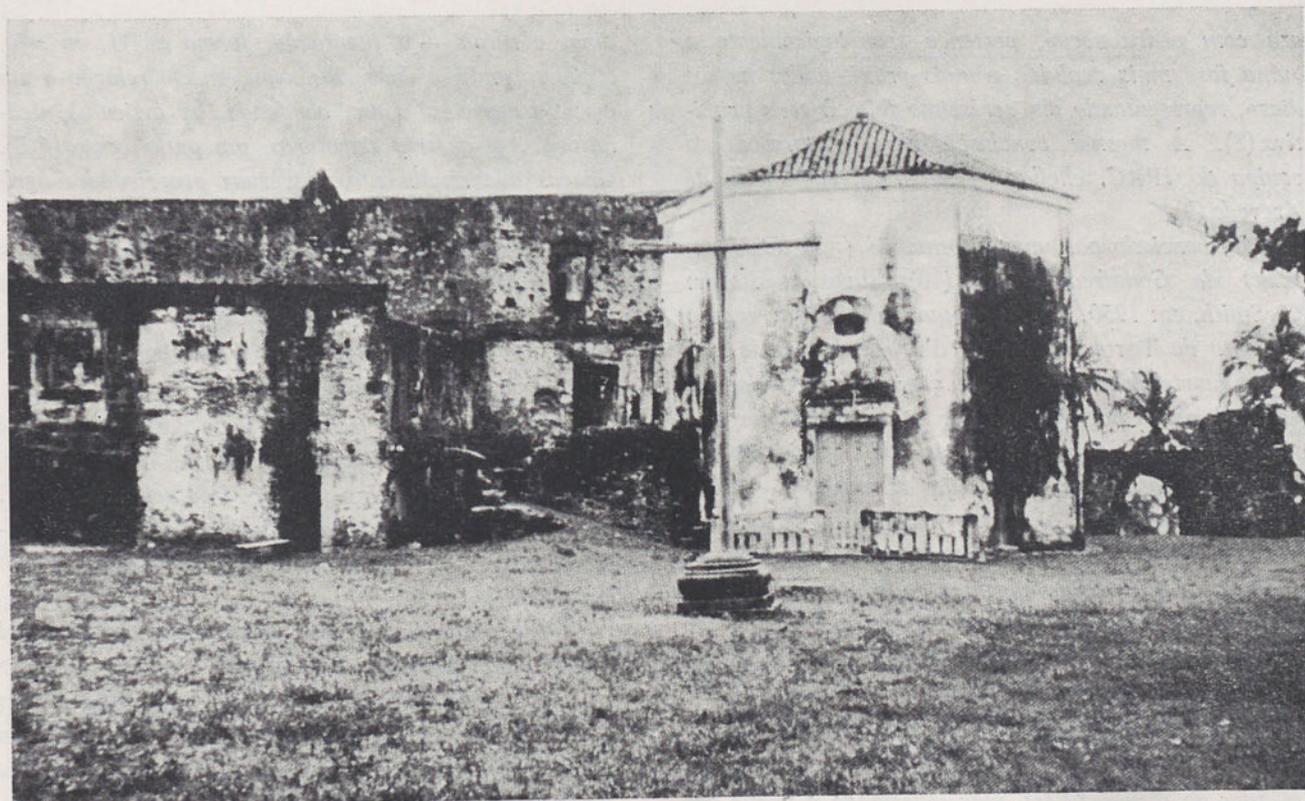
resse, pelo carácter das suas disposições. Mas, paralelamente, oferece-nos, acerca da casa da Torre de Garcia d'Ávila, situada no Brasil, indicações de extraordinária importância.

Muito conhecida, a chamada Torre de Garcia d'Ávila, na antiga povoação de Tatuapara (hoje Praia do Forte, no município da Mata de São João), constitui um dos mais notáveis e significativos monumentos civis do Estado da Baía, apesar da deplorável situação de ruína em que se encontra. Levantado originariamente, na segunda metade do século XVI, pelo português Garcia d'Ávila, companheiro de Tomé de Sousa, ao velho edifício andam ligadas inesquecíveis recordações históricas, entremeadas de lendas que a imaginação popular teceu (3). Esclareça-se, no entanto, que não obstante a designação por que sempre se a denominou, a Torre de Garcia d'Ávila não é uma fortificação, sim uma casa senhorial. Não há, nas suas ruínas, qualquer torre (ou vestígios dela), nem sequer marcas que se possam tomar por indícios de um recinto fortificado. Já em 1929 José Wanderley Pinho abordou este aspecto fundamental (4), estudado com mais desenvolvimento, em 1971, por Fernando L. Fonseca (5), e reavivado por Carlos Ott

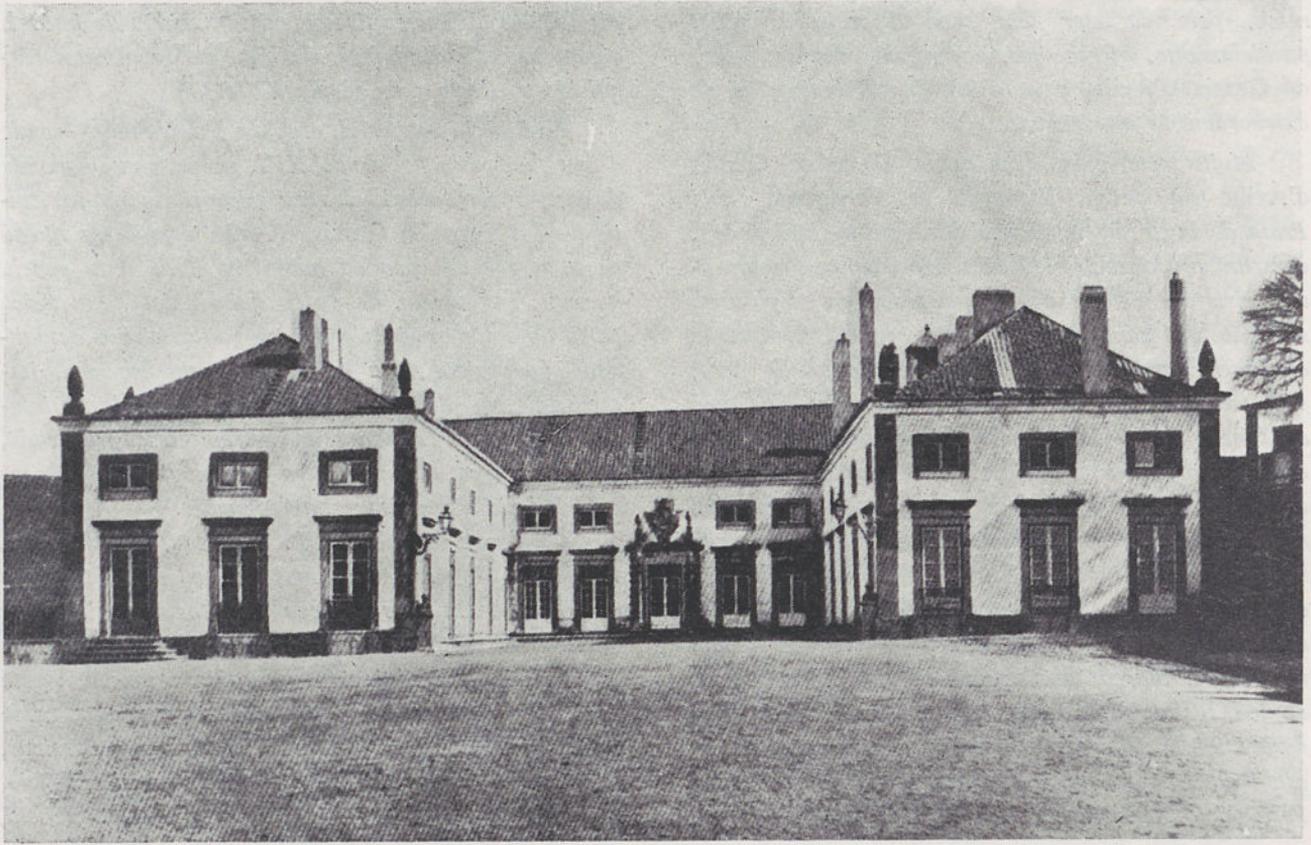
em 1983 (6). Talvez tivesse existido, perto do imóvel, algum torreão de defesa, do qual se apontavam resquícios no dealbar do século XVIII (7).

Residência senhorial, erguida à beira-mar — onde o seu fundador, no século XVI, se instalou, e donde dirigiu amplas actividades na pecuária e na agricultura —, a Torre de Garcia d'Ávila compõe-se tão-só de uma grande casa de habitação e de uma capela anexa. Tal capela, da época quinhentista, é a única parte do solar originário que chegou inteira à actualidade (por sinal uma edificação muito curiosa, italianizante, de planta hexagonal e de abóbada no interior). A parte restante do edifício tem provocado, porém, acerca da respectiva cronologia, uma larga controvérsia e bastantes interrogações.

Conforme Fernando L. Fonseca, lucidamente, verificou, o arruinado monumento de Tatuapara desdobra-se em dois núcleos distintos, perfeitamente unidos. O sector mais antigo, que abrange a capela e a zona arquitectónica (ou moradia) adjacente, está construído «em alvenaria de tijolo» e remonta, como o demonstram certos elementos técnicos e estilísticos, à segunda metade do século XVI; o resto do edifício, de «alvenaria de pedra, ora com argamassa de cal,



Tatuapara (Mata de S. João — Baía). Parte da fachada ocidental da Torre de Garcia d'Ávila (vendo-se, no sector construído na segunda metade do século XVI, a capela hexagonal dedicada a N.ª S.ª da Conceição).



Sesimbra. A Casa do Calhariz (segunda metade do século XVII). Edifício de planta em U.

ora com pedra seca», pertence cronologicamente a «uma fase mais evoluída e mais próxima dos nossos dias», representando um acréscimo feito à casa primitiva (8). À mesma conclusão chegou, também, a equipa do IPAC, chefiada pelo arquitecto Paulo de Azevedo (9).

Influenciado por uma informação (não documentada) de Godofredo Filho (10), supusera Robert C. Smith, em 1950, que, exceptuando a capela, todo o conjunto da Torre de Garcia d'Ávila datava do primeiro quartel do século XVII, o que o levou a declará-lo «a residência particular mais monumental do seu tempo de que se tenha memória nas Américas» (11). Embora errando na referência cronológica — como adiante veremos —, o ilustre historiador de arte já reconheceu, todavia, nos muros de pedra da obra de Tatuapara, uma aparelhagem semelhante à usada no norte de Portugal, enquanto o enquadramento de uma das fachadas lhe lembrou soluções típicas da arquitectura civil portuguesa do período do Barroco (12). Estas duas observações eram, sem dúvida, pertinentes.

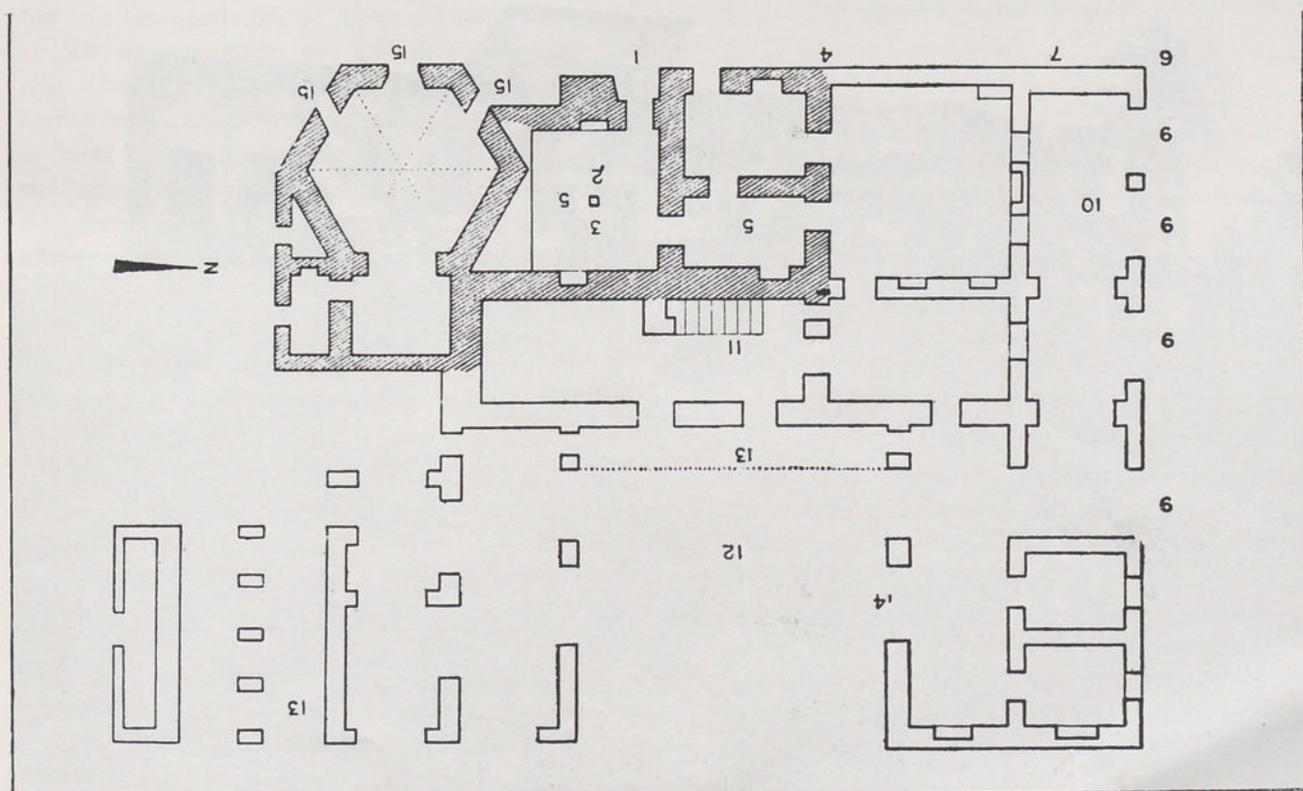
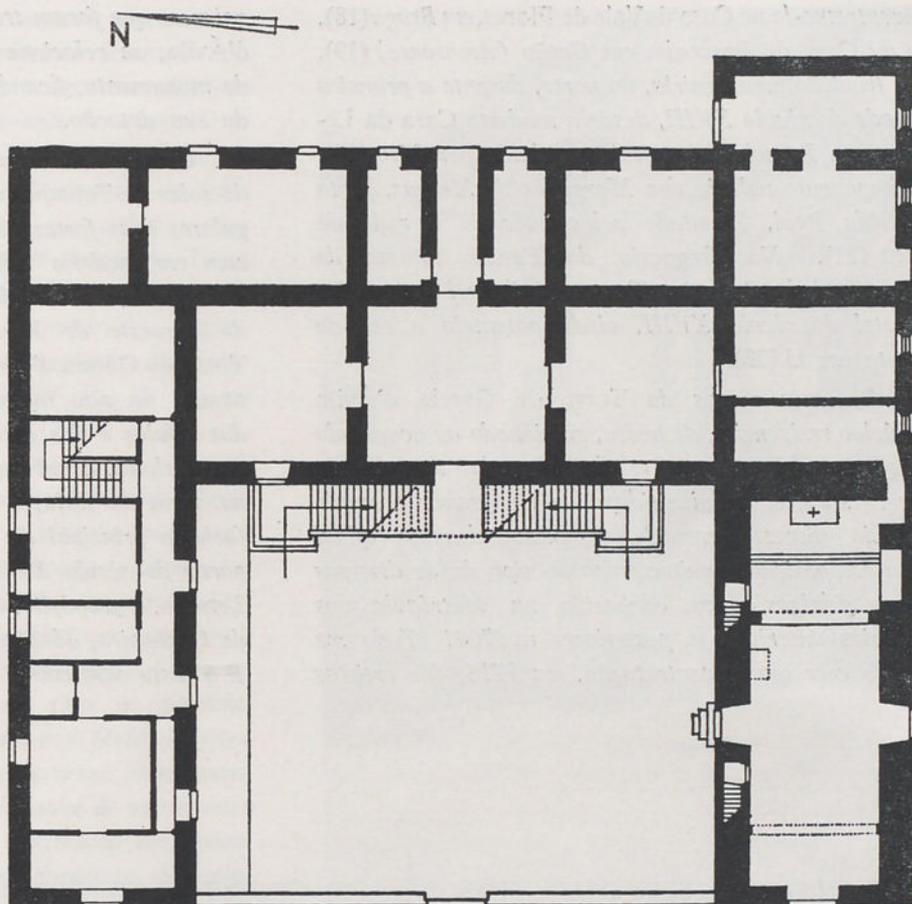
Com efeito, dos meados do século XVII aos meados do século XVIII, mas sobretudo a partir dos finais de Seiscentos, adoptou-se frequentemente em Portugal, no traçado dos palacetes da nobreza — cita-

dinos e rurais — a planta em forma de U, ou seja, a planta em que duas alas avançam em relação a um corpo transversal (que, ao fundo, as articula), delimitando, essas três estruturas, um pátio central (13). Graças aos rendimentos das suas propriedades agrícolas e ao comércio do açúcar do Brasil, e ainda aos novos costumes, a aristocracia portuguesa passara a desejar mais conforto, aumentando nas suas casas o número e dimensões dos aposentos do andar de honra, agora melhor mobilado (o qual corria, de ordinário, por cima do primeiro piso).

Nos edifícios de traça em U, o corpo transversal e recuado podia ser singelo e regular; noutros casos, apresentava-se complexo e de frontaria aparatosa. O pátio da entrada aparecia, por sua vez, ou inteiramente aberto, ou fechado, à frente, por um muro com um portal ao meio.

Parece que este género de palacetes, de provável origem francesa (14), começou a surgir no nosso país na região da capital — e disso nos dão provas os exemplares seiscentistas do Palácio Galveias, em Lisboa (15), da Casa dos Duques de Aveiro, em Vila Nova de Azeitão (Setúbal) (16) e da Casa do Calhariz, em Sesimbra (17). No último quartel do século XVII, todavia, o esquema chegara já aos solares nortenhos.

Planta da *Casa de Vale de Flores*, em Braga (finais do século xvii). Planta reproduzida do livro *Solares Portugueses*, de Carlos de Azevedo (1969).



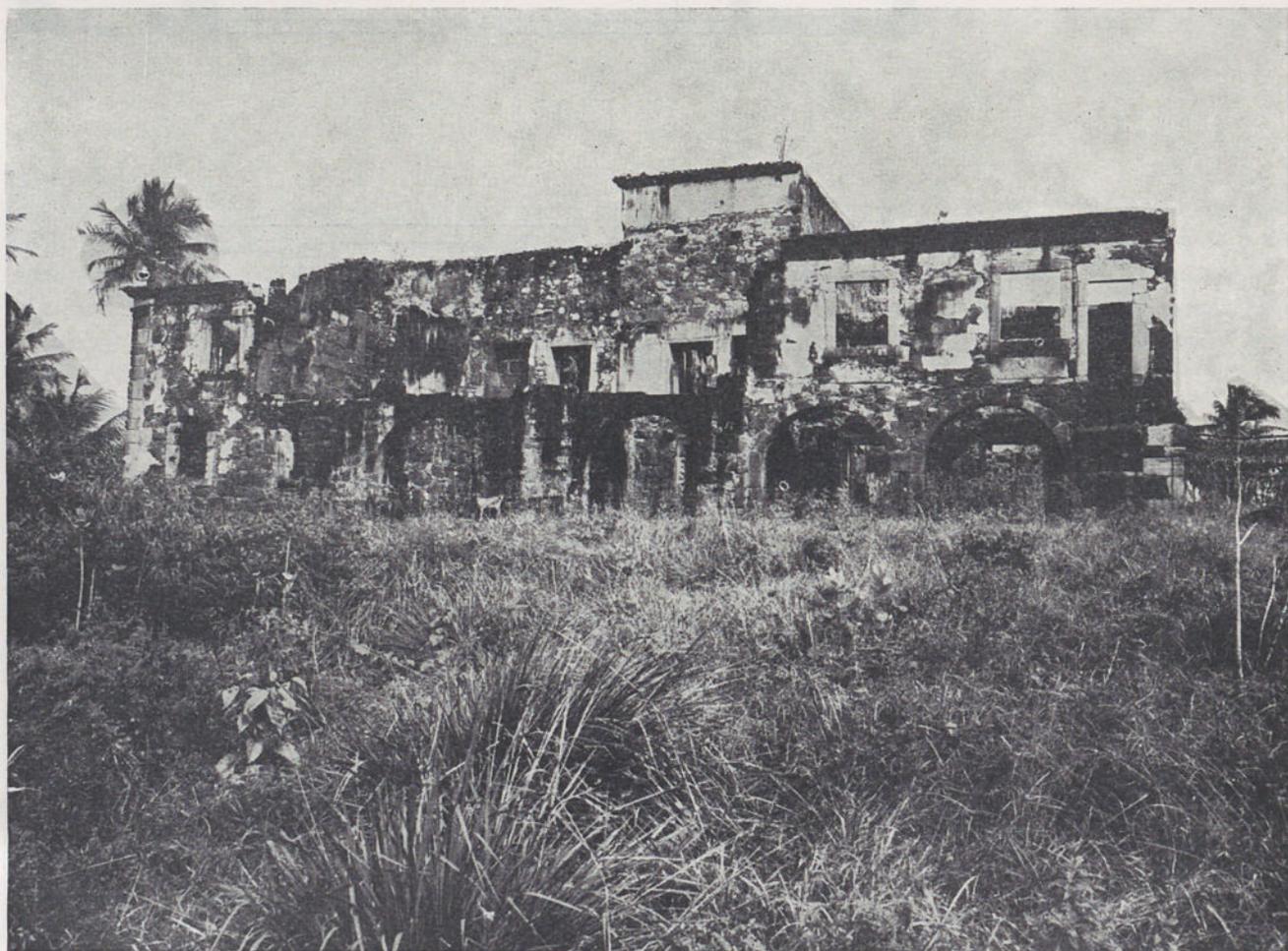
Planta geral da *Torre de Garcia d'Ávila*, em Tatuapara (Mata de S. João—Baía). Planta inserta no estudo que, em 1971, Fernando L. Fonseca publicou na revista *Universitas*. A parte tracejada é a que corresponde às construções da segunda metade do século xvi.

Encontramo-lo na Casa de Vale de Flores, em Braga (18), ou na Casa de Pascoais, em Gatão (Amarante) (19). E a tradição prosseguiria, no norte, durante a primeira metade do século XVIII, desde a modesta Casa da Levada, em Prozelo (Amares), concluída por 1710 (20), ao imponente palácio dos Morgados de Mateus, perto de Vila Real, levantado pelos anos de à roda de 1740 (21). Na freguesia da Facha (Ponte de Lima), a bela Casa das Torres, atribuível ao terceiro quartel do século XVIII, ainda patenteia o eco da planta em U (22).

Ora nas ruínas da Torre de Garcia d'Ávila o núcleo residencial, de pedra, adicionado ou acoplado à rectaguarda da parte da segunda metade do século XVI, constitui nitidamente um grande e amplo edifício disposto em U, de pátio aberto — afinal uma composição arquitectónica do tipo da de diversas casas fidalgas, bem conhecida na Metrópole nos decénios anteriores e posteriores a 1700! Tudo me leva a crer que a contratação, em 1716, dos artistas

gaienses que foram trabalhar para a Torre de Garcia d'Ávila, se relacione com a construção deste sector do monumento, ficando portanto resolvido o problema da sua datação.

Convém aliás sublinhar que, no referido sector do solar de Tatuapara, as suas austeras janelas rectangulares e as fortes arcarias do primeiro piso, entroncam em modelos vulgares, nos fins do século XVII e na primeira metade do século XVIII, nos solares do noroeste de Portugal. Aqui (e igualmente na Torre de Garcia d'Ávila) os arcos de alvenaria defrontavam, no piso inferior, os acessos às arrecadações das alfaias e das carruagens, às cavaliças, à adega e ao celeiro, à habitação dos escravos, etc. Ademais, na zona da Baía, o uso de galerias de arcadas na fachada principal de edificios públicos difundira-se a partir do século XVII, e entrara no século imediato. Lembro, a propósito, os Paços Municipais de Salvador, de Cachoeira, de Meragogipe e de Santo Amaro (23). E a vasta casa em U da Quinta do Tanque, nos arra-



Tatuapara (Mata de S. João — Baía). A fachada setentrional da Torre de Garcia d'Ávila, incluída no sector que, na casa senhorial, se edificou no primeiro quartel do século XVIII.

baldes de Salvador (que, sendo embora setecentista, sem dúvida se inspirou no acréscimo levantado na Torre de Garcia d'Ávila), mostra arcarias idênticas precedendo as portas do rez-do-chão e ajudando a suportar o sobrado (24). Julgo que seria pensando no imóvel da Quinta do Tanque que Augusto da Silva Telles — apesar de preso à ideia que colocava nos princípios do século XVII a «maior parte» da Torre de Garcia d'Ávila — não deixou de considerar, em 1975, que as «proporções» da casa senhorial de Tatuapara «prenunciam» as de outros monumentos da região baiana «do final do século XVII ou já do século XVIII» (25).

O facto dos nomes de Manuel Fernandes Abreu, de João Álvares e de Francisco Moreira não constarem da documentação já publicada referente a artistas e artífices que trabalharam no Brasil (26), não significa, obviamente, que os três portugueses não tivessem partido do Porto e actuado nas «obras» do coronel Garcia d'Ávila Pereira. Que as aludidas obras eram importantes demonstra-o o facto de, para a sua execução, se tornarem necessários, simultaneamente, dois «mestres de pedraria», além de um número indeterminado de operários. A construção em Tatuapara, na mesma época, de uma fortaleza defensiva — que na realidade havia sido pedida nos princípios do século XVIII a Garcia d'Ávila Pereira (27) —, está em absoluto fora da questão, uma vez que não existem no local quaisquer restos ou sinais de tal baluarte (indiscutivelmente nunca erguido).

Os artistas saídos de Vila Nova de Gaia em 1716, dada a extensão da empreitada que os acolheu, provavelmente não permaneceram em Tatuapara apenas os doze meses estabelecidos no contrato assinado no Porto. No entanto, nada sabemos do que depois lhes aconteceu... Exerceram a sua actividade noutras povoações do Brasil? Vieram a mudar de profissão, na colónia, à semelhança do que ocorreu com alguns «mestres de pedraria» imigrados? (28) Chamaram para junto de si os familiares, ou regressaram para junto destes? A verdade é que também em Portugal se não publicou, até ao momento, a mais breve notícia que os mencione. Temos de aguardar os resultados de futuras investigações.

(1) Indicação dada pelo arquitecto Álvaro Siza na Rádio Televisão Portuguesa em 30 de Setembro de 1983 (programa «Quem é quem?», emitido às 22 h., 40 m.). Esta indicação foi repetida pelo mesmo arquitecto numa entrevista que concedeu, pouco depois, a um jornal diário (— «Álvaro Siza: a imagem de um arquitecto. De um prémio em Berlim à Malagueira em Évora», in *Jornal de Notícias*, do Porto, de 25 de Outubro de 1983, p. 6).

(2) Arquivo Distrital do Porto, P 8, n.º 155, fols. 21 a 24.



Tatuapara (Mata de S. João — Baía). Aspecto parcial do sector da Torre de Garcia d'Ávila que foi construído no primeiro quartel do século XVIII.

(3) Pedro Calmon — *História da Casa da Torre, uma dinastia de pioneiros* (Rio de Janeiro, 1939).

(4) José Wanderley Pinho — «Em torno do Castelo de Garcia d'Ávila», in *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n.º 55 (Salvador, 1929), pp. 403-430.

(5) Fernando L. Fonseca — «A Torre de Garcia d'Ávila», in revista *Universitas*, n.ºs 8-9 (Salvador, 1971), pp. 60-64.

(6) Carlos Ott — «A Casa da Torre de Tatuapara», in jornal *A Tarde*, de Salvador (Bahia), de 3 de Abril de 1983, caderno 2.

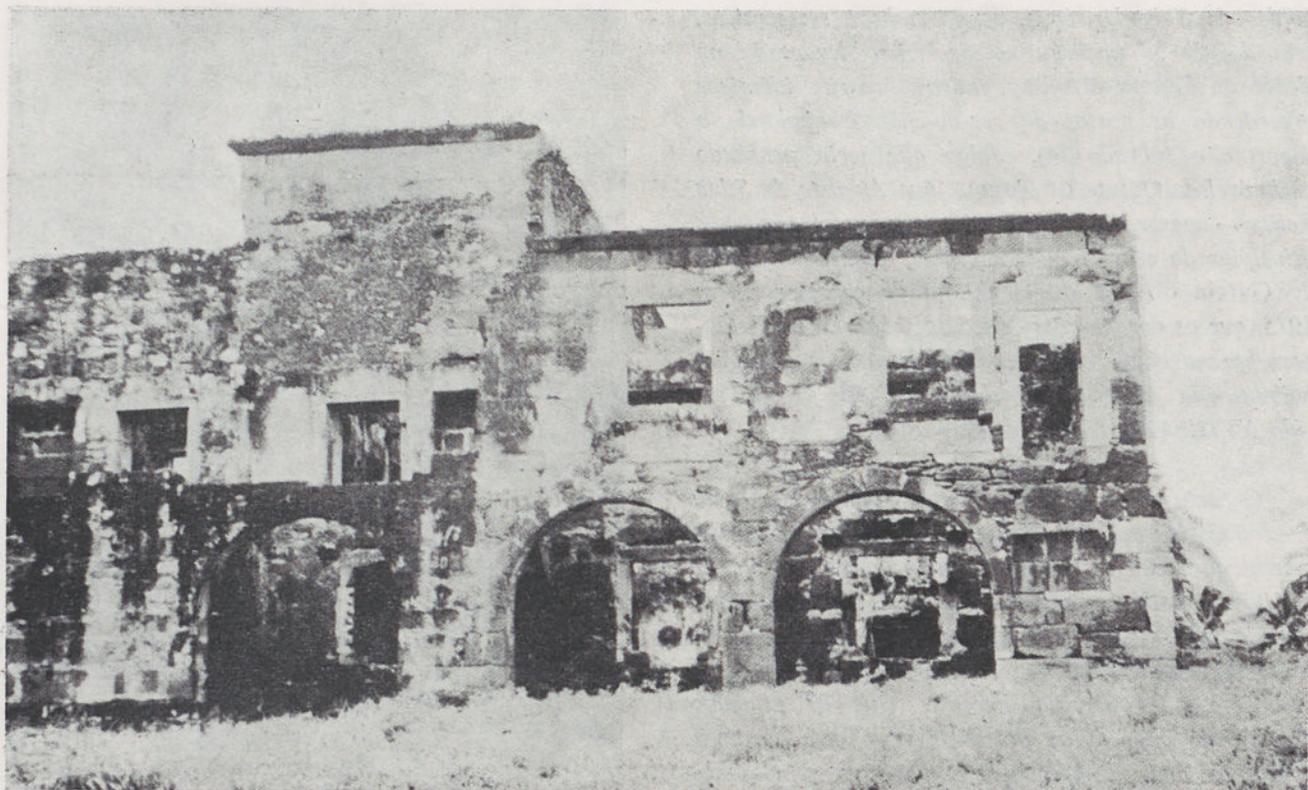
(7) José Wanderley Pinho, in *loc. cit.*, pp. 411-412; Pedro Calmon, *ob. cit.*, p. 108.

(8) Fernando L. Fonseca, *loc. cit.*, p. 64.

(9) *Inventário de Protecção do Acervo Cultural*, vol. II — *Monumentos e Sítios do Recôncavo*, I parte — *Bahia*, coordenação de Paulo Ormindo David de Azevedo (Salvador, 1978), p. 90, 3.ª coluna.

(10) Godofredo Filho — «A Torre e o Castelo de Garcia d'Ávila», in *Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional*, n.º 3 (Rio de Janeiro, 1939), pp. 259 e 268 [ou *Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional — Arquitectura Civil*, III (S. Paulo, 1975), pp. 55 e 61].

(11) Robert C. Smith — «Arquitectura Civil do Período Colonial», in *Revista do Património Histórico e Artístico Nacio-*



Tatuapara (Mata de S. João — Baía). Outro aspecto parcial do sector da Torre de Garcia d'Ávila que foi construído no primeiro quartel do século XVIII.

nal, n.º 17 (Rio de Janeiro, 1969), p. 41 [ou *Textos Escolhidos* cits., *Arquitectura Civil*, I (S. Paulo, 1975), p. 109] (artigo redigido em 1950).

(12) Idem, *ibidem*, pp. 38-40 [ou *Textos Escolhidos* cits., *Arquitectura Civil*, I, pp. 107-109].

(13) George Kubler — «Portugal and Brazil», in *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500 to 1800*, de George Kubler e Martin Soria (Baltimore, U. S. A., 1959), p. 110; Carlos de Azevedo — *Solares Portugueses* (Lisboa, 1971), pp. 57-61 e 87.

(14) George Kubler, *ob. cit.*, p. 110; George Kubler — *Portuguese Plain Architecture between spices and diamonds, 1521-1706* (Middletown, Connecticut, U.S.A., 1972), p. 162.

(15) Carlos de Azevedo, *ob. cit.*, pp. 58, 60 e 143.

(16) Idem, *ibidem*, pp. 61 e 111.

(17) Idem, *ibidem*, pp. 60-61 e 124.

(18) Idem, *ibidem*, pp. 58, 59, 60 e 179.

(19) Idem, *ibidem*, pp. 61 e 156.

(20) Artur Vaz-Osório da Nóbrega — *Pedras de Armas e Armas Tumulares do Distrito de Braga*, vol. III (Porto, 1973), p. 214.

(21) Robert C. Smith — *Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto* (Lisboa, 1967), pp. 97-100; Carlos de Azevedo, *ob. cit.*, pp. 87 e 153.

(22) Carlos de Azevedo, *ob. cit.*, p. 178.

(23) Augusto Carlos da Silva Telles — *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil* (Rio de Janeiro, 1975), pp. 93-94; *Inventário de Protecção do Acervo Cultural*, vol. I — *Monumentos do Município do Salvador (Bahia)*,

coordenação de Paulo Ormino David de Azevedo (Salvador, 1975), p. 154, 1.ª coluna.

(24) *Inventário de Protecção do Acervo Cultural*, vol. I — *Monumentos do Município do Salvador (Bahia)*, coordenação cit., pp. 153-155; — «Quinta do Tanque», in *SPHAN — próMemória*, n.º 9 (Brasília, Novembro-Dezembro de 1980), p. 3.

(25) Augusto Carlos da Silva Telles, *ob. cit.*, p. 68.

(26) Vejam-se, entre outros: Serafim Leite — *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)* (Porto, 1953), índice alfabético (pp. 303-322); Germain Bazin — *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, tome II (Paris, 1958), Index (pp. XXXI-XLIV); Judith Martins — *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, 2 vols. (Rio de Janeiro, 1974); Marieta Alves — *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia* (Salvador, 1976); Carlos Francisco Moura — «Apontamentos para o Dicionário de Artistas Plásticos, Artífices e Construtores em Mato Grosso nos Séculos XVIII e XIX», in revista *Barroco*, n.º 12 (Belo Horizonte, 1983), pp. 299-312; etc.

(27) José Wanderley Pinho, *loc. cit.*, pp. 411-413; Pedro Calmon, *ob. cit.*, p. 108.

(28) Ficou famoso o caso do mestre de pedraria António Fernandes de Matos (natural de Moreira do Lima, concelho de Ponte de Lima), que tendo emigrado para o Recife (Pernambuco) por 1670 (onde faleceu em 1724), se guindou a próspero homem de negócios, alcançando uma grande fortuna. Vide: José António Gonçalves de Mello — *António Fernandes de Matos. 1671-1701* (Recife, 1957).

# UMA EXPOSIÇÃO DE ESCULTURA DE ANTÓNIO DUARTE

por J. Conceição Ferreira

**D**ECORREU nos meses de Março e Abril do corrente ano, na Galeria da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, uma exposição de homenagem ao Professor Escultor António Duarte, constituída por 35 retratos da autoria deste ilustre Mestre que passou à situação de jubilado das suas funções docentes naquela Escola.

Criador de expressivas obras plásticas, neste caso baseadas na interpretação de rostos em que sempre a natural forma do revestimento estrutural é modelada por algo resultante da complexa evolução da vida condimentada de alegrias, pausas e sofrimentos, o Artista entendeu apresentar este conjunto de cerca de um terço da sua realização neste género de escultura.

O meio tridimensional, sinónimo de um todo envolvente numa infinita sucessão de superfícies-desenho em receptividade de luzes, todas as possíveis, com respostas diferentes e surpreendentemente esclarecedoras do real-invisível, é elevada forma de linguagem.

A expressão espiritual através da matéria plástica se não é produto da Natureza é obra qualificada do Artista.

As formas produzidas pelo artista significam visão pessoal e sensível consequente de ideias nascidas pela vivência contemporânea e, por isso, também são documentos fundamentais que testemunham a cultura da sua época.

Retrato em escultura é uma síntese volumétrica livre significando a força anímica sentida pelo artista na sua análise do modelo durante a concepção e realização formal.

O vigor espiritual do Professor também se revela nas suas obras finalizadas em pedra ou metal, expressando a vida na matéria perene.

Os seus retratos são realizações plenas de dádiva no estudo intenso do autor-espírito perante

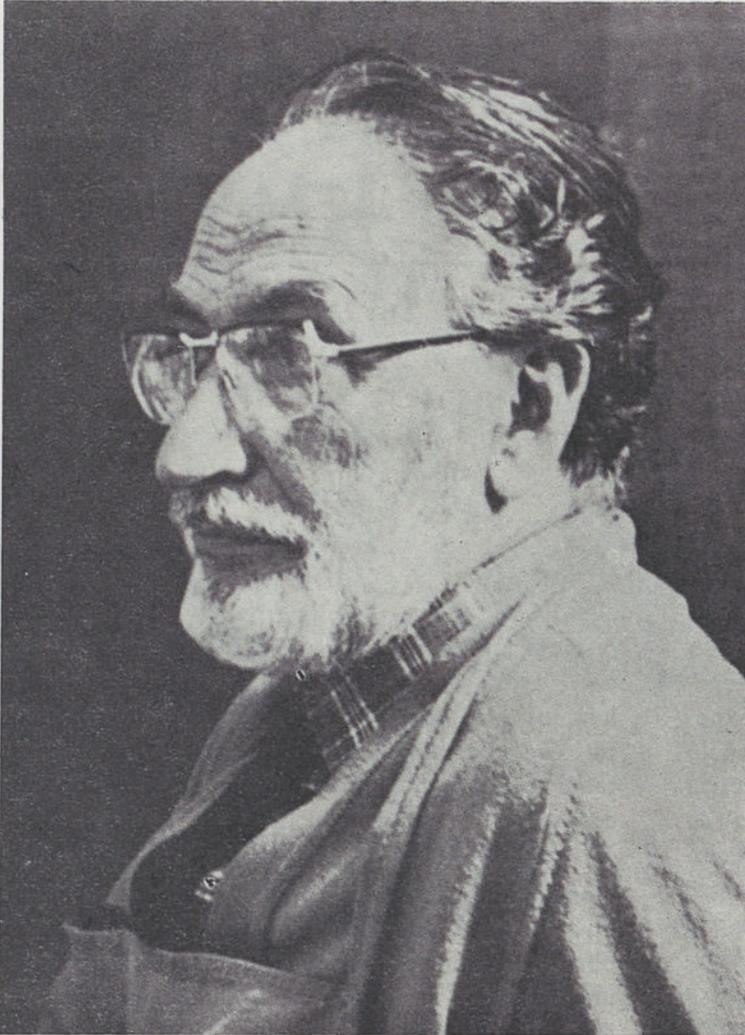
o material eleito na profunda contemplação de análise e interpretação de complexas formas humanas, as superiores e as mais ricas de conteúdo psicológico e, por isso, susceptíveis de se tornarem tema apaixonante do escultor atraído por este campo de investigação artística.

É a expressão-resposta do Artista face ao Homem-Indivíduo. Daí, muitas vezes, o surgir da dificuldade de entendimento ou aceitação do obra pelo modelo-personagem. A criação de valores artísticos enriquece cultural e cientificamente os seus autores.

Após numerosas participações em exposições colectivas ao longo de cinco décadas de trabalho, Mestre António Duarte, nesta primeira mostra individual patente ao público na sala de exposições da mesma escola em que foi aluno e professor, tem presente apenas uma pequena parte significativa da sua obra relativa a retratos em escultura, que pela riqueza estética, documental e técnica, constituiu nesse harmonioso espaço, um feliz encontro de formas plásticas também de grande interesse pedagógico.

O registo interpretativo em materiais bastante resistentes ao inexorável desgaste do tempo de interessantes formas vivas num dado momento das respectivas existências, tem sido uma das temáticas apaixonantes de artistas como o Professor António Duarte, um dos grandes mestres na sequência representativa de uma das correntes de expressão em Escultura desenvolvida por Soares dos Reis, os Simões de Almeida (tio e sobrinho), Leopoldo de Almeida, Diogo de Macedo e Barata Feyo.

O retrato, como assunto de criação de formas plásticas, é duma extraordinária complexidade de exigências de profundidade psicológica, técnica e estética. Sem o domínio de capacidades naturais



de ver e fazer as formas inéditas sensíveis através do estudo constante pelo diálogo do silêncio com a matéria numa ansiosa e substancial corporização da ideia artística não apenas como valor documental mas sobretudo numa verdadeira perspectiva de inserção histórica e estética, não é possível criar obra específica e representativa da sua época.

A problemática dos valores plásticos do retrato em escultura tem pontos idênticos a outros géneros da mesma área artística designadamente o alto-relevo e a estatuária.

O escultor não se limita apenas ao estudo de uma das partes mais significativas da figura humana pois tende regularmente para o exercício da investigação artística na globalidade.

O admirável respeito pela cor e textura próprias do material, valorizadas através do sábio manuseamento dos instrumentos-ferramentas, prova inequivocamente o profundo conhecimento tecnológico numa visão sensível da harmonia significativa do artista-modelo-indivíduo, tornado objecto de viva aparência real.

A dedicação de António Duarte à Escultura já conta meio século de trabalho em amor pela arte. Paralelamente, durante 25 anos, exerceu as funções de professor da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Foi notável o seu empenhamento na difícil tarefa de formar jovens vocacionados para as Artes Plásticas de nível superior, tarefa sobremaneira facilitada pelo atributo irradiante de encantamento inteligente de distinta e afável personalidade.

Agora, sem obrigações escolares, haja a fortuna de por muitos anos ainda, o Escultor Professor António Duarte continuar a desenvolver plasticamente as suas ideias artísticas dando ao País mais algumas obras de grande valor cultural.

#### NOTAS BIOGRÁFICAS:

António Duarte da Silva Santos nasceu nas Caldas da Rainha em 1912.

Obeve o Curso Superior de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa onde

viria a exercer as funções docentes de Assistente e depois de Professor por concurso público, tendo sido jubilado em 1982.

Executou ao longo de mais de cinco décadas com início em 1929, cento e vinte e um retratos em escultura, dos quais 35 estiveram patentes ao público na galeria de exposições da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, durante Março/Abril/1983, bem como vários monumentos, estátuas, grupos e relevos publicamente existentes não só em Lisboa como noutros pontos do País e também no estrangeiro.

No resumo biográfico do catálogo da referida exposição ainda consta o seguinte:

«São de referenciar as esculturas de granito,

mármore, bronze, que constituem o núcleo de trabalhos não encomendados, como retratos de artistas, e desenhos que se pretende não deixar dispersar, constituindo espólio doado pelo autor à sua terra natal.

Fortes relações de amizade com artistas plásticos e escritores seus contemporâneos, alunos escultores, e o escultor Naum Gabo.

Enviou os seus trabalhos a exposições colectivas realizadas no país e no estrangeiro, das quais se destacam: I Salão dos Independentes, Lisboa, 1930; Exposição Internacional de Paris, 1935; 25.<sup>a</sup> Bienal Internacional de Veneza, 1950; Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, nos anos 51 e 53; 1.<sup>a</sup> Exposição Internacional de Escultura ao



Poeta Teixeira de Pascoaes (1877-1952)



Ar Livre, Retiro, Madrid, 1953; III Bienal Hispano-Americana de Arte, Barcelona, 1953, e outras em Berna, Lausanne, Lugano, Bruxelas, Helsínquia, Rio de Janeiro, 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> Bienal Internacional de Paris, 1966 e 1971; Exposição Escultura e Vida, Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979; I Exposição de Artes Plásticas da Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1957, e II Exposição de Artes Plásticas da Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1961; Exposição Arte Portuguesa Anos 40, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1982.

Vários prémios nacionais e estrangeiros. Convidado de honra das Exposições de Artes Plásticas em Almada e Lisboa, e S. N. I., Salão dos Novíssimos, 1962.

Esculturas várias em Museus Nacionais e Regionais e Coleções particulares.

Autor de artigos em jornais e revistas. Comunicações na Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, de que é vogal efectivo. Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, 1940. Correspondente Cultural da Academia Brasileira de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Ex-vogal da Junta Nacional de Educação. Ex-conservador ajudante do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Orientador responsável de equipas de trabalho de conservação de esculturas de pedra e bronze, nomeadamente para a Fundação C. Gulbenkian, Lisboa e Oeiras, e Coleção Patino.»

# Bordados de Tibaldinho

por José Manuel Azevedo e Silva

O acto de fazer e guardar objectos é a primeira manifestação que distingue o homem dos outros animais. O homem é, por natureza, um fazedor de artefactos. É também um artista, dado que ao sentido útil dos objectos aliou sempre a sua sensibilidade estética.

A técnica precedeu a ciência; a prática precedeu a teoria; o «homo faber» antecedeu o «homo sapiens».

Os primeiros artefactos estão ligados à caça e à pesca, base de subsistência do homem primitivo.

Com a sedentarização e a concomitante prática da agricultura e da domesticação dos animais, multiplicou-se a necessidade de inventar e aperfeiçoar novos utensílios.

É nesta fase evolutiva da Humanidade que mergulham as raízes da utensilagem rural. O homem do campo é simultaneamente o fazedor das suas alfaias agrícolas, dos utensílios domésticos, dos meios de transporte, dos objectos ligados à ocupação dos seus tempos livres, aos seus rituais, etc. Cada um faz o que precisa.

Mas certas condições naturais, nomeadamente a existência de determinadas matérias-primas, aliadas a condições humanas específicas, cedo fizeram nascer o artesanato especializado. Assim nasceu o artesão, fabricante não já e apenas para as suas necessidades exclusivas e da sua comunidade, mas fundamentalmente para a troca com outros centros populacionais.

Tibaldinho, pitoresca aldeia da freguesia de

Alcafache que já em 1527 era o terceiro aglomerado populacional do então concelho de Azurara da Beira, não fugiu a esta regra.

Assim, a par da fabricação de grande parte dos artefactos de que cada um ou a própria comunidade necessitava, desenvolveram-se nesta aldeia beiraltina dois tipos de artesanato especializado: a olaria e os bordados.

A olaria desapareceu não se sabe quando, como e porquê. Ninguém hoje se lembra da existência de tal artesanato, em Tibaldinho. Mas o que é facto é que ele existiu. Podemos garanti-lo com toda a segurança.

Em que é que nos baseamos para fazer categoricamente tal afirmação?

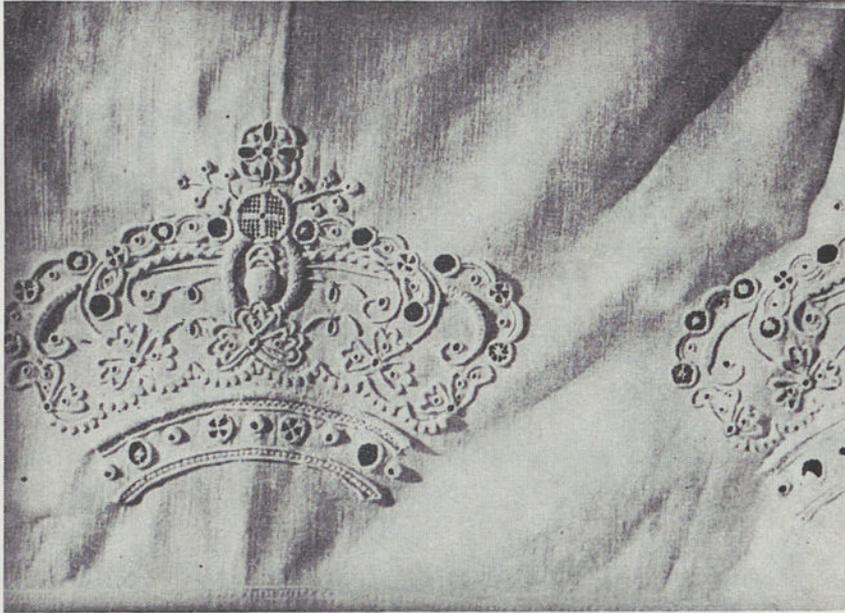
Existe um caminho que liga dois pontos extremos da povoação sem passar pelo centro que é conhecido por Quelha da Soenga.

Ora, soenga é um fosso de forma circular, cavado no solo, onde o oleiro procede à operação de cozedura das suas peças de barro.

Dada a evidência do topónimo, nem sequer precisávamos de localizar a soenga para avançarmos a nossa tese. Mas a soenga lá está. À esquerda de quem desce a referida quelha, no meio dum pequeno mimosal rodeado de olivais, dum pequena vinha, dum casa que recentemente ali foi construída e do próprio caminho, ela aí está, felizmente, misteriosamente escondida, mas pronta a provar a sua antiga função.

Há ainda outro facto que associamos à soenga. Existe em Tibaldinho uma família com a alcunha de «panelas» (conhecemos ainda a Ti Rosa «Panelas», velhinha bordadeira, cujos descendentes são ainda hoje apelidados de «púcaros» e «panelos»). Não será

(\*) O presente artigo, com ligeiras alterações, constitui o texto da conferência proferida pelo autor, em 19/11/83, no Salão Nobre da Câmara Municipal de Mangualde, a convite da Associação cultural Azurara da Beira.



1 — LENÇOL DAS CINCO COROAS (1,80 × 2,20). É considerado o original mais antigo que se conhece. Note-se a riqueza dos elementos decorativos: o elemento que remata a coroa, o crivo de uma perna, os óculos de rede (alguns já cegos), canutilhos e borbotos, ilhós simples e com sombra, folhas de trevo, pompom pendendo de duas argolas. Bordado erudito em linho.

esta família de actuais bordadeiras a legítima representante da antiga família de oleiros?

Podemos, pois, afirmar que o artesanato de olaria existiu em Tibaldinho. Mas, por ora, nada mais podemos adiantar. Cabe agora à arqueologia desvendar o quê, o como e o quando da extinta olaria desta localidade.

Quanto aos bordados, eles são o tema central deste nosso trabalho, pelo que iremos fazer o seu estudo detalhado, no que concerne à sua origem e evolução histórica, aos seus aspectos económicos e sociais, às suas características técnicas, estéticas e artísticas, à sua divulgação e aos perigos que actualmente pairam sobre a sua continuidade.

## ORIGENS E EVOLUÇÃO HISTÓRICA

Perde-se na bruma do tempo a tradição dos bordados a fios de algodão, conhecidos por bordados de Tibaldinho, embora até hoje apenas tenha sido possível identificar exemplares que remontam aos princípios do séc. XIX (1810-1830).

Tanto no risco como nos processos de execução, os bordados regionais de Tibaldinho apresentam características muito próprias que permitem identificá-los imediatamente.

Porém, no seu aspecto geral, há qualquer coisa de comum com certos bordados doutras regiões, nomeadamente de Guimarães, de Viana do Castelo, de Castelo Branco, das Caldas da Rainha, da ilha da Madeira. Foi essa circunstância que induziu em erro os que têm defendido que os bordados de Tibal-

dinho são réplicas desses bordados. Mas os mais autorizados especialistas opinaram que, tanto uns como outros, mergulham as suas raízes mais profundas nos antigos bordados ingleses.

Para fazermos a análise da evolução histórica dos bordados de Tibaldinho, seguiremos as três fases detectadas pelo Professor Fernando Louro de Almeida, discordando, embora, em alguns aspectos a que, na altura própria, nos referiremos.

A partir dos exemplares conhecidos e estudados, podemos, pois, classificar estes bordados em três tipos distintos.

### 1 — TIBALDINHO ANTIGO (Alcafache antigo)

A esta fase pertencem as peças mais antigas que chegaram ao nosso conhecimento, algumas delas patenteadas nas gravuras que apresentamos e das quais destacamos o célebre lençol das letras L.C., o lençol e as toalhas de mãos de enleio perfeito, a almofada com laço e monograma MG, o avental e os chamados «esfarrapados».

Nos primórdios desta fase, não é legítimo falar propriamente de bordados de Alcafache e muito menos de bordados de Tibaldinho, na medida em que eles se podem referenciar «grosso modo» no triângulo de que Viseu, Mangualde e Nelas são os vértices.

Ter-se-á, posteriormente, reduzido a sua área geográfica às freguesias de S. João de Lourosa, Fragosela, Fornos de Maceira Dão e Alcafache.

Concentraram-se, certamente, quer em quantidade, quer em qualidade nas aldeias que compõem a

freguesia de Alcafache, que são: Aldeia de Carvalho, Casal Sandinho, Casal Mendo, Mosteirinho, Banho (Termas) e Tibaldinho. Nos finais desta fase é já possível falar em bordados de Alcafache.

Os mais antigos exemplares conhecidos aproximam-se dos 200 anos, mas é de crer que eles mergulham em tempos muito mais remotos, talvez ao «Antigo Regime» ou mesmo à Idade Média, épocas em que parece terem sido também executados pelos homens.

Esta fase, que o Professor Louro de Almeida faz chegar ao seu termo com a Primeira Grande Guerra, é aquela que nos fornece as peças mais ricamente bordadas, comportando mais unidades de trabalho do que as das fases posteriores. Foi também (e deverá continuar a sê-lo) a verdadeira fonte de inspiração das gerações de bordadeiras das fases seguintes.

## 2 — TIBALDINHO REGIONAL

A vasta zona triangular atrás referenciada tem Tibaldinho por centro geométrico. E, embora os antigos bordados se concentrassem mais em toda a freguesia de Alcafache, os trabalhos saídos da agulha manejada pelas habilidosas bordadeiras de Tibaldinho foram sempre e muito justamente considerados mais belos e mais perfeitos.

Talvez este facto tenha levado as mais hábeis

bordadeiras desta aldeia a inspirarem-se nos velhos exemplares do «alcafache antigo» ou «tibaldinho antigo», criando um novo estilo, com um novo ritmo decorativo a que se convencionou chamar «tibaldinho regional». Este ritmo é-lhe conferido pela sucessão de enleios e doutros elementos decorativos.

O Professor Louro de Almeida situa historicamente esta fase entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Os factos históricos que utilizou como balizas devem entender-se como meras coincidências cronológicas porquanto, assim pensamos, não terão tido qualquer influência, pelo menos directa e visível, na evolução dos bordados de Tibaldinho. E se, quanto à passagem da primeira à segunda fase, ou seja, do «tibaldinho antigo» ao «tibaldinho regional», não conhecemos um facto local que explique esta evolução e neutralize ou, pelo menos, seja alternativo ao apresentado por Louro de Almeida, o mesmo não acontece com a passagem do Regional ao Moderno, para a qual temos explicação, como adiante veremos.

## 3 — TIBALDINHO MODERNO OU RECENTE

O «tibaldinho moderno» admite todas as fantasias, quer de composição, quer de supressão e de substituição de motivos característicos, de modo a levar menos tempo a executar.

Comportam elementos doutros tipos de bordados (mais ao gosto das «senhoras» como dizem as borda-

2 — LENÇOL DAS LETRAS «A.I.S.». Bordado muito antigo em linho. É patente a influência do bordado inglês. Ricamente decorado com elementos da Natureza. A letra «A», na qual parece poisar uma ave, é ladeada por dois ramos de loureiro saindo de um laço e simetricamente desenhados, em jeito de coroa. As outras duas letras, que completam as iniciais do nome da sua primeira possuidora, são decoradas exactamente com o mesmo motivo.



deiras de Tibaldinho) e também o emprego de novos materiais, chegando mesmo a serem usadas linhas mercerizadas, tipo «perlé» (brilhantes ou de lustro como dizem as tibaldinhenses) não só de cor branca, mas também «beige», cinza claro, azul pálido, rosa desmaiado, e mesmo linhas matizadas.

Caiu-se no maneirismo fácil, no desenho rebuscado em revistas de bordados que as «senhoras», através das suas encomendas, lhes fazem chegar às mãos e assim o mandam «passar» a seu bel-prazer.

Alguns destes bordados mais fazem lembrar bordados madeirenses, mas, como na generalidade são mais imperfeitos que aqueles, nem são uns nem são outros.

Quanto a nós, o problema não está na utilização de linha mercerizada, pois já alguns exemplares antigos foram bordados com esta linha. O «crime» está no emprego de linhas que não sejam brancas (sejam elas grossas ou finas, baças ou de lustro e também na introdução de elementos decorativos que não são os típicos dos bordados de Tibaldinho.

O «tibaldinho moderno ou recente» não é propriamente uma fase autónoma. Não sucede à fase anterior: coexiste com ela no tempo. As actuais bordadeiras de Tibaldinho tanto bordam o Moderno como o Regional e é com certa vaidade que afirmam que sabem bordar o Regional a preceito.

A passagem ao «tibaldinho moderno ou recente» nada tem a ver com a Segunda Grande Guerra. Os grandes eventos da história universal explicam muito, mas não justificam tudo o que acontece ao nível local.

Muito menos quando esse local é uma recôndita aldeia do interior do país.

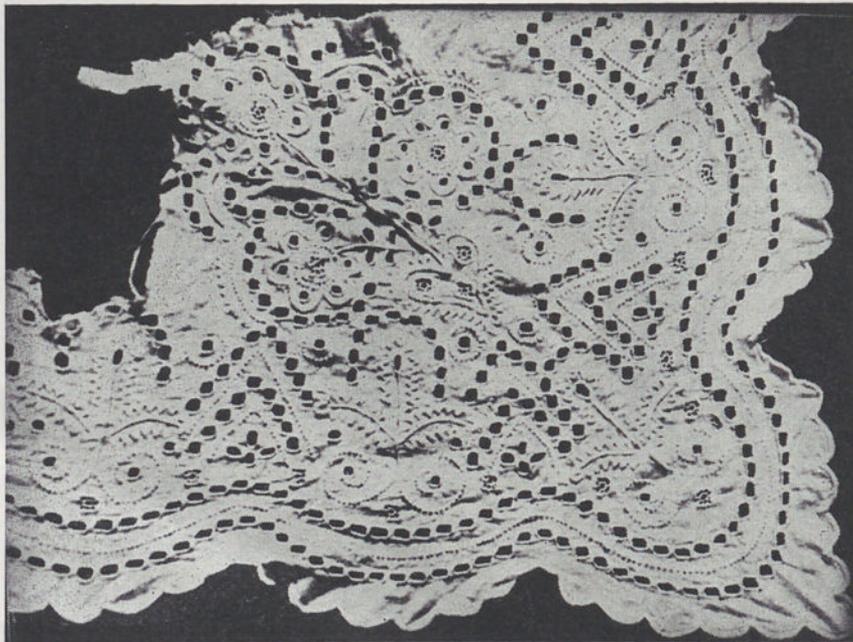
Se Portugal entrou directamente no primeiro conflito mundial, o mesmo não aconteceu com o segundo. Os tibaldinhenses, como quase todos os portugueses, sentiram muito mais na pele a fome do que as bombas de Hiroxima e Nagasaki. Os efeitos dessa guerra só muito tardiamente e por arrastamento chegaram ao nosso país.

Não é, pois, legítimo balizar com a Segunda Guerra Mundial a passagem do «tibaldinho regional» ao «tibaldinho moderno». Não nos parece que esse evento tenha tido influência, pelo menos directa e imediata, na evolução dos bordados de Tibaldinho.

Para nós, o verdadeiro facto que influenciou negativamente os bordados regionais de Tibaldinho foi a introdução do bordado dos tapetes tipo «arraios», por volta de 1950, pelas Senhoras Sacadura Botte, com casa solarenga na sua quinta de Santa Eufémia, junto à povoação. Esta é que terá sido a verdadeira razão.

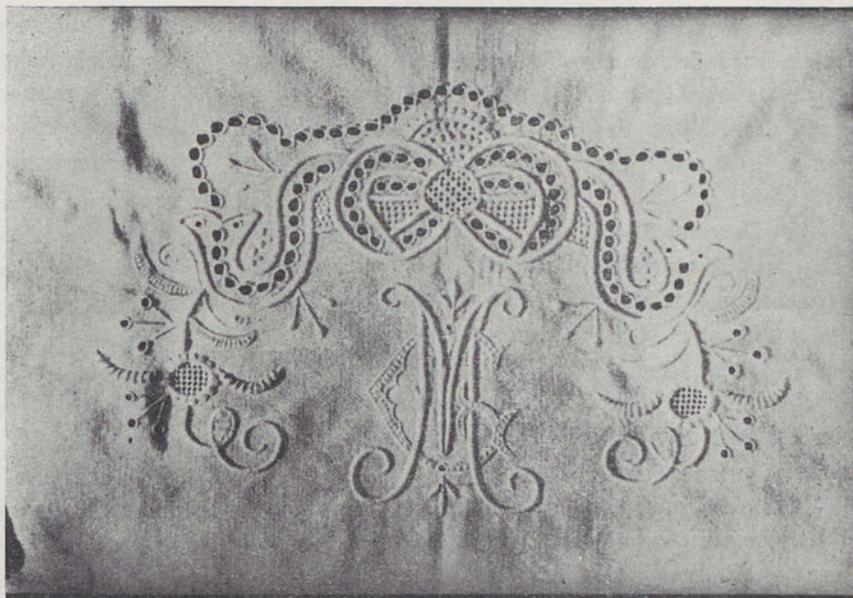
Com efeito, a partir da sua introdução, a aprendizagem por parte das jovens voltou-se quase exclusivamente para o bordado a fio de lã (os tapetes) e cada vez havia menos bordadeiras a fio de algodão (os bordados regionais). Por isso, deixaram praticamente de fazer bordados por sua iniciativa e de andar por «cascos de rolha» a vendê-los e limitaram-se a bordar por encomenda. E não chegavam para as encomendas!

Nos degraus superiores das escadas, durante o dia, ou à noite, em casa, ao serão, a alvura dos bor-



3 — CANTO DE TOALHA DE PÁSCOA. Encontrado em S. João de Lourosa, trata-se de um dos esfarrapados do «tibaldinho/alcafache». Note-se a profusão decorativa, composta essencialmente por ângulos de ilhós e de borbotos, alternando com flores-de-lis bem estilizadas. Duas filas contínuas de ilhós e uma de borbotos acompanham a evolução do recorte. O motivo de canto é constituído por um coração com três óculos de rede do qual emerge uma composição floral de três flores que têm como centro um óculo de rede cercado por duas séries de borbotos. Atente-se no efeito dos serrilhados (dentes de rato), do coração e das flores-de-lis.

4 — ALMOFADÃO DO MONOGRAMA «MG». Séries de ilhós, machocos, borbotos, canutilhos, pontos de cordão, folhas, botões e crivos são os elementos decorativos que dão forma ao magnífico laçarote, semi-envolvendo o monograma da sua primeira detentora. Atente-se na beleza e na harmonia do conjunto.



dados tradicionais passou a contrastar com a policromia dos bordados de lã (a tapeçaria). Passou a ser regra ver as mães a bordar os primeiros e as filhas os segundos.

O bordado dos tapetes é de aprendizagem rápida e de fácil execução. A única ciência está no «contorno», ou seja, no bordado do desenho. Encher, qualquer pessoa que saiba manejar a agulha o pode fazer.

Fazer tapetes passou a ser mais remunerado e mais convidativo que fazer os bordados regionais. Por isso, algumas bordadeiras do «tibaldinho regional» passaram também a fazer tapetes.

As Senhoras Sacaduras eram as empresárias exclusivas. Forneciam o tecido, os novelos de lã e o modelo do desenho e pagavam o trabalho por metro quadrado, a três preços distintos, consoante se tratava de bordar o desenho, de encher ou ambas as tarefas em conjunto. Depois, procediam à sua comercialização.

Face a este fenómeno, o custo da mão-de-obra feminina subiu e as «senhoras» para dispenderem menos dinheiro, procuraram aligeirar os bordados eruditos, mandando executar as suas encomendas com motivos tirados de revistas que nada têm a ver com os bordados de Tibaldinho.

E assim se caiu no «bonitinho» maneirista em prejuízo dos verdadeiros bordados tradicionais.

Foi, pois, um fenómeno ergológico que influenciou o aparecimento de «tibaldinho moderno». As briosas borbadeiras de Tibaldinho executam-no a contragosto. Apenas a imposição da encomenda e a necessi-

dade de ganhar dinheiro as leva a submeterem-se aos gostos alheios. Daí que as bordadeiras afirmem com orgulho — sublinhamo-lo uma vez mais — que sabem bordar a preceito o «tibaldinho regional».

## DIVULGAÇÃO

Quanto à divulgação destes bordados, ela tem sido feita pelos mais variados meios, embora nem sempre da forma mais correcta.

Para que a obra se imponha por si mesma, o melhor cartaz de divulgação é, sem dúvida, a autenticidade, a pureza, a qualidade.

Nas suas duas primeiras fases, o contacto entre as produtoras e as adquirentes fazia-se directamente nos dois sentidos: ou as primeiras faziam chegar a sua obra às compradoras, desbravando e criando o próprio mercado, ou as segundas procuravam as produtoras através da encomenda ou contratando-as por certo período de tempo para irem bordar em suas casas.

Na terceira fase, quase só o segundo sentido funciona, pelo que se tornam necessários novos meios de divulgação.

Por volta de 1940, o Dr. Sacadura Botte organizou uma Exposição de Bordados de Tibaldinho, na Feira de S. Mateus, em Viseu, que muito contribuiu para a sua divulgação.

Em Setembro de 1961, nessa mesma feira, foi organizada pelo Grémio do Comércio de Viseu, com a colaboração do Pároco de Alcaface, P.<sup>o</sup> Manuel

Messias, uma exposição de artesanato regional que incluiu bordados de algodão das três fases indicadas, a par de bordados de lã, tipo «arraiolos». Depois desta data, estas exposições de artesanato popular têm-se realizado com regularidade naquela feira centenária.

O Decreto 37.029, de 25 de Agosto de 1948, criou nas Escolas Técnicas o Curso de Formação Feminina que ministrava um curso de bordados, no âmbito do qual se ensinavam os bordados de Tibaldinho. Pelo Decreto 47.587, de 10 de Março de 1967, aquele curso foi remodelado, passando a designar-se Curso Geral de Formação Feminina que, no entanto, manteve o ensino destes bordados.

Portanto, várias gerações de moças que em todo o país frequentaram aquele curso tomaram contacto com a feitura destes bordados. Porém, pelo que nos é dado saber, poucas terão sido aquelas que, fora das paredes da Escola, continuaram a fazê-los.

Há cerca de 40 anos, o Club de Viseu (Antigo Grémio) encomendou às bordadeiras de Tibaldinho duas dúzias de toalhas regionais. Estas pequenas toalhas de mãos, embora aparentemente iguais, pois têm no centro as iniciais C. V., obtidas com ilhós consecutivos, são todas bordadas com motivos característicos diferentes.

No Restaurante da Estação dos Caminhos de Ferro de Mangualde, foi há anos posta em serviço, nos quartos e na sala de jantar, uma valiosa colecção de bordados regionais de Tibaldinho, encomendada às Senhoras Sacadura Botte. Nesta colecção há que salientar a perfeição e o gosto das composições.

No Museu de Etnologia de Viseu, antes da sua remodelação, existia em exposição um jogo de jantar (toalha e guardanapos), de feitura recente, de pouco interesse e fraca perfeição. Incompreensível a falta de critério na sua selecção.

Na Casa-Museu Almeida Moreira, hoje pertença da Câmara Municipal de Viseu, existe uma magnífica e valiosa colecção destes bordados. Inclui toalhas de Páscoa, toalhas de jantar, vários aventais, almofadões, panos decorativos, na sua maioria circulares, e duas riquíssimas e muito antigas dobras de lençol. Trata-se da mais importante documentação para o estudo destes bordados, dada a sua idade (120 a 50 anos) e a sua criteriosa selecção. Quase todos estes bordados são executados em linhos finos, uns do primeiro período da fase regional, outros mais antigos que mostram outros tipos de crivos (crivo de janela), além dos característicos corações e flores circulares, açafates, cesteiras, conjuntos florais e formas geométricas.

Na sala-museu da Escola Secundária Emídio Navarro, em Viseu, também se pode admirar uma dezena destes bordados, feitos pelas alunas finalistas dos cursos de 1960-61 a 1969-70, sobre desenhos inspirados nos autênticos bordados das fases antiga e regional.

Contudo, a perfeição e a geometrização do desenho, o rigor da feitura do bordado, a técnica utilizada não permitem que a maioria destes bordados se possa identificar com os tradicionais. Pela preocupação em seguir escrupulosamente o risco, pelo uso de furadores nos ilhós, de arcos nos crivos, etc., salta à vista toda a rigidez do desenho, o que os afasta do gosto



5 — TOALHA DE MÃOS. Em linho, muito antiga, decorada pela repetição do mesmo elemento: duas séries de ilhós circundam uma estrela formada por oito folhas abertas que convergem para um ilhó central. Note-se ainda o cordão e os ilhós que acompanham o recorte. Risco simples e, talvez por isso mesmo, gracioso.

## ASPECTOS ECONÓMICOS

Além doutras não contabilizáveis, os bordados proporcionam as suas compensações económicas.

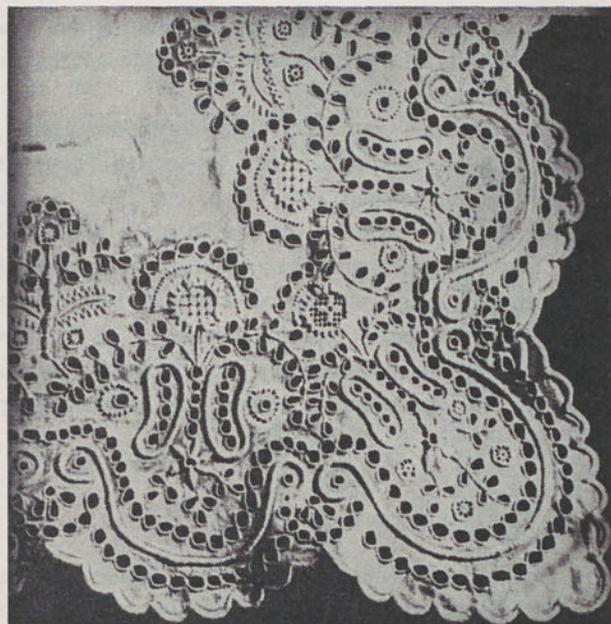
Os bordados típicos, executados pelas bordadeiras de Tibaldinho, foram adquiridos por muitas famílias da região.

No Verão, algumas bordadeiras iam vendê-los às termas de Alcafache, Felgueiras, Luso e S. Pedro do Sul. Por este e por outros meios chegavam a Viseu, Mangualde, Nelas, Gouveia, Seia, Fornos de Algodres, Caramulo, Coimbra, Lisboa, Porto e outros centros populacionais do país. Alguns iam também para o estrangeiro, principalmente para o Brasil para onde eram levados pelos emigrantes da região, para si próprios ou para os seus amigos, concidadãos ou brasileiros.

Podemos distinguir três processos de produção e de venda.

### 1 — Por conta própria

As bordadeiras compravam o pano e as linhas, bordavam várias peças que depois vendiam nos centros



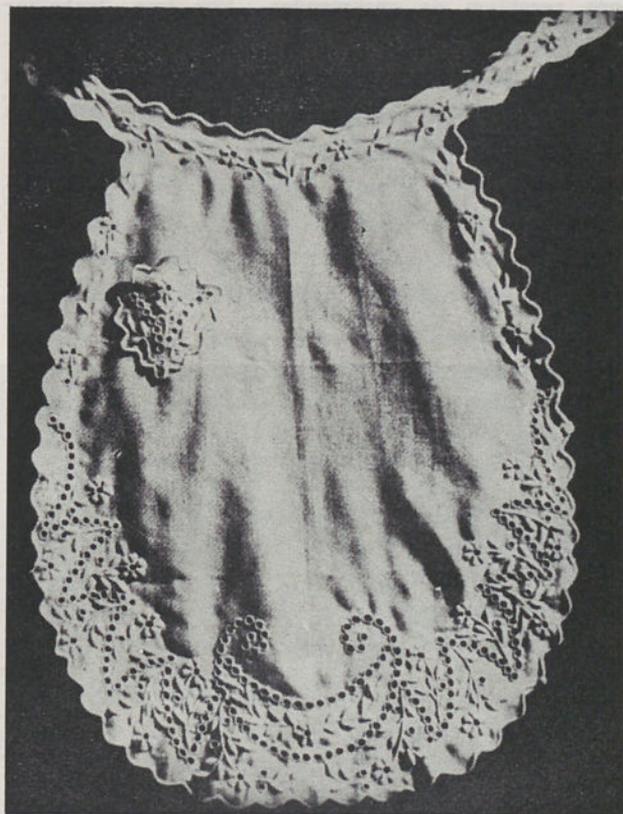
6 — TOALHA DE PÁSCOA. Toalha centenária, em linho (1,60 × 1,00). Note-se a profusão harmoniosa de ilhós. Neste belo exemplar, todas as flores circulares estão cercadas por machocos de pevide e há ilhós cercados de borbotos. Óculos de rede, folhas de feto, folhas abertas, flores, frutos (feijões), cordão, borbotos, arcos de ilhós, etc., dão ao conjunto uma grande riqueza artística que inspirou e poderá continuar a inspirar os bordados tradicionais de Tibaldinho.

popular e lhes faz perder o «ar» natural dos bordados rurais.

O conhecimento exaustivo dos bordados de Tibaldinho só seria possível pela inventariação dos inúmeros exemplares de posse de muitas famílias da Beira, doutras regiões do país e, até, alguns que saíram para o estrangeiro.

Alguns dos bordados de Tibaldinho, notáveis obras de arte, são incontestavelmente dignos de figurar no Museu Grão Vasco, de Viseu, no Museu de Arte Popular e no Museu do Traje, em Lisboa, ou em qualquer outro museu da especialidade, de âmbito regional ou nacional.

Quanto ao que sobre os bordados de Tibaldinho se tem escrito, não queremos deixar de destacar, apesar das suas deficiências, nomeadamente no que concerne à ordenação e sistematização das matérias, o trabalho do Professor Fernando Louro de Almeida, publicado no n.º 35 do Boletim «Escolas Técnicas» e, recentemente, nos n.ºs 3, 4 e 5 — Ano V e n.º 1 — Ano VI, da Revista «Escola Democrática». Aos estudiosos desta matéria, aconselhamos, pois, este trabalho. A nós, foi-nos de extrema utilidade, fundamentalmente nos aspectos técnicos de que é um especialista, bem como na recolha das ilustrações que apresentamos.



7 — AVENTAL DE LINHO. Encantador exemplar de bordado erudito de Tibaldinho. Note-se a perfeição do desenho e a execução do bordado.

atrás indicados. Nem todas iam vender os seus bordados. Apenas algumas calcorreavam a pé os caminhos que as conduziam à cidade de Viseu e às Vilas, aldeias e termas das redondezas. Levavam não só os seus bordados mas também os de outras bordadeiras, mediante o recebimento de certa percentagem, no caso de os venderem. Estas bordadeiras-vendedoras tinham já as suas clientes certas em cada localidade, as quais, por sua vez, as punham em contacto com novas clientes que por vezes já aguardavam a sua vinda. Estas mulheres apresentavam os seus trabalhos meticulosamente guardados em alvíssimos panos.

Por vezes, colocavam também os bordados à consignação em algumas casas comerciais.

## 2 — Por encomenda

As senhoras que encomendavam as peças de bordados forneciam o pano e as linhas, escolhiam o risco e combinavam o preço a pagar à bordadeira no acto de entrega da obra.

Este processo era o mais preferido pelas bordadeiras, porquanto não só não tinham que empatar dinheiro na compra antecipada do material como não tinham que se preocupar com a venda. Além disso, uma vez concluída a obra, podiam entregá-la e receber o dinheiro, de imediato.

É evidente que eram as bordadeiras mais afamadas que recebiam as encomendas. Por isso, trabalhar por encomenda era uma honra. Quando estas bordadeiras tinham muitas encomendas, por vezes até com prazos de entrega, tornavam-se como que pequenas empresárias; contratavam outras para bordarem por sua conta, à tarefa. A tarefa era constituída por

sete enleios, correspondendo sensivelmente a um dia de trabalho, incluindo o serão e, cerca de 1920, era paga a sete vintens.

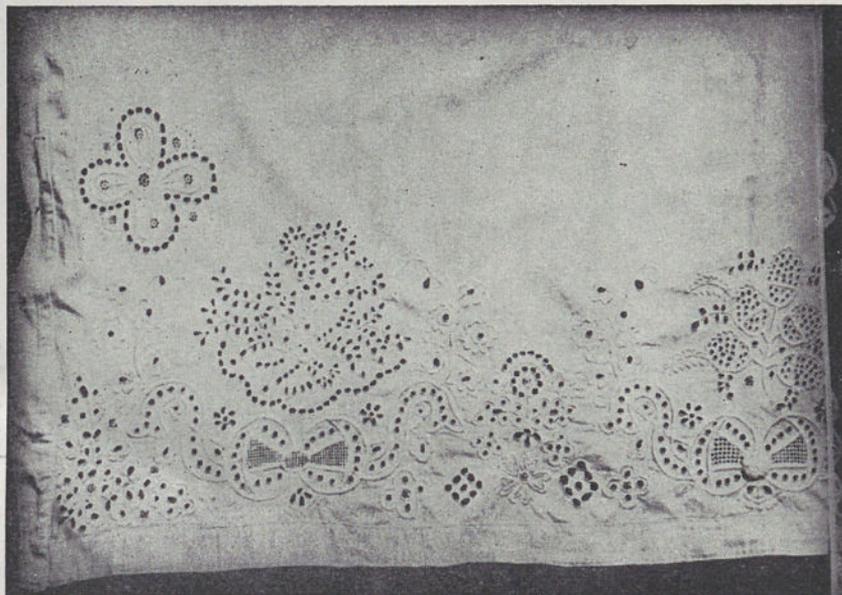
Para ficarmos com ideia da evolução dos preços, diremos que na Exposição de Artesanato Regional da Feira de S. Mateus, em Viseu, em 1961, foram vendidos jogos de cama e toalhas de mesa entre 120 e 220 escudos, e pequenos panos decorativos entre 20 e 30 escudos. Hoje, um jogo de cama ou uma toalha custa algumas dezenas de contos de reis. E as dezenas aumentam se o bordado for em pano de linho. Basta dizer que só o trabalho de bordar uma toalha vulgar fica hoje à volta de 20.000\$00.

## 3 — Trabalho em casa das senhoras

Quando as senhoras ricas da região ou da cidade queriam fazer ou reforçar os seus bragais com bordados de Tibaldinho ou conseguir com certa brevidade os enxovais das filhas casadoiras ou dos bebés, contratavam para o efeito uma rapariga de Tibaldinho a quem davam cama e mesa e o salário combinado. Era, pois, muito frequente, as moças solteiras e habilidosas irem semanas e até meses para Viseu, Coimbra e Lisboa ou para as casas ricas da Beira, onde bordavam os enxovais às senhoras.

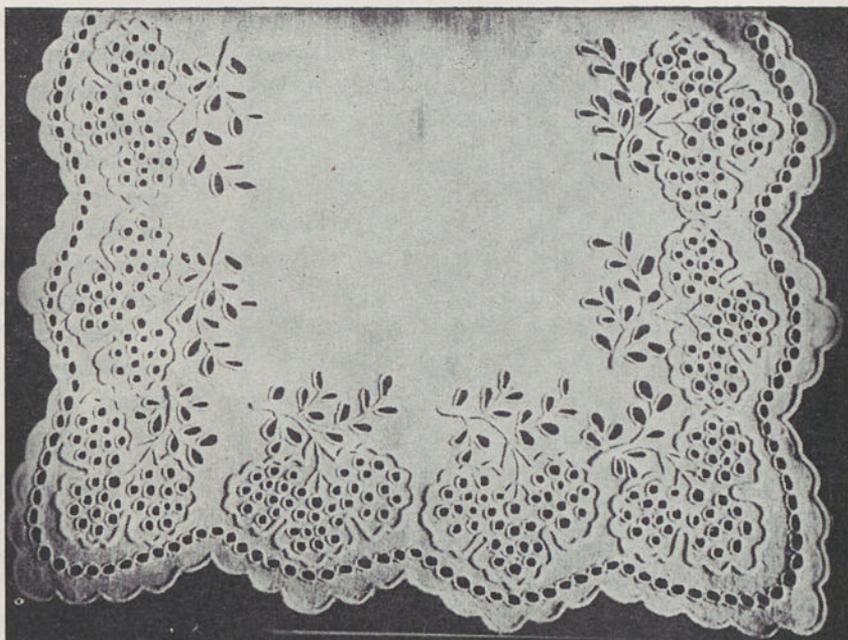
## ASPECTOS SOCIAIS

Pode dizer-se que os bordados influenciaram o modo de vida desta aldeia beiraltina. Participavam nos bordados quase todas as mulheres dos diferentes estratos sociais.



8 — BARRA DE LENÇOL. Lindíssimo exemplar que mostra muitos elementos decorativos que aparecem no «tibaldinho» antigo, regional e moderno: laços, bolotas, os dois oitos perpendiculares, flores, folhas de trevo, folhas de carvalho, estrelas, quadrados de nove ilhós, etc. Note-se a beleza artística e harmoniosa do conjunto.

9 — ALMOFADA DE BÉBÉ. É maravilhosamente decorada pela repetição do mesmo motivo (que nos parece ser um ramo de amoras silvestres) e pela cadeia de ilhós que acompanham o recorte.



A maioria dos seus moradores eram rendeiros ou simples jornaleiros da Casa Sacadura Botte, detentora de grande parte das terras da região.

As mulheres dos jornaleiros que não tinham terras para cultivar, além de fazerem as «voltas» da casa, de tratarem dos filhos pequenos, de levarem o jantar ao seu homem, dedicavam grande parte do dia e todo o serão a bordar. Algumas, bem como as suas filhas, davam também dias-fora.

As mulheres e filhas dos rendeiros dispunham de menos tempo para os bordados, pois tinham de ajudar a cultivar as terras e a tratar dos animais. Contudo, nos dias em que não era preciso ir à fazenda ou as inclemências do tempo o não permitiam, lá estava a agulha à sua espera. Mas o serão era sempre seu. Note-se que, nos dias chuvosos de Inverno em que não podiam trabalhar no campo, alguns homens ajudavam nas «voltas» da casa, libertando mais tempo às mulheres para bordar.

Situação semelhante era a daqueles que, possuindo algumas terras suas, não chegavam para o sustento da família e tinham de dar alguns dias-fora.

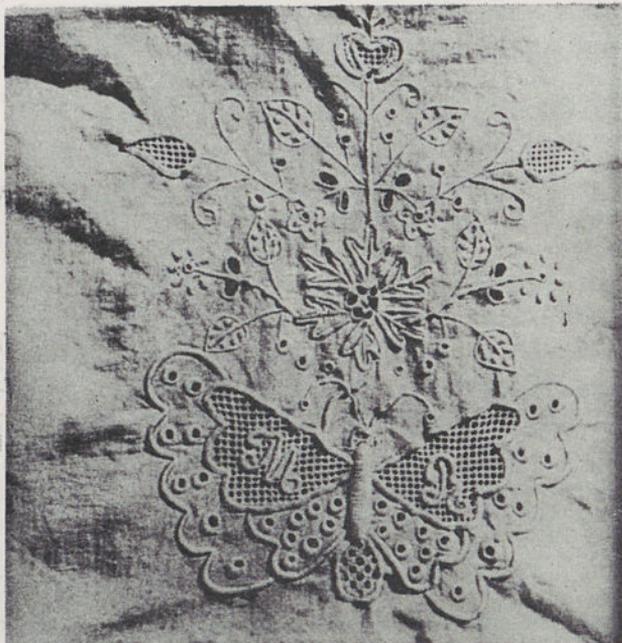
Quanto às mulheres dos proprietários que se ocupavam totalmente no cultivo das suas terras e ainda tinham criados e jornaleiros ao seu serviço, havia dois casos a considerar: aquelas que ajudavam os maridos no amanho das terras e que, portanto, só ao serão podiam dedicar-se aos bordados e aquelas

que não iam às fazendas e bordavam durante o dia e à noite.

A própria casa Sacadura Botte participou neste artesanato. Como vimos já, foi o Dr. Sacadura que organizou uma Exposição de Bordados de Tibaldinho. Ademais, as Senhoras da Quinta, (assim eram chamadas) também faziam encomendas ou levavam bordadeiras para sua casa. Foram ainda as Senhoras Sacadura Botte quem por volta de 1950, explorando o adestramento e a mestria das jovens, introduziu em Tibaldinho outro tipo de bordado — os tapetes «tipo arraiolos», que destronaram o bordado típico.

As gentes desta aldeia rural constituíam uma verdadeira comunidade. Os problemas de cada um eram vividos e sentidos por todos. Existia um verdadeiro sentido de solidariedade. Eram poucos os rapazes e raparigas que casavam fora da terra, perpetuando-se como que uma grande família. Poucos havia que não estivessem ligados por qualquer grau de parentesco. E se não eram parentes faziam-se compadres. Se necessário, forjava-se o tratamento de tio: ti Maria, ti Manel, ti Xixo, ti Jaquim...

O estado de alma do povo traduzia-se nas canções populares cantadas e dançadas no Redondeiro, nas tardes de Domingo, ou entoadas pelas bordadeiras ao serão. Embora não fazendo parte das belas e genuínas canções folclóricas da aldeia que, por si só, merecem um estudo aturado, mas consubstanciando um verdadeiro estilo popular e penetrando profundamente o sentir das bordadeiras, não resistimos em



10 — ALMOFADÃO DAS LETRAS «M.R.» — É decorado por um «tibaldinho» erudito. A maravilhosa composição é obtida por uma borboleta e por um conjunto floral. Sobre o crivo das asas da borboleta aparecem desenhadas as letras «M.R.» a ponto de cordão, certamente as iniciais da sua primeira detentora.

reproduzir aqui o refrão duma das cantigas que animavam os serões:

Na minha aldeia,  
 Não há ódios, mas estimas,  
 Tem-se amor p'la vida alheia,  
 Todos são primos e primas;  
 Sem ambições,  
 Cada qual seu pão grangeia,  
 E à noite há serões,  
 À luz da candeia.

Ao contrário da maioria das aldeias da Beira, Tibaldinho tinha uma intensa vida nocturna, na base da qual estavam os bordados.

Como vimos já, a dedicação das mulheres aos bordados durante o dia dependia do estrato social a que pertenciam e das responsabilidades familiares de cada uma. Estas, reuniam-se normalmente em grupos, sentando-se nos degraus das mais soalheiras escadas exteriores das casas da aldeia — as típicas casas da Beira.

Mas à noite, depois da ceia, todas as que sabiam bordar (e quase todas sabiam) juntavam-se umas em casa das outras a seroar. Ao mesmo tempo que bordavam à luz da candeia (a luz eléctrica só chegou a Tibaldinho em 1965) à volta da braseira ou com os pés sobre a escalfeta, conversavam sobre os seus

problemas pessoais ou da comunidade, contavam anedotas, contos, histórias, adivinhas ou, como atrás referimos, cantavam canções populares.

Face ao hábito do serão, após a ceia colocavam-se aos homens as seguintes alternativas: ou ficavam em casa fazendo companhia às mulheres, ou juntavam-se em casa dos vizinhos ou amigos ou iam para a taberna ou, após a fundação da Banda em 24-12-1899, iam para o ensaio da Música.

Com as idades aproximadas que se indicam, há presentemente, em Tibaldinho, as seguintes bordadeiras:

Maria do Céu de Jesus (cata)	— 86 anos
Generosa Lopes da Silva	— 80 »
Laura de Almeida Lopes	— 65 »
Idalina Lopes	— 70 »
Maria de Jesus Correia Lopes	— 68 »
Cecília Rodrigues	— 65 »
Maria dos Anjos Morais	— 60 »
Lúcia Mendes	— 60 »
Alice Gomes Mendes	— 55 »
Graziela Cardoso Lopes	— 55 »
Dorinda Loureiro Ramos	— 52 »
Alice Pais Albuquerque	— 51 »
Maria de Lurdes dos Santos Cunha	— 51 »
Maria Fernanda Ferreira	— 47 »
Lina Gomes Mendes	— 40 »
Maria Cidália Azevedo	— 40 »
Júlia Correia Lopes	— 40 »
Olga Gomes de Almeida	— 40 »
Isabel dos Prazeres Ferreira	— 31 »
Maria Manuela Mendes Morais	— 20 »
Belmira Albuquerque Mendes	— 10 »

Desta relação, algumas conclusões se podem tirar. Assim:

1 — Com menos de 40 anos, apenas três sabem bordar. Há pois, toda uma geração que não aprendeu o bordado de Tibaldinho, porque aprendeu unicamente a bordar os tapetes tipo «arraiosos», introduzidos, como vimos, cerca de 1950.

2 — As três bordadeiras mais jovens são as honrosas excepções à regra que poderão assegurar a continuidade da aprendizagem dos bordados de Tibaldinho às futuras gerações.

3 — De todas estas bordadeiras, apenas as senhoras Lina Gomes Mendes, Maria Fernanda Ferreira e Maria dos Anjos Morais sabem riscar sobre modelo.

4 — A única que faz risco à mão-livre é a senhora Alice Pais Albuquerque.

5 — Importa, urgentemente, que mais bordadeiras aprendam a riscar, fundamentalmente à mão-livre, com a senhora Alice, única maneira de assegurar a

continuidade do poder criativo e a genuinidade do autêntico bordado de Tibaldinho.

Das famosas bordadeiras falecidas foram-nos referenciadas pela octogenária bordadeira e nossa Tia, Generosa Lopes da Silva, aquelas que a sua memória ainda guarda:

Adelaide do Carmo  
Adelaide Ramos  
Carolina Loureiro Cardoso  
Elisa Albuquerque  
Elvira Lopes Cardoso  
Júlia de Almeida  
Maria dos Anjos Malta  
Maria do Céu Ramos  
Maria de Jesus Bandeira

Além destas, aproveitamos para evocar e prestar a nossa homenagem a todas as bordadeiras falecidas que deram corpo a esta maravilhosa forma artística de artesanato.

#### ASPECTOS TÉCNICOS E ARTÍSTICOS

Chama-se bordado ao trabalho executado com agulha e fios textéis sobre um tecido que lhe serve de suporte, dando origem a uma ornamentação, segundo um determinado desenho ou risco.

Segundo a definição dada, a tapeçaria é também uma forma de bordado, muito embora entre os bordados típicos e os tapetes, carpetes e passadeiras que se fazem em Tibaldinho haja diferenças abissais.

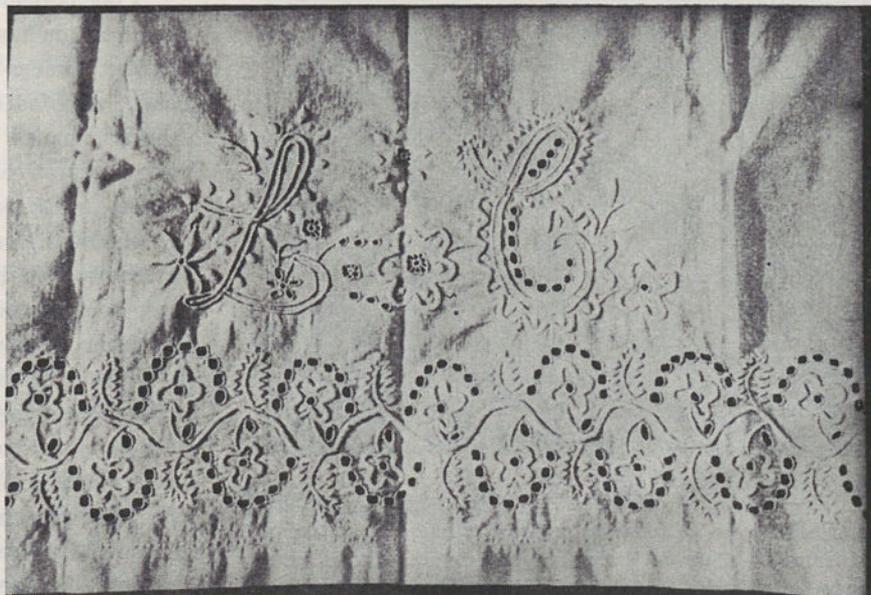
Com efeito, enquanto que no bordado típico a ornamentação artística se obtém pelo efeito do relevo branco produzido no tecido pelos diferentes pontos, na execução do desenho ou risco prévio, ficando grande parte do tecido por cobrir, na tapeçaria tipo «arraiolos» toda a superfície é coberta pela aplicação de pontos cruzados e oblíquos, feitos ao lado uns dos outros com tamanho regular, obtendo-se o efeito ornamental do desenho pela introdução de diferentes cores. É evidente que as técnicas de execução são totalmente diferentes. E os materiais utilizados também.

Assim, os bordados típicos de Tibaldinho empregam linhas brancas de algodão e alvos tecidos de algodão ou de linho, ao passo que a tapeçaria tipo «arraiolos» é bordada com fios de lã grossa (própria para tapetes) sobre tela de linho, estopa, linhagem grossa (grossaria), canhamação (serapilheira) ou outro tecido forte, em que facilmente se possam contar os seus fios transversais e longitudinais.

Por outro lado, também, os bordados no sentido genérico não devem confundir-se com certos tecidos que tentam substituí-los, nomeadamente os brocados e os adamascados, cujo ornamento é conseguido durante a execução do próprio tecido, segundo puras técnicas de tecelagem.

A arte de bordar requer o domínio de técnicas próprias e faz apelo à imaginação, ao poder criativo e sentido estético e artístico das bordadeiras. A concepção do desenho ou risco, a harmonia na distribuição dos motivos, a perfeição na execução dos pontos, o sentido estético e artístico são, pois, as condições necessárias à criação ou recriação de belos e autênticos exemplares.

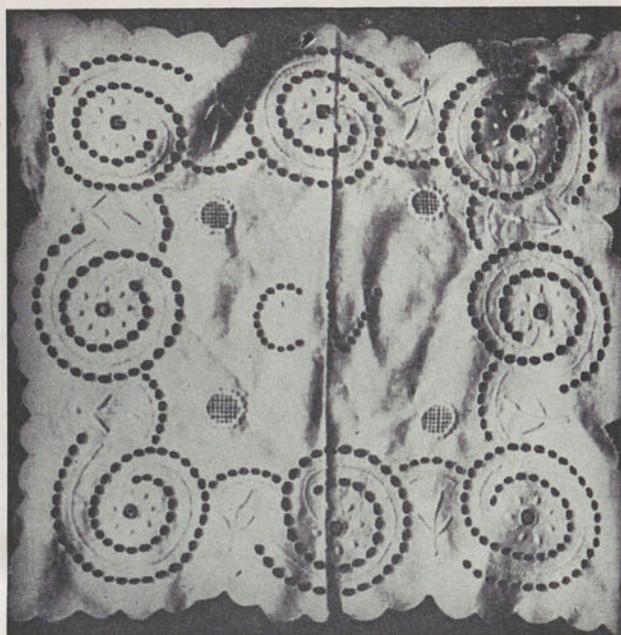
11 — BARRA DE LENÇOL. Composição ao longo de um cordão sinuoso ladeado de folhas serrilhadas e flores semi-cercadas por arcos de ilhós. Mostra as letras «L.C.» (iniciais da sua primeira dona) imaginosa e decoradas. A decoração dos cantos (que a gravura não mostra) tem por motivo principal um coração florido com chave.



Os elementos decorativos empregados no labor dos bordados de Tibaldinho são os seguintes: ilhós simples, espirais de ilhós (enleios), arcos de ilhós (cadeias), arcos ogivais, quadrados de nove ilhós, espirais de cordão, espirais de borbotos, círculos simples e concêntricos, rodízios, estrelas, óculos de rede, óculos em cruz, corações simples, corações floridos e corações com chave, hastes, flores, pétalas, malmequeres, girassóis, cravos, botõezinhos, folhas abertas e fechadas, folhas redondas, alongadas, pontiagudas e serrilhadas, folhas de feto, folhas de carvalho, trevos de quatro folhas, composições florais, laços, silvas, bolotas, tranças, pevides, pássaros, borboletas, cruz de Cristo, dois oitos em cruz, crivos simples e de duas pernas, recorte ondeante, bainha aberta, machocos redondos, machocos alongados (de pevide), machocos bicudos (serrilha ou dentes de rato), curvas espiraladas, cordão ondeante, canutilhos, pompons, letras maiúsculas, monogramas.

As bordadeiras de Tibaldinho bordam com amor. E pode, até, dizer-se que bordam o próprio amor, porquanto, na simbologia dos motivos decorativos destes bordados, o amor é temática central.

Assim, os corações são a fonte e o receptáculo do amor; os enleios e as cadeias prendem; os serrilhados e pontiagudos ferem (o amor é dor); os crivos filtram (o trigo do joio, o bem do mal, o amor do ódio); as flores saudam os noivos em festa. Também a própria função das peças bordadas fala do amor nas suas diferentes manifestações (conjugal, filial,



12 — TOALHA PEQUENA (0,80 × 0,80). Exemplar característico do «tibaldinho» regional, é uma das 24 toalhas existentes no Club de Viseu (antigo Grémio) as quais, parecendo à primeira vista idênticas, são todas diferentes.

familiar, divino). Os motivos da flora, em harmoniosa profusão, são um hino de amor à Natureza e à Vida.

Embora muitos destes motivos sejam comuns a outros tipos de bordados, alguns são característicos dos bordados de Tibaldinho. De tal modo assim é que o emprego de certos motivos e pontos, a sua disposição no conjunto decorativo e a técnica utilizada permitem identificar imediatamente estes bordados.

Assim, as barras das toalhas e de outros panos decorativos aparecem invariavelmente trabalhadas com enleios acompanhados de outros motivos. Note-se que as espirais de enleios nos bordados de Tibaldinho são espirais esquerdas ou sinistras, isto é, evoluem no sentido dos ponteiros do relógio.

Na bissectriz dos quatro ângulos dos panos e toalhas há normalmente grandes corações, circundados por pétalas estilizadas (alongadas ou arredondadas). Por vezes, e esses corações são substituídos por flores circulares (girassóis ou malmequeres) ou por conjuntos florais.

Os centros são quase sempre trabalhados com ponto aberto ou crivo que outrora era pequeno, mas que, posteriormente, foi aumentando as suas dimensões. A combinação do crivo com outros pontos e motivos faz nascer maravilhosas composições centrais.

Os lençóis são bordados apenas na barra da cabeceira e, tal como nas almofadas, nos almofadões, nos travesseiros e noutras peças, aparecem as séries de ilhós combinadas com variadíssimos motivos, dando lugar a formosas e artísticas composições decorativas.

O labor dos bordados de Tibaldinho utilizam os seguintes pontos: ponto lançado, ponto entrançado, ponto espinhado, ponto de recorte (vulgo caseado), ponto de cordão, ponto de nós, ponto pé-de-flor (ponto a fugir), ponto de cadeia, ponto de formiga, ponto de canutilho e vários pontos de fantasia.

Com bordados de Tibaldinho, nas suas três fases, aparecem toalhas de mesa, toalhas de Páscoa, toalhas de altar, toalhas de mãos, guardanapos, lençóis, almofadas, almofadões, travesseiros, enxovais de bebé, aventais, panos de mesinha de cabeceira e outros panos decorativos.

Ao contrário do que acontece com outros tipos de bordados, raramente aparecem saias e blusas decoradas com bordados de Tibaldinho. Surpreendemo-nos, sobremaneira, como é que as belas moças de Alcaface e redondezas não resolveram decorar com bordados regionais as suas características blusas brancas domingueiras. Talvez a necessária utilização de motivos abertos (ilhós, crivos ou redes) as tenha retraído.

Mas pensamos que, doravante, as bordadeiras de Tibaldinho poderiam pôr a funcionar a sua imaginação criadora, bordando a gola e o bolsinho ou, no caso

13 — GRUPO DE BORDADEIRAS DE TIBALDINHO, trabalhando na escada exterior da casa típica da Beira Alta. Da esquerda para a direita: Maria Luísa com o filho ao colo; Júlia de Almeida (falecida); Maria da Anunciação; duas futuras bordadeiras; Elvira Cardoso (falecida). As três peças em execução são bem representativas do bordado característico do «tibaldinho regional». Fotografia tirada em 1961.



de blusas sem gola, bordando o peitilho. Tratando-se de blusinhas de meia manga, esta também poderia ser bordada. Quanto às saias poderiam ser broadas na barra. Deveriam exibi-las orgulhosamente nas exposições, nas manifestações etnográficas, ir com elas à missa, à vila, à cidade. Esse facto, estamos certos, aguçaria o desejo de posse de quantas as vissem, alargando, assim, o interesse e o campo comercial dos seus bordados. Inspirando-se, para o efeito, nos mais antigos «alcafaches», talvez surgisse uma nova fase na história destes singelos mas belos bordados.

## MATERIAIS E UTENSÍLIOS

Como tecidos de suporte são geralmente utilizados panos de algodão alinhados de qualidades variáveis. Na maioria dos casos são restos de peças, por vezes adquiridos ao quilo, a preços módicos, nas lojas de Mangualde e Viseu.

No entanto, muitos bordados de Tibaldinho, em especial os mais antigos, eram executados sobre linhos finos ou mais grosseiros, brancos ou crus. Os mais antigos foram bordados sobre linho criado e tecido na região. Embora de fabricação caseira, estes linhos eram de excelente qualidade. Reconhecem-se facilmente pela sua estreiteza e tipo de urdidura. Estes panos estreitos eram ligados à mão, por costura, a ponto de luva, e a sua execução era tal que, passado em muitos casos mais de um século, essas costuras se conservam intactas.

As linhas utilizadas são de algodão branco e baço, de dois e três fios, que as bordadeiras da região designam por dois e três cabos, usadas conforme os motivos a bordar. Assim, os ilhós, os óculos de rede, os rodízios, os crivos e as folhas abertas são executados com a linha de dois cabos; nos outros motivos, bordados a cheio, como folhas, machocos, pastas, recorte, etc., emprega-se a linha de três cabos. Estas linhas são vendidas em meadas e a peso.

Recentemente, usa-se mais um único tipo de linha, das seguintes marcas comerciais: «Águia» (n.ºs 12 e 15, em meadas), «Coração» (em novelos) e «D.M.C.». Estas últimas são ligeiramente mercerizadas e as bordadeiras de Tibaldinho dão-lhes o nome típico de «linhas de lustro». A vantagem das linhas comerciais deve-se à sua melhor fabricação, sem nós nem tortulhos.

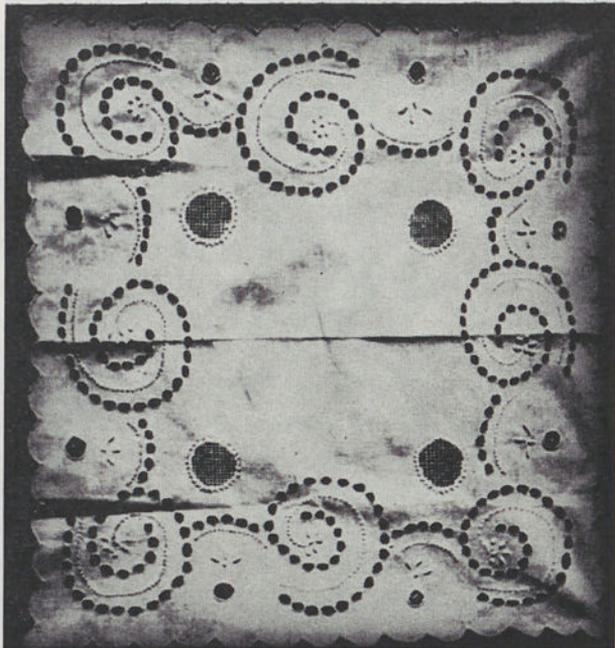
Quanto aos apetrechos da bordadeira de Tibaldinho temos: a almofada-luva, as agulhas, o lápis (para as riscadoras), o dedal e a tesoura.

A pequena almofada-luva, de forma ovalada, é feita de trapos pelas próprias bordadeiras e possui uma bolsa num dos lados, onde guardam os restantes utensílios. Esta almofada é colocada sobre os joelhos e é sobre ela que se trabalha.

As agulhas são vulgares, mas de preferência de tipo mais curto e mais grosso.

O dedal é vulgar, não tendo qualquer diferença dos dedais de costureira.

A tesoura, utilizada frequentemente pela bordadeira para abrir os ilhós e outros motivos e para cortar a



14 — PANO DECORATIVO. Fase regional recente. Os elementos ainda são característicos, mas revelam já o pouco interesse do estilo decadente.

linha, é de tamanho pequeno e está presa por um ourelo de cerca de 60 cm, atado a um dos anéis e cosido ao rebordo da bolsa da almofada-luva.

Impressionados pelo aspecto exuberante e faustoso doutros bordados, alguns autores classificam injustamente o bordado de Tibaldinho de «pobre e grosseiro», em virtude dos materiais utilizados.

Segundo a opinião do Professor Louro de Almeida, que perfilhamos inteiramente, não se pode considerar pobre um bordado apenas porque são pobres os materiais empregados. Trata-se de bordados diferentes e, como tal, sem comparação possível.

Podemos afirmar que este bordado, nas suas fases antiga e regional, é dos mais ricos bordados tradicionais portugueses. Basta examinar a grande variedade de pontos, a diversidade dos abertos e a extraordinária abundância dos motivos, para sermos levados a concluir que se trata de um bordado riquíssimo e original.

O bordado deve, pois, ser julgado em si mesmo, independentemente dos materiais empregados.

Temos de reconhecer que o genuíno bordado de Tibaldinho constitui um caso especial entre os bordados tradicionais portugueses.

## TRADIÇÃO NÃO É TRAIÇÃO

Numa época em que a produção em série transformou o homem numa simples peça da máquina

produtiva, desligando-o afectivamente do objecto do seu trabalho, o artesanato tem uma dupla função social: a humanização do trabalho e a produção de objectos simultaneamente úteis e artísticos.

A maravilhosa arte de bordar, como artesanato que é, é uma actividade com as suas compensações. Proporciona uma recompensa material a quem a produz e transmite uma sensação de alegria e de prazer não só a quem a executa, mas também a quem a adquire ou simplesmente a contempla.

Há, pois, que preservar esta tradição, estimulando e acarinhando todas as iniciativas nesse sentido.

Ao contrário do que muitas vezes se pensa, não é copiando servilmente que se mantém a tradição.

A tradição não é passado, é futuro. Manter a tradição é absorver a seiva pelas raízes para produzir as flores e os frutos novos.

Tradição não é sinónimo de imobilismo, de estatismo, de cópia servil do passado. Se assim fosse, seria a negação do seu próprio poder criador.

A tradição admite e exige evolução, sopro dinâmico, criatividade. Consente até o uso criterioso do avanço da ciência e da técnica.

Mas tradição não é traição.

Não se pode confundir evolução com deturpação do essencial. Nem inovação com guerra ao passado.

Para manter viva a tradição há que ter presente o processo dialéctico de toda a evolução. Para tanto, é necessário estar atento às lições do passado, respeitar os princípios e as características definidoras daquilo a que se pretende dar continuidade.

Perscrutando sempre as marcas do tempo e os ecos do passado, a tradição é, pois, um olhar atento para o futuro. É a inesgotável fonte de inspiração de rumos novos.

Às bordadeiras de Tibaldinho atrevemo-nos a fazer dois pedidos e um alerta.

Em primeiro lugar, pedimos-lhes que se mantenham fiéis às características fundamentais dos bordados tradicionais, procurando inspirar-se nas peças mais significativas, quer do «tibaldinho antigo» quer do «tibaldinho regional». Na criação das suas novas obras, devem ter a coragem de recusar a aceitação de encomendas que as obriguem a atraíçoar os autênticos bordados tradicionais. Devem até recuperar o bordado dos graciosos aventais antigos e tentar bordar novas obras (blusas, saias e outras peças do vestuário e até decorativas). Talvez essa atitude seja a origem do arranque para uma nova fase na história destes bordados.

Em segundo lugar, pedimos-lhes que procurem motivar as jovens da presente e das futuras gerações, ensinando-lhes com carinho a arte de lavar os autênticos bordados tradicionais de Tibaldinho.

Quanto ao alerta, ele consiste no seguinte: os bordados de Tibaldinho correm actualmente sérios

riscos de extinção. Primeiro, porque a aprendizagem das jovens não se tem feito como seria de desejar, mormente no que respeita à verdadeira arte de criar — o desenho ou risco. Mas o maior perigo não reside no facto de, em 30 anos, apenas três jovens terem aprendido a bordar o «tibaldinho regional», pois parece até esboçar-se presentemente entre as jovens tibaldinhenses o despertar para os bordados tradicionais. Quanto a nós, o verdadeiro perigo de extinção está na deturpação das suas características. Se as bordadeiras de Tibaldinho cometerem o erro irreparável de deixarem de fazer os verdadeiros bordados tradicionais para acolherem as encomendas de bordados que mais se assemelham com os de outras regiões que com os seus, é evidente que deixarão de bordar uns e outros. E isto porque, por serem adulterados, lhes deixarão de encomendar os primeiros e porque, não executando com igual perfeição os bordados de outras regiões, acabarão por não lhes procurarem os segundos. E assim deixarão pura e simplesmente de bordar. É com esta preocupação e nesse sentido que deixamos o nosso alerta. As pessoas que procuram bordados em Tibaldinho é porque, em princípio, querem os verdadeiros bordados de Tibaldinho. Porque se quisessem bordados de outras regiões iam procurá-los a essas regiões. Este é um princípio que deve estar sempre presente.

Exortamos as jovens de Tibaldinho e doutras aldeias da região a despertar para os bordados regionais,

procurando aprender a bordá-los e também a criá-los no desenho ou risco dos seus motivos característicos. Vereis que eles vos darão mais recompensas que os tapetes. Tapetes tipo «arraiolos» vemos fazê-los por toda a parte. Bordados regionais autênticos só vós sois capazes de os criar e fazer correcta e artisticamente.

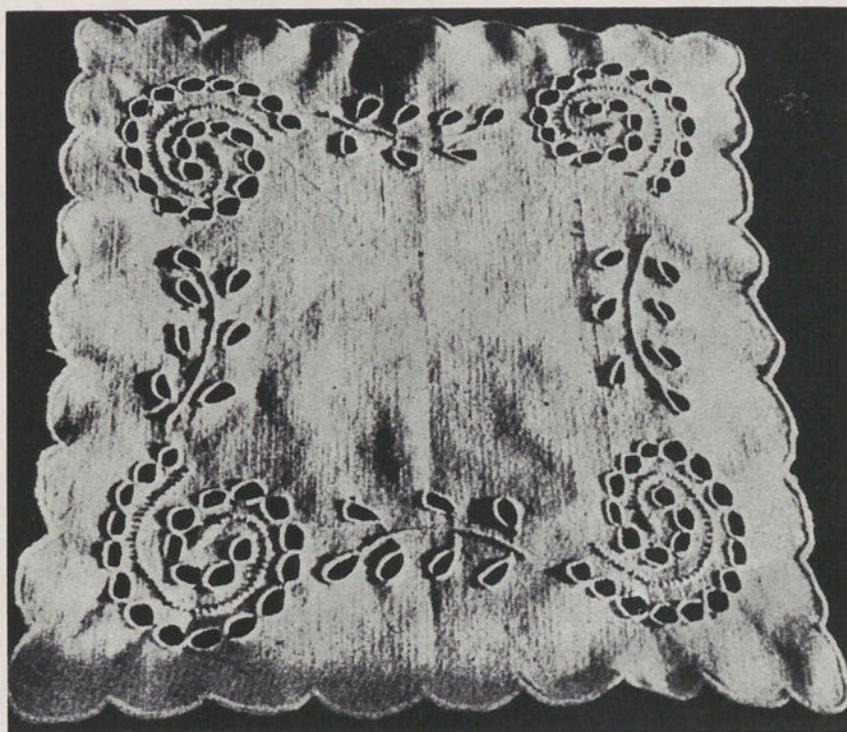
Aproveitamos para manifestar aqui o nosso reconhecimento a quantos se têm dedicado ao estudo e divulgação destes bordados, dos quais é justo destacar o nome do Professor Fernando Louro de Almeida.

Às unidades hoteleiras da região, nomeadamente as que estão voltadas para o turismo, convidamos a incluírem nos seus bragais os bordados de Tibaldinho. Estamos certos que, além da divulgação das coisas da região, retirarão daí as suas recompensas.

A todas as entidades e pessoas de boa vontade, identificadas com a preservação do património cultural, solicitamos o seu melhor empenhamento na utilização dos mais variados meios ao seu alcance em ordem a acarinhar e estimular esta magnífica arte popular, em riscos de se perder.

A todas as famílias de Tibaldinho queremos deixar o nosso recado. Na medida das suas possibilidades, devem fazer gala em exhibir e divulgar os autênticos bordados da sua terra. Um exemplo: em vez das garridas colchas de seda, quantas vezes de mau gosto e de duvidoso valor, seria preferível que, pela pro-

15 — PANO DECORATIVO. «tibaldinho» moderno. As quatro espirais têm como centro uma simples pasta, donde parte a espiral de borbotos. Quatro silvas alternam com as espirais. O «tibaldinho» moderno não constitui propriamente uma fase autónoma, pois as actuais bordadeiras de Tibaldinho executam-no a contra-gosto e afirmam, com certo orgulho, que sabem bordar o «regional» a preceito.



cissão da padroeira Santa Bárbara, a quatro de Dezembro, pusessem as belas toalhas e outras peças dos bordados regionais.

Que espectáculo maravilhoso se em todas as varandas e janelas aparecessem a adejar as alvas, belas, artísticas e valiosas peças dos tradicionais bordados! Além disso, seria um belo gesto de ternura para com a padroeira Santa Bárbara, Virgem e Mártir, oferecer-lhe à sua passagem, além de flores, algo que foi feito com tanto carinho.

Pela nossa parte, na modéstia das nossas possibilidades, não deixaremos de dar o nosso contributo. Sem prejuízo da nossa profunda e sincera amizade para com tudo o que seja cultura e património cultural, queremos fazer aqui, publicamente, a nossa declaração de amor aos autênticos bordados da nossa terra.

#### BIBLIOGRAFIA \*

ABREU, Maria Helena P. de (e outro) — *COMPENDIO DE DESENHO*, aprovado pelo Diário do Governo n.º 100-II Série, de 27 de Abril de 1963, 2.ª edição, Porto Editora, Porto.

ALMEIDA, Fernando Louro de — *BORDADOS DE «TIBALDINHO» ou BORDADOS DE ALCAFACHE* — in *Boletim de Acção Educativa «ESCOLAS TÉCNICAS»*, n.º 35, 1964, Lisboa, Direcção Geral do Ensino Técnico Profissional.

— «*BORDADOS DE TIBALDINHO OU BORDADOS DE ALCAFACHE*», in *Revista bimensal «ESCOLA DEMOCRÁTICA»*, Edição da Direcção Geral do Ensino Básico, n.ºs 3, 4 e 5 — Ano V e n.º 1 — Ano VI, (1982-1983).

MAGALHÃES, M. M. Calvet de — *BORDADOS E RENDAS DE PORTUGAL*, Colecção Educativa, Campanha Nacional de Adultos, 1.ª Edição.

MOURA, Maria Clementina Carneiro de — *BORDADOS TRADICIONAIS DE PORTUGAL*, Lisboa (1962?).

— *O DESENHO E AS OFICINAS NO CURSO DE FORMAÇÃO FEMININA*, in *Boletim de Acção Educativa «ESCOLAS TÉCNICAS»*, n.º 29, Lisboa, Direcção Geral do Ensino Técnico Profissional.

— «*ARTE POPULAR*», Editorial Verbo, fasc. 29.

OLIVEIRA, F. Baptista de — *HISTÓRIA E TÉCNICA DOS TAPETES DE ARRAIOLOS*, 3.ª Edição, Soc. Astória, Lisboa, 1982.

*GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA*, Vol. IV.

«*À DESCOBERTA DE PORTUGAL*», Edição das Selecções do Reader's Digest, Porto, 1982.

*ARTES E TRADIÇÕES DE VISEU*, Edições Terra Livre, Lisboa, 1982.

(\*) Além desta bibliografia que, aliás, é tudo quanto sobre o assunto se conhece, socorremo-nos, sobremaneira, dos dados que ao longo dos anos fomos recolhendo, graças à nossa convivência com as pessoas idosas da aldeia e à nossa vivência pessoal, pois ali nascemos e crescemos.

# LUÍS NUNES

## MESTRE CONSTRUTOR DO SÉC. XVIII

---

por Graça Madeira da Silva

A inserção do homem no seu tempo histórico dá-nos sem dúvida um conhecimento mais completo da sua obra artística. Para tal, neste pequeno estudo, torna-se conveniente lembrar a fâcias da arquitetura coimbrã na centúria de setecentos.

No século XVIII, Coimbra vê levantarem-se alguns edifícios de bom nível, dos quais a maioria pertence a arquitectos vindos de fora. Podem citar-se, como exemplo, o Seminário, projectado entre 1748 e 1765 pelos italianos Francesco Tamossi e Giacomo Azzolini, e os edifícios do Museu de História Natural e do Laboratório Químico, do inglês Elsdén feitos durante as obras da reforma pombalina da Universidade. Por outro lado, no que respeita à arquitectura rural, encontramos um bom número de edifícios onde trabalha um conjunto numeroso de construtores locais.

Na primeira metade do século vão continuar os esquemas anteriores de um barroco austero, não se notando quaisquer traços renovadores, tanto a nível regional como em trabalhos de melhor qualidade. A própria casa da Livraria da Universidade, jóia do ciclo joanino, é bastante simples no seu traçado arquitectónico.

Será por meados do século XVIII que algo de diferente nos aparece. Várias construções o podem confirmar. Em Coimbra temos, por exemplo, o Seminário e o claustro de Santa Clara-a-Nova, que sendo obras de dois mestres estrangeiros pouco têm a ver com a arquitectura que nesta cidade se praticava. A igreja do convento de Santa Teresa é também uma obra que de certo modo rompe com o esquema anterior, pois segue já um tipo arquitectónico que

será o da igreja do mosteiro de Lorvão, arquitectura esta de influências difundidas a partir do convento de Mafra. Este mosteiro constitui no aro de Coimbra o único grande edifício de vulto, mas pode também citar-se a fachada da igreja do mosteiro de S. Marcos que, apesar de pequena, tem um desenho revelador de um bom arquitecto.

Já para finais do século, a arquitectura coimbrã irá receber um novo impulso construtivo e estético, dado pela Reforma Pombalina da Universidade, iniciada a 1772. Para atingir os fins propostos pela reforma dos Estudos, paralelamente aos métodos pedagógicos, urgia uma reforma dos próprios estabelecimentos de ensino, sendo necessário «*que tudo se reformasse, e se accommodasse ao uzo com o decoro e decencia, que pediam semelhantes edificios*» (1). As actuações do Marquês de Pombal e do Reitor D. Francisco de Lemos revelam-se neste processo de extrema importância, pois a eles se deve a concretização de todos os objectivos almejados. Sob a direcção do arquitecto G. Elsdén e seus auxiliares Isidoro P. Pereira e Teodoro M. Pereira da Silva, trabalharam nestas obras um grande número de outros mestres, que apesar do seu nível regional, detêm um certo relevo dentro da arquitectura coimbrã, como sejam José Carlos Magne, Manuel Macomboa, Vicente Valido, entre outros.

Exceptuando estas obras de reforma da Universidade e também o grande claustro de Santa Clara-a-Nova do húngaro Carlos Mardel, a estética neoclássica não teve em Coimbra, assim como na generalidade do país, grande implantação, pois não se adequava ao gosto nacional. Sofre como que uma adaptação, atenuando-se-lhe as formas. A nível

regional vão-se utilizar tanto as formas tradicionais da época anterior como as do neoclássico mitigado.

Durante todo este século, a nível da arquitectura civil, destacam-se apenas os palácios de Maiorca (Paço dos Viscondes de Maiorca) e de Anadia (Paço dos Marqueses da Graciosa), já que neste campo nada mais de excepcional se levantou, pois a arquitectura coimbrã sempre se desenvolveu à sombra dos seus mosteiros e da sua Universidade.

Depois de uma rápida panorâmica da arquitectura coimbrã de 700, iremos agora debruçar-nos mais detalhadamente sobre a actividade de um modesto mestre construtor até hoje ignorado, Luís Nunes, contribuindo deste modo com alguns dados para o seu conhecimento.

Acerca da sua vida pouco se sabe. Por volta de 1787, certamente já homem adulto, morava em Coimbra na rua Corpo de Deus, com sua mulher M.<sup>a</sup> Joaquina. A sua actividade como mestre construtor revela-se a um nível de simples executante de obras já projectadas por outros, pois não temos dele quaisquer planos de construção. Neste momento conhecem-se apenas dois edifícios onde participou: a capela de S. Pedro em Pousada e a igreja de Santa Maria Madalena do Rabaçal.

Optando pela ordem cronológica, referir-nos-emos primeiramente à capela de S. Pedro, localizada em Pousada, povoação bastante pequena da freguesia de Cernache, do concelho de Coimbra.

A actividade de Luís Nunes nesta capela encontra-se confirmada numa escritura de obrigação realizada no dia 9 de Março de 1787, entre este mestre e o prior de Santa Cruz de Coimbra (2). Trata-se de um documento extenso, que nos dá todos os pormenores relativos ao contrato feito e à própria construção do edifício. Pelo que nos conta, é à iniciativa do Padre Provisor D. Joaquim da Madre de Deus, que se deve a realização das obras de «*proteçam reparos reedifiquem da cappella do Sagrado Apostollo Sam Pedro cita no lugar da Pousada freguesia de Sam João izento deste Real Mosteiro a que o vulgo chama a cappella de Sam Pedro Dias*» (3). Segundo o seu parecer era necessário construir-se uma «*nova capela grande*», pois que «*a cappella antiga que hoje existia era pequena e que nela não podia caber o grande número de pessoas que devotamente concorrião a Romagem do Sagrado Appostollo no dia da sua festividade a vinte e nove de Julho de cada ano e que os fieis christãos que recorrião a vizitar o Santo já tinham liberalizado as suas esmollas*».

Pelas razões apresentadas foram então elaborados os apontamentos e riscos das obras que

iriam ser feitas, salvaguardando-se a existência da antiga capela, pela sua transformação em capela-mor do novo edifício. Ao mesmo tempo, estipularam-se também todas as cláusulas relativas ao contrato.

Depois de feitos, afixaram-se por toda a cidade e arredores editais públicos com o fim de contactar todos os mestres interessados na feitura da obra. Assim «*comparecendo no dia assignado muitas pessoas na Aula de Santa Catherina deste dito Real Mosteiro posta a pregam a dita obra nela ouverão vários lanços sendo o menor o que o dito Luís Nunes mestre da obra dezta cidade e mais digo cidade da quantia de cinco mil cruzados que sam dous contos de reis em cuja quantia lhe foi rematada depouys de por elle serem bem vistos e examinados os riscos e apontamentos da dita obra asima copeados e as condições dos pagamentos da mesma obra*.

Recebendo a quantia, prevista pelo primeiro pagamento (4), de 500 mil reis «*em boas moedas de ouro e prata*», Luís Nunes apresenta por fiador José Gonçalves, mercador que morava em Coimbra, na rua da Calçada. Como se não bastasse, para uma maior segurança do contrato, compromete-se a apresentar a outorga de sua mulher M.<sup>a</sup> Joaquina (5) e também outro fiador no caso de o primeiro falir. Pelo que consta no contrato, Luís Nunes receberia a segunda metade do preço total da obra em dois pagamentos iguais: um no meio das obras e outro no seu término. No caso de os trabalhos terem de parar por falta de dinheiro, este mestre, teria que esperar três anos, altura em que «*ficará dezobrigado e se lhe pagará a obra que tiver feito à proporção do ajuste*».

Para uma maior percepção da actividade deste mestre, poderemos agora observar mais de perto os apontamentos da construção por ele aceites.

Pelo contrato, Luís Nunes «*executará perfeitamente o risco athe a Simalha Real completando tudo que fora das paredes como mostra o risco pondo lhe os seus ornamentos*». Fará também a escada que vai da sacristia para o coro «*de pedra de Bordallo lavrada*» onde «*os pateus da dita serem de lages lavradas*». As frestas da escada «*seram feitas de pedra lavrada bem rasgadas na grossura da parede para a parte de dentro*», e as suas parcedes «*subiram de sorte que o tilhado que as cobre fique por baixo das janellas da igreja*». Fará o «*baixo púlpito de pedra bem lavrada de escoda*». As portas e janelas de toda a igreja levarão «*allizares por dentro*». O aca-



bamento do arco cruzeiro terá de ser feito de «*pedra lavrada de escoda refendidos pellas suas facias*». Os pedestais interiores serão também de pedra lavrada de escoda e destes para cima como sejam «*bazas e pillastras capiteis arquitraves frizo e cornija*» serão feitos de estuque e gesso. O arco do coro será de pedra lavrada sobre o qual «*crescerá uma parede athe o nivel do coro para ficar em modo de travejar*». A arquitrave, friso e cornija «*correrá de volta de toda a igreja, capella mor resaltando como mostra o risco*». Na frontaria, os ornamentos serão todos de pedra lavrada. Exteriormente, à volta da igreja «*por baixo dos alizaros do tilhado correrá uma cornija feita de tijolo e cal: porem a primeira moldura será feita em lages que tenham bastante rabo*». As paredes da sacristia «*subirão de sorte que o tilhado fique certo pello rebate da janella da capella mor*». O corpo da igreja que até então existia, ficará para capela-mor da nova «*porem as suas paredes subiram athe completar o risco*», podendo Luís Nunes servir-se da pedra que aí achar. As paredes de toda a obra serão de cal tratada com areia e saibro. Os seus alicerces serão fundados «*athe achar terra firme e senam for firme a fará firme ou calcando a terra ou se tiver agoa em estancaria e antes de se lhe lançar pedra seram revistas*». A porta «*que agora existe nam se mudará para travessa senam depois do corpo da igreja acabado para se não bullir antes conservar a cappella que está feita*».

Com estes apontamentos Luís Nunes teria de executar o risco que então lhe foi apresentado e do qual só conhecemos a legenda. Esta compõe-se de quatro partes: a primeira refere-se à planta baixa e consta de dez pontos. A segunda trata do alçado interior apresentando catorze pontos. A elevação do arco cruzeiro da capela-mor com cinco pontos constitui a terceira parte. A última trata da frontaria somente com dois pontos.

A escritura termina com uma declaração de Luís Nunes, na qual ele aponta os seguintes aspectos: — os três anos de espera pelo dinheiro dos pagamentos, começam a ser contados «*do dia da factura desta em diante*»; — não se encontrava obrigado a fazer as obras em madeira (à excepção das que cobriam a escada que vai para o púlpito), os tectos em estuque e as obras relacionadas com vidros, caixilhos e grades de ferro.

Fica portanto Luís Nunes, no dia 9 de Março de 1787, encarregado das obras da capela de S. Pedro, não se sabendo quanto tempo ele aí se demorou. A única coisa que conhecemos é que ele, no dia 1 de Agosto do ano seguinte, já se encontrava a trabalhar na igreja de Santa Maria Madalena no Rabaçal, pois nesta data refere o primeiro pagamento destas obras. Este facto não implica que os trabalhos de

S. Pedro já estivessem terminados, porque além de ele não as conseguir realizar em tão curto espaço de tempo, era usual (e ainda hoje o é), estes mestres trabalharem em mais do que uma obra simultaneamente.

Bastante modesta, a capela apresenta hoje uma fachada muito simples, com uma pequenina torre à sua esquerda. O remate ondulado da porta principal contém gravado o ano de 1775. Como se pode ver pelos apontamentos, os materiais da primeira capela poderiam ser reaproveitados. Possivelmente foi o que aconteceu com este remate, pois nada se conhece que nos refira este ano. Tal como a fachada também o seu interior é muito singelo. Um arco cruzeiro separa a nave única da capela-mor, onde num pequeno nicho, se encontra a imagem de S. Pedro. Do seu lado esquerdo abre-se uma porta que dá entrada para a sacristia. Na nave, também do seu lado esquerdo, uma porta abre a passagem para o púlpito e para um pequeno coro-alto. A decoração da capela é quase nula, se exceptuarmos o que aí foi feito no decorrer de obras recentes.

O segundo trabalho que conhecemos da autoria do mestre Luís Nunes é a reconstrução da igreja de Santa Maria Madalena no Rabaçal, sede de uma freguesia do concelho de Penela.

Relativamente a esta igreja, encontramos alguns documentos anteriores à intervenção de Luís Nunes, em 1788.

O primeiro que se conhece data de 12 de Agosto de 1608 e refere um contrato estabelecido entre o cabido da Universidade e um marceneiro, Diogo Gomes, para a feitura de um retábulo para esta igreja (6). Estando este acabado em finais de 1609, a 12 de Janeiro do ano seguinte novo contrato é feito, desta vez com Álvaro Nogueira, mestre de renome a nível regional, para a sua pintura e douramento (7). Para um maior conhecimento da obra deste mestre e sua época, aconselha-se a leitura de um estudo feito pelo Doutor Pedro Dias, *Álvaro Nogueira e a pintura maneirista de Coimbra*.

Mais tarde, a 7 de Fevereiro de 1728, é efectivado um contrato com o pedreiro José Lourenço, para se fazerem as obras das casas do cura do Rabaçal, segundo os apontamentos do então mestre d'obras da Universidade, Gaspar Ferreira (8).

No ano seguinte, a 29 de Julho, o carpinteiro Manuel de Andrade é incumbido de fazer um novo retábulo, também segundo os apontamentos do mestre d'obras da Universidade (9), possivelmente para substituir o anterior, do qual se desconhece o paradeiro.

Só mais tarde, então com Luís Nunes, é que voltamos a encontrar referências a esta igreja, altura em que já não deveria ser possível aguentar os efeitos da erosão dos tempos. Comprobativos da actividade de Luís Nunes nas obras de reconstrução da igreja de Santa Maria Madalena, conhecem-se seis pagamentos que lhe são feitos pelo cabido da Universidade (10). O primeiro data de 1 de Agosto de 1788, altura em que recebe 575 mil reis, quantia que corresponde à metade do preço por que foi rematada a obra, portanto em 1150 mil reis. Os trabalhos prolongaram-se por mais quatro anos. Entretanto já tinha Luís Nunes recebido a 14 de Janeiro de 1790, mais 70.600 reis «*pelo acrescentamento que fez além da dita empreitada a saber de huma parede do camarim de janella na capella mor e de huma urna p<sup>a</sup> o novo retabulo*».

Nada se conhece acerca das obras que aqui realizou.

Por outro lado, temos conhecimento, que a 20 de Setembro de 1792 foi entregue, igualmente pela Universidade, a António Baptista Freire a quantia de 52.800 reis, que refere o pagamento «*pelos salários que venceo e despesas de jornadas que para os apontamentos e riscos das obras das igrejas de Antas, Macieira, Vallongo, Fonte Arcada, Carregal, S. Martinho de Mouros, Feirão, Alvarenga, Comieira, Poyares e Rabaçal e informações que deo ao mesmo respeito*» (11). Relativamente a este mestre, conhecem-se um certo número de documentos que nos revelam uma actividade intensa, tanto como mestre pedreiro como mestre carpinteiro, em diversas obras em Coimbra, nomeadamente nas da Imprensa, do Observatório, do Paço Reitoral, além de outros trabalhos realizados fora da cidade (13).

Pelo documento e também pelo certo nível deste mestre, poder-se-à deduzir que António B. Freire foi incumbido de fazer a vistoria das obras das várias igrejas citadas. No que respeita à igreja do Rabaçal, ele deve ter achado que alguns reparos deveriam ser feitos, pois no dia 29 de Novembro de 1795 é feito um pagamento a Manuel José da Silva e a seu sócio Manuel Soares, relativo ao «*restante das obras da igreja de Santa Maria Madalena da villa do Rabaçal*» (13). Estes dois empreiteiros continuaram em conjunto até ao final dos trabalhos que, a 26 de Outubro de 1797 (14), deveriam estar terminados, pois esta data refere o último pagamento do preço de 198.530 reis por que lhe foi rematada a obra «*na forma do risco e apontamentos respectivos por elles asignados*» (15).

Do mestre Manuel Soares, morador no lugar de Celas não conhecemos quaisquer outras obras. Por outro lado, de Manuel J. da Silva conhece-se

a empreitada do lago e da fonte central do Jardim Botânico (16).

Apesar de ainda não estarem terminadas as obras da igreja, foi entretanto firmado um contrato com o mestre pintor Bernardo Alves, para a feitura de dois painéis que iriam para as igrejas de St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Madalena e de S. Mamede da Mata Mourisca do couto do Lourçal. No dia 17 de Junho de 1796 foi-lhe entregue a quantia de 28.800 reis, pagamento que corresponde à primeira metade do preço total (17). As pinturas estariam prontas a 28 de Julho desse mesmo ano, pois foi-lhe então pago a segunda metade do preço e mais «*mil e quarenta reis de despeza das grades em que pintarão e do transporte dellas para esta cidade*» (18). Deste pintor conhecem-se mais dois trabalhos, igualmente feitos para a Universidade. São eles a pintura e douramento da essa feita na Real Capela para as exéquias de D. José I (19) e a pintura dos retratos dos reitores D. Garcia de Almeida, Principal de Castro e D. Francisco de Lemos (20).

Também de 1796 conhece-se um pagamento, feito a 21 de Novembro com o pintor João da Costa Lemos, pela obra de pintura e douramento de um retábulo da igreja do Rabaçal, recebendo 33.335 reis que corresponde à primeira terça parte do preço de 100 mil reis por que foi rematada a obra (21).

O plano geral da igreja deve-se ter mantido até hoje. Sabemos através do testemunho de Delfim José de Oliveira na sua obra *Notícias de Penela, apontamentos históricos e arqueológicos*, que foi apreciado em sessão da junta da paróquia do dia 25 de Dezembro de 1879, uma oferta de 50 mil reis feita por António A. de A. Sá e Silva, para obras na igreja.

O que é certo, é que actualmente a igreja encontra-se num mau estado de conservação que reclamam novas obras de recuperação.

É uma construção vulgar com fachada de traços neoclássicos, tendo à sua esquerda uma torre que segue o mesmo tipo estilístico. Tem uma só nave que comunica com a capela-mor através de um arco ladeado por dois pequenos retábulos. Na capela-mor abrem-se duas portas, que dão entrada para duas sacristias (a do lado esquerdo tem mais uma função de passagem). No retábulo da capela encontra-se uma pintura recente. Em cada um dos seus lados, estão, em pequenos nichos, duas esculturas: S. Domingos e St.<sup>a</sup> Teresa obras do século XVIII. Por cima da entrada existe um coro-alto e em baixo, do seu lado esquerdo, encontra-se uma capela baptismal com uma pia despida de decoração.

A arte dos pequenos mestres, como é Luís Nunes, merece, sem dúvida, a nossa atenção. Pensa-

mos ter dado com este pequeno trabalho um contributo, ainda que modesto, para o estudo da arte, concretamente da região de Coimbra.

(1) Teófilo Braga, *Dom Francisco de Lemos e a Reforma da Universidade de Coimbra*, «Memória, servindo de introdução à Relação do Estado da Universidade de Coimbra de 1772 a 1777, apresentada ao governo por Dom Francisco de Lemos», 2.<sup>a</sup> parte, Lisboa, 1894.

(2) A.U.C., Livro de Notas de Santa Cruz do ano de 1785 até 1795, tomo 47.

(3) Todas as frases que se encontram assinaladas com aspas são citações dos vários documentos a que se referem.

O facto de a capela ser chamada pelo povo de S. Pedro Dias ainda hoje se mantém.

(4) Este primeiro pagamento correspondia à primeira metade do preço total por que foi rematada a obra.

(5) No dia 10 de Março de 1787, M.<sup>a</sup> Joaquina apresenta o seu consentimento e outorga, em relação ao contrato feito pelo marido. A.U.C., Livro de Notas de Santa Cruz do ano de 1785 até 1795, tomo 47.

(6) A.U.C., Escrituras da Universidade, tomo XV, fl. 39v.<sup>o</sup>-40.

(7) A.U.C., Escrituras da Universidade, tomo XV, fl. 162v.<sup>o</sup>-163.

(8) Sobre este mestre pode ler-se o artigo de Alexandre Alves, *A actividade de Gaspar Ferreira em terras do interior beirão*, in «Mundo da Arte», n.<sup>o</sup> 6 — Maio de 1982.

(9) A.U.C., Escrituras da Universidade, tomo XLVII, Lv. 1, fl. 149v.<sup>o</sup>-151.

(10) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 7, fl. 29.

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 7, fl. 185

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 7, fl. 223.

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 10.

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 123.

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 159.

(11) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 129.

(12) Diversos documentos comprovam os seus vários trabalhos:

A.U.C., Obras da Universidade, Caixa n.<sup>o</sup> 11 (doc. avulso).

A.U.C., Imprensa da Universidade, D. IV, S. 1.<sup>a</sup>, E.<sup>a</sup>, tomo 4 (doc. avulso).

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 7, fl. 221.

A.U.C., Receita e despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 45.

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 114.

A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 187.

(13) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 9, fl. 162.

(14) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 9, fl. 217.

(15) Existe mais um pagamento, datado de 11 de Junho de 1797. A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 9, fl. 206.

(16) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 7, fl. 186.

(17) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 9, fl. 146.

(18) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 9, fl. 150.

(19) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 3, fl. 13.

(20) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 8, fl. 9.

(21) A.U.C., Receita e Despesa da Universidade, Lv. 9, fl. 161.

# notas sobre a necrópole medieval da igreja matriz de Mangualde

por A. Nunes Pinto

Nada se sabe da sua origem; porém, as conjecturas que emergem dos poucos documentos, juntamente com os caracteres arquitecturais, tendem fazer recuar a sua fundação à segunda metade do século XII.

Nos começos foi uma modesta igreja românica, convertida a igreja matriz, após uma longa evolução, resultado duma sucessão de transformações parciais.

Da sua traça primitiva, além de alguns muros, conserva na parede sul uma fiada de cachorros que nos atraem de um modo especial na contemplação da temática que ostentam.

Como orago tem S. Julião, no interior algumas talhas e telas, juntamente com uma imaginária variada de algum valor artístico.

Os recentes progressos urbanísticos da vila transfiguram a fisionomia do local tornando-o bem diferente do de épocas recuadas, onde durante séculos sucessivas gerações prestaram culto e efectuaram a inumação dos seus mortos.

**A** necrópole medieval da igreja matriz de Mangualde, objecto desta nota, situa-se na extremidade sudoeste da vila, a escasos passos do centro. As suas coordenadas geográficas, referidas ao meridiano de Greenwich, são: 40° 36' 23" / N e 7° 45' 47" / O.

Em Março de 1980, por ocasião da demolição de um muro limítrofe da igreja, a descoberta fortuita de uma sepultura monolítica antropomórfica concorreu para que os terrenos contíguos à mesma fossem objecto de uma prospecção. De colaboração com a ACAB (Associação Cultural Azurara da Beira), e com a aceitação do Rev.º Cónego Monteiro, cuja compreensão agradecemos com prazer, realizou-se uma campanha de escavação no período compreendido entre 20 de Setembro e 2 de Outubro de 1982.

A escavação foi por nós dirigida e teve a participação de jovens estudantes no âmbito do programa «Ocupação dos tempos livres para jovens»,

da Escola Secundária, com a ajuda de alguns meios humanos da ACAB e a colaboração especial dos membros da sua Direcção, a quem endereçamos a nossa gratidão.

As escavações beneficiaram igualmente de eficaz apoio logístico-financeiro da Câmara Municipal de Mangualde.

As circunstâncias não nos permitiram efectuar investigações, como desejávamos, em toda a extensão da zona. Limitámo-nos a escavar uma faixa com 128 m<sup>2</sup>, a sul da parede da igreja, permitindo pôr a descoberto uma parte da necrópole medieval (Fig. 1): quarenta e quatro sepulturas, sendo três de indivíduos jovens e uma monolítica contendo restos de um adulto e uma criança, provavelmente mãe e filho (Fig. 5).

Com efeito, imediatamente subjacente ao nível do húmus superficial, apareceram os primeiros vestígios de sepultamentos. →



FIG. 1 — Vista geral da necrópole.

As sepulturas foram instaladas no afloramento granítico, muito friável e pulverulento, que compõe, com uma profundidade muito variável, o subsolo da necrópole.

Todas as fossas exumadas indicam cuidado de elaboração e as suas dimensões médias variam

entre 1,70 e 1,90 metros de comprimento e 0,30 metros de profundidade interna. Exceptuam-se as sepulturas de crianças, de 1,10 metros de comprimento, e uma de grande talhe (2,50 metros) em função da estatura do indivíduo que a ocupava.

As covas de sepultamento aparecem de uma

forma organizada, dispostas lado a lado, por vezes em socacos segundo as irregularidades do lombo rochoso em que foram abertas. Com

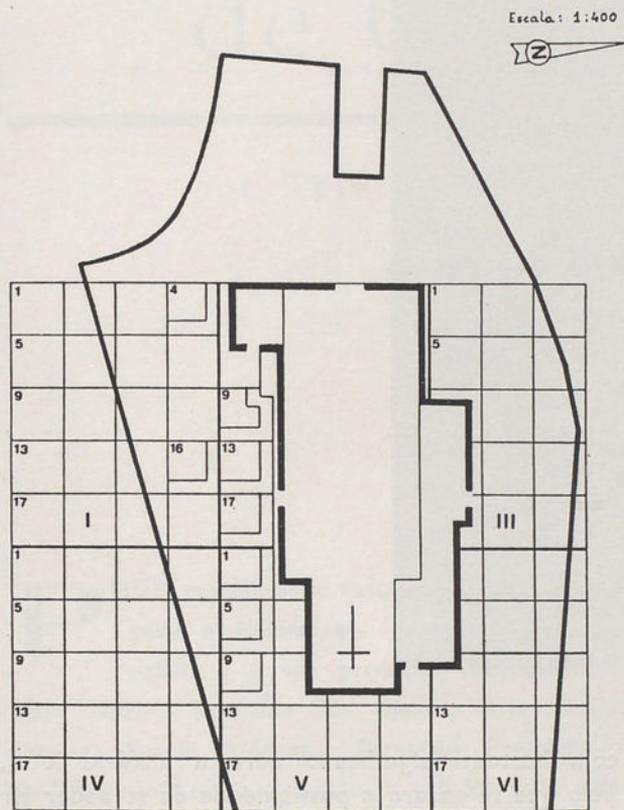


Fig. 2 — Planta e quadrícula do sítio da necrópole, com localização dos quadrados explorados.

ligeiras variantes, ajustam-se a um tipo de fossa trapezoidal, em alguns casos antropomórficas ou de contornos antropomorfizados, mantendo a mesma orientação E-O, com a cabeça a oeste, olhando o nascente.

O mau estado de conservação dos esqueletos em todas as sepulturas é resultante da sua consumpção pela acção corrosiva dos agentes orgânicos num meio de natureza granítica. A maior parte estava incompleta, parcialmente dissolvida pela acidez do solo; outros, totalmente desaparecidos.

A necrópole atesta vários períodos de inumação, verificados pelos fenómenos de sobreposição em certas sepulturas que sofreram cortes parciais, mais profundos que os primitivos, testemunhando a duração da utilidade do mesmo espaço (Fig. 5).

Apesar de não ter sido inteiramente explorada, pode concluir-se da parte escavada que a extensão e o número de sepulturas de toda a necrópole é

bastante superior ao desta parte, se tivermos em conta a mesma densidade de inumações verificadas nos quadrados abertos.

Contrariamente à constatação efectuada em certas necrópoles, não é possível, aqui, pôr em evidência uma relação entre as posições e o sexo dos cadáveres; contudo, nota-se a existência de todos os elementos característicos de necrópoles medievais. Está situada num lugar de culto antigo, não contém cerâmica, sendo o espólio funerário representado apenas por vestígios de tecidos e objectos de uso quotidiano, moedas e medalhas.

O aspecto positivo desta escavação reside em dois pontos fulcrais: primeiramente, a indubitável relação estratigráfica das inumações com as funda-

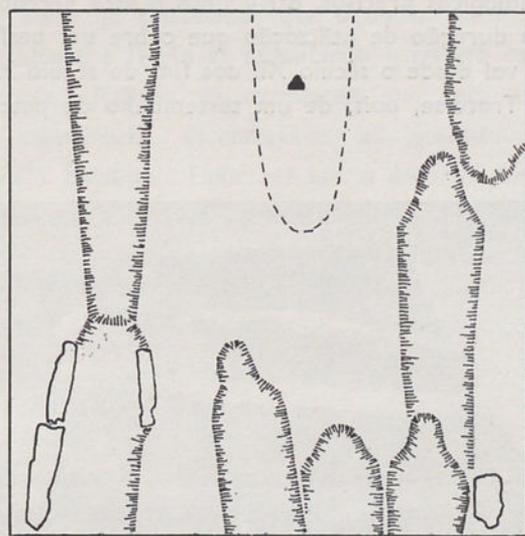
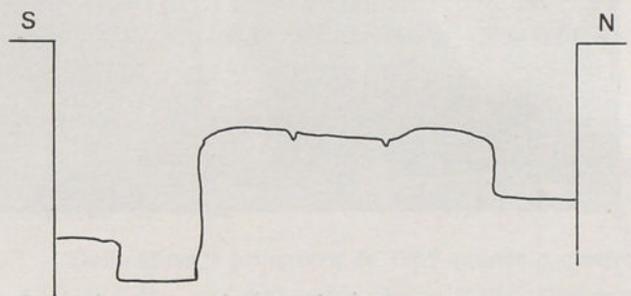


FIG. 3 — Perfil e planta das sepulturas instaladas num quadrado; o triângulo negro, marca uma sepultura apenas delineada.

ções do que deve ter sido uma capela lateral da primitiva igreja; por outro lado, a ausência de espólio.

Possuímos, assim, dois elementos apenas que



FIG. 4 — As sepulturas antropomórficas que, em princípio, serão deixadas à vista.

nos atestam a cronologia relativa: a articulação muro-sepulturas e os dados dos numismas.

Por isso, e antes a indisponibilidade de elementos cronológicos precisos, atribuímos a esta necrópole, uma duração de utilização que cobre um período que vai desde o século XII aos fins do século XVII.

Trata-se, pois, de um testemunho do passado

com bastante significado para a história local, pelo que se encara a possibilidade de se poder vir a ajardinar a área escavada, deixando a descoberto duas sepulturas antropomórficas, localizadas à superfície, (Fig. 4), protegidas por um muro encimado com uma placa de acrílico, a fim de se dar aos visitantes uma ideia dos hábitos funerários medievais.

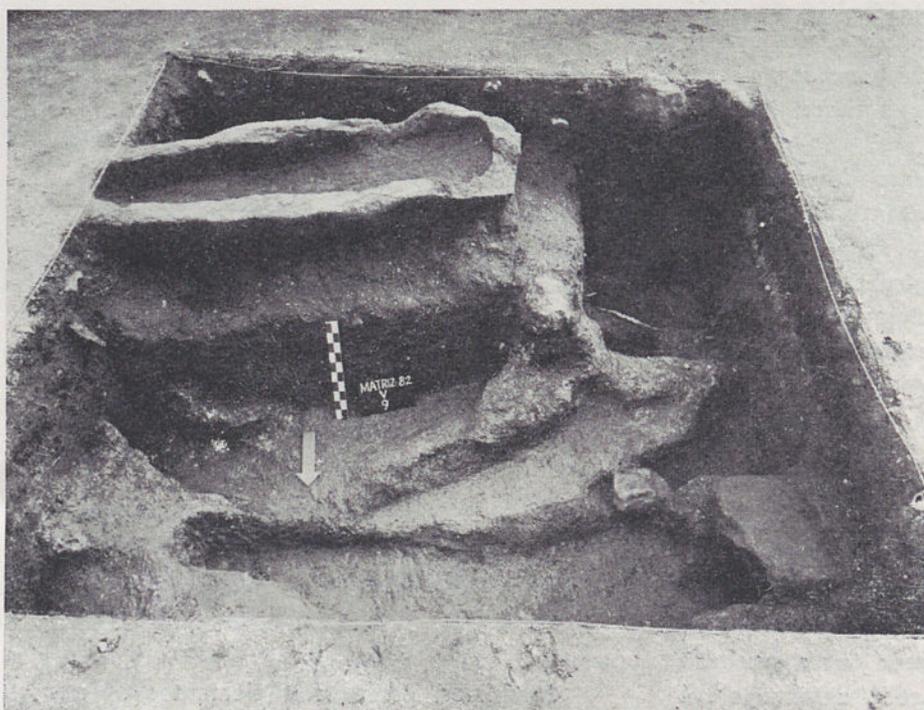


FIG. 5 — Sepulturas antropomórficas escavadas no afloramento granítico.

# “A Dama da Boina” de Columbano

---

por Telo de Moraes

**P**ODE considerar-se vasta a bibliografia dedicada a Columbano. Sobre este notável artista e a sua produção debruçaram-se, entre outros, Reynaldo dos Santos, Armando de Lucena, Varela Aldemira, Fernando Pamplona e José-Augusto França, cabendo os estudos mais detalhados e uma mais rica iconografia a Diogo de Macedo e a Manuela de Azevedo. Porém, do acervo que conhecemos, quer por contacto directo, quer através de reproduções, não há sinal de uma pintura que, como toda a obra-de-arte, tem a sua história.

Porque julgamos tratar-se de um trabalho desconhecido do grande público e até dos nossos raros peritos e, muito especialmente, por não duvidarmos da sua importância, decidimos redigir esta nota de divulgação. Nota desprezenciosa, curta e amadorística de que bem melhor se desempenharia a pena responsável e competente de um profissional.

Consta a obra referida de uma pintura a óleo sobre tela, com as dimensões de 45 × 36, representando uma figura feminina quase de perfil e da qual, além da cabeça e pescoço, é aparente a parte superior do tronco, logo abaixo dos ombros. O porte e a indumentária que, aliás, se resume a um casaco bastante escuro de gola de pele castanha e a um chapéu negro, do tipo boina, conferem-lhe um ar senhoril. Certamente que estamos perante uma mulher na fase outonal da vida. São indícios de envelhecimento incipiente algumas poucas rugas na face um tanto

macerada e flácida, bem como uma madeixa de cabelos prateados, em ampla onda descaída sobre a metade esquerda da testa.

Despontava a primavera de 1965 quando o quadro foi adquirido ao conhecido pintor Túlio Vitorino. Ele próprio, com a costumada afabilidade, recordou, saudoso, os tempos da Escola das Belas Artes. Fora nas aulas de Columbano que o mestre havia dado aos alunos a tarefa de executarem o retrato daquela Senhora. Italiana de nascimento ou, pelo menos, de ascendência, encontrava-se ali posando como modelo habitual. Uma vez que o decorrer dos trabalhos não satisfazia a entranhada exigência do professor, também ele, a título de exemplificação, tomou para si a incumbência, tanto mais que, segundo parecia, ninguém se mostrava capaz de conseguir «captar a alma» da retratada.

Coube ao então aluno Túlio Vitorino a dita de ser presenteado com a obra do laureado mestre. Ignoramos, contudo, quanto tempo foi necessário para que a permanente insatisfação e a meticulosidade de Columbano a dessem por terminada. Sabemos, sim, que no ângulo superior esquerdo e por baixo da assinatura se lê, com igual nitidez, a data de 1911.

Que dádiva e que sorte receber, de inesperado, um presente assim e das mãos de um autor tão pretendido que, até dos retratos de encomenda, só a muito custo se desfazia! É que mesmo este tipo de



trabalhos não passava de um pretexto para Columbano se recrear numa pintura cuidadosamente elaborada, com requintes de paleta e com efeitos de claro-escuro adequados à finalidade desejada.

Não é nosso propósito proceder aqui à análise técnica desta obra pictórica. De resto, ela parece-nos

de qualidade idêntica à de outras produzidas na mesma época e de que são referência os retratos de Vicente Arnoso, Afonso Lopes Vieira, do actor Augusto Rosa e ainda, mas de 1910, o quadro «Duas sobrinhas do artista». Passara já o período tão característico das belas tonalidades e das manchas lisas, suavemente

esfumadas, que tanto influenciaram Aurélia de Souza, Mário Augusto, Varela Aldemira, Lauro Corado. A modelação é agora mais consistente, à custa de pinceladas enérgicas e de ligeira espessura, por vezes de rasto perceptível.

Queríamos, antes, tentar desvendar a personalidade da retratada. A expressão de funda melancolia, de velada tristeza, o olhar vago, absorto, o ar de resignação, dão a todo o semblante uma tal interioridade, que a nenhum observador poderá deixar indiferente. E se à imaginação dermos asas, será lícito supor que aquela mulher, de esmerados princípios, outrora jovem, rica, adulada e alegre, de desgraça em desgraça, de infortúnio em infortúnio, chegou à penúria e à solidão. De facto, se atentarmos bem, temos na nossa frente uma mulher só, irremediavelmente só. É, afinal, um sentido de infinita solidão que predomina e que não apetece perturbar, pelo conformismo, pela abstracção e até pela paz que a fisionomia encerra.

Se, por um lado, o modo de vestir pressupõe determinado nível social, por outro, o aspecto delido da gola de pele, talvez de marta, parece traduzir decadência e privações. E também o jeito do penteado, com os fartos cabelos loiros apanhados na nuca e em grande parte escondidos sob a boina, deverá significar despreocupação exterior.

O fundo do quadro reduz-se a tons queimados de terras e cinzas, sem a mínima forma ou desenho. Mais uma vez Columbano prescinde de elementos decorativos, para que toda a atenção possa convergir na personagem. E não pela pouca importância dada a este mero exercício didático, pois que até no auto-retrato destinado à célebre Galeria dos Uffizi, em Florença, ele se nos apresenta sem adornos ou enfeites de composição, nem sequer os atributos inerentes ao ofício, como o cavalete, a paleta, os pinceis. Emergindo de misteriosa penumbra, apenas meio corpo de um cavalheiro grave e discreto, de polegar enfiado no bolso do colete. Tal austeridade de gosto e de conduta, levou o pintor, segundo reza a crónica biográfica, a não aceder ao pedido de Eça de Queiroz que queria ser retratado com uma flor na mão.

Voltando à nossa pintura, quem será, então, esta mulher? Uma perfeita desconhecida, ou aquele mesmo modelo de olhos salientes e que quatorze anos

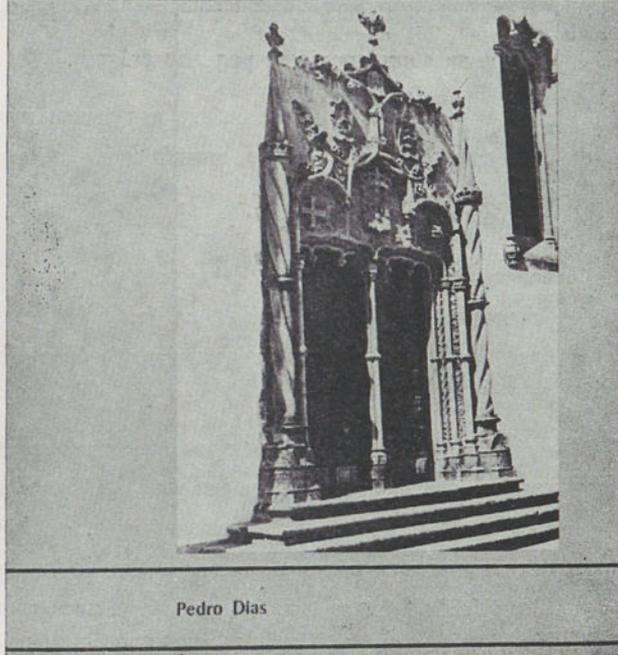
antes, já com a prega cutânea pendendo do queixo, havia posado para a «Madalena» e fora a «Locandeira»? De certo que não se trata de Emilia, com quem, por coincidência, Columbano casou precisamente em 1911.

E deixemos por aqui o campo sempre ardiloso da especulação, com a esperança de que alguém, um dia, possa solucionar este pequeno enigma.

A pesar de tamanha ênfase nos terem merecido os valores fisionómicos e morais que nesta figura transparecem, o primeiro e o último olhar vão para a boina negra. Singelo chapéu de senhora, boina de artista, à Rembrandt, carregada de significado e de sonho. Por tal motivo e na falta de um título, desde logo começamos a designar o quadro por «A dama da boina».

Miguel Torga, que sempre trepou ao cume das serras para disfrutar a beleza do Torrão pátrio ou abater uma perdiz, subia, nesse tempo, os íngremes degraus de um terceiro andar, a fim de contemplar tão plácida tristeza. E com a sua extrema sensibilidade e aquele incomparável poder de análise das pessoas e das coisas, profetizava sorrindo: — «Nem o demónio da boina passa de moda!» Pela nossa parte, acreditamos que Columbano também não.

A arquitectura de Coimbra  
na transição do gótico  
para a renascença. 1490-1540



Pedro Dias

30 × 21 cm.  
483 páginas de texto  
160 páginas de ilustrações  
Preço: 2.000\$00

A ARQUITECTURA DE  
COIMBRA NA TRANSIÇÃO  
DO GÓTICO PARA A  
RENASCENÇA. 1490-1540

UM ESTUDO DE PEDRO DIAS SOBRE  
O MOVIMENTO ARTÍSTICO QUE EM  
PORTUGAL LEVOU À DIVULGAÇÃO  
DA ARTE NA ÉPOCA MODERNA

Pedidos à LIVRARIA ESTANTE — Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO

## Hebrew illuminated manuscripts in the British Isles —the Spanish and Portuguese Manuscripts

Foi há cerca de oitenta anos que se começou a dar aos manuscritos hebraicos com iluminuras a importância devida. Isso resultou da publicação do primeiro fac-símile *Haggadah* de Sarajevo e aos estudos de H. Miller, J. von Schlosser e D. Kaufmann (Viena 1898). Mas só depois da segunda grande guerra é que, verdadeiramente, se desenvolveu a sua investigação sistemática, tendo-se iniciado o estudo das relações dos manuscritos hebraicos iluminados com a história da Arte Medieval em geral.

O presente catálogo foi planeado pelo Dr. Rosy Schilling, de colaboração com o Prof. Bezalel Narkiss, que nele trabalhou entre 1963 e 1967 com o apoio da Fundação de David Salomão. De referir ainda os nomes de Dr. Moshe Spitzer, do Dr. Eliahu Elath, primeiro embaixador de Israel na Grã-Bretanha, do Prof. J. B. Trapp e de Christine Evans. A morte do Dr. Rosy Schilling impediu a prossecução dos trabalhos que depois viriam a ser retomados, graças ao encorajamento do Prof. Joshua Prawer da Academia de Israel das Ciências e Humanidades, e de Derek Allen, secretário da Academia Britânica, aos quais se juntaram os nomes do Dr. Neville Williams e John Carswell, secretários da Academia Britânica, e dos Drs. Yehezkel Cohen e Shimeon Amir, directores da Academia de Israel.

O Prof. Bezalel Narkiss com a ajuda do Prof. Otto Kurz, de N. C. Sainsbury, do Dr. J. Rosenwasser, dos Profs. J. B. Segal, T. J. Brown e J. Barr e de R. A. May e outros presidiu ao comité organizador do catálogo na sua derradeira fase. A assistência da Dr.<sup>a</sup> Aliza Cohen-Mushlin, de Christine Evans, de Hava Lazar, da Dr.<sup>a</sup> Gabrielle Sed-Rajna, de Anat Tcherikover e de Nedira Yakir foi fundamental. E não se deve omitir o nome do Prof. M. Beit-Arié e do Prof. Colette Sirat pelo *Projecto de Paleografia Hebraica* por eles realizado.

O catálogo está planeado para incluir quatro diferentes áreas da iluminura hebraica: as escolas orientais do Egipto, Pérsia, Palestina, Yémen e Norte de África; as escolas sefarditas da Península Ibérica; as escolas askenazitas de França e Alemanha; e as escolas italianas que incluem manuscritos askenazitas do Norte de Itália.

O vol. I intitulado *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles — The Spanish and Portuguese Manuscripts* (parte primeira: texto) é da autoria do Prof. Bezalel Narkiss com a colaboração de Aliza Cohen-Mushlin e Anat Tcherikover e apareceu em Jerusalém e Londres em 1982. Contém os seguintes capítulos: prefácio por Sir John Pope-Hennessy, lista de bibliotecas, várias notas de leitura, regras de transliteração, introdução (as escolas sefarditas de iluminura), as escolas castelhanas dos sécs. XIII e XIV (bíblías castelhanas, «haggadot» castelhanas e catalãs); escolas catalãs do séc. XIV; escolas mistas espanholas do séc. XIV tardio e de inícios do séc. XV; escola portuguesa do séc. XV tardio; iluminura hispano-portuguesa do séc. XV (primeiro grupo de Bíblías Kennicott, grupo do Pentateuco de Abravanel e manuscritos de miscelânea).

A obra termina com um glossário, bibliografia, um índice geral, um índice iconográfico, um índice de bibliotecas, uma lista de manuscritos datados, uma lista de gravuras na parte segunda e um mapa de Espanha. →

Na introdução deste vol. I começa-se por dizer que o facto de «o cativo de Jerusalém em *Sepharad*» mencionado por Abdias (1,20) ter sido identificado como sendo em Espanha em Jónatas e nas versões siríacas da Bíblia fez com que os Judeus tivessem visto nisso uma prova do seu estabelecimento muito antigo na Espanha a que eles chamaram *Sepharad*. Seja como for, é dado aceite por todos que os Judeus viveram em Espanha desde o tempo dos Romanos até à sua expulsão em 1492.

Como se diz na introdução: «The Sepharad culture was highly developed under the Romans, the Visigots, the Moslems and the reconquering Christians, as the Jews had to readjust to different types of society, religion and culture with each change of rule in order to preserve their own community, religion and culture. Not only did the Jews support the establishment of each rule, they also absorbed part of the new culture, assimilating it to the best of their ability into their own». E prossegue: «Adjusting to the enviroeneental life style while adhering to their religion, communal law, customs and language — sometimes at a high cost — gave the Jews the special kind of national existence characteristics of them up to the present time. While this consistent existence became more difficult with each change of rule in Spain, to the point where Jews were often regarded as traitors, culturally these changes resulted in a flexible and manifold Spanish Judaism. The combination of immanent Jewish traditions and recurrent changes of general life style is visually expressed in the various stylistic trends of manuscript illumination».

Os livros hebraicos usaram constantemente manuscritos copiados durante todos os períodos, mas não existem iluminuras do tempo dos Visigodos e dos Muçulmanos. Os manuscritos com iluminuras datam do período da Reconquista Cristã no séc. XIII. Mas a importância das escolas judaicas de iluminura na Península Ibérica é extraordinária pelo facto de elas serem as transmissoras da arte judaica desde o Leste islâmico até à Europa ocidental.

Graças à tolerância muçulmana para com Judeus e Cristãos, que se estendeu por mais de cinco séculos, a cultura judaica (e a cristã) atingiu o seu ponto mais alto no campo da literatura. E o estilo árabe marcou-a profundamente. A iluminura judaica existiu na Espanha muçulmana pelo menos até ao tempo dos Almorávidas, no séc. XII, quando os Judeus e os Cristãos foram obrigados a abraçar o Islamismo ou a abandonar a Península. Só com a Reconquista Cristã foi possível pôr termo a tal estado de coisas e assim se preservou, pelo menos parcialmente, a cultura cristã e a hispano-mourisca, incluindo manuscritos latinos. Mas não existindo manus-

critos hebraicos deste tempo, é só através da permanência de elementos arcaicos hispano-mouriscos em manuscritos tardios que a existência de tais iluminuras hebraicas se pode constatar. E foi até 1492 e 1496, respectivamente, que a iluminura hebraica se manteve, não tendo tido grande influência a destruição de muitas comunidades judaicas em 1395 e as pressões para converter os Judeus no séc. XV.

Durante o referido período foram várias as escolas de iluminura que se desenvolveram na Península, nomeadamente no Norte. As diferenças entre as escolas de Castela e Aragão, Navarra e Portugal, são acentuadas. Têm faltado estudos sobre este assunto, mas pode já dizer-se que há duas componentes características da arte judaica em Espanha: a permanência de uma tradição judaica desde os tempos mais antigos e a relação estilística estreita em relação às escolas contemporâneas de arte. Daí a possibilidade de datar os manuscritos latinos e hebraicos em muitos casos.

Depois de falar das inúmeras afinidades entre a iluminura judaica e a cristã, refere que não restam dúvidas de que a maior parte dos artistas de manuscritos hebraicos eram judeus, sendo-nos conhecido o nome de muitos deles, como Joshuha Ibn Gaon, Joseph Hazarfati e Joseph Ibn Hayyim.

É nas Bíblias Hebraicas espanholas que se manifestam mais claramente as duas componentes características de que se falou atrás. Isto, especialmente, no que concerne aos sécs. XIII e XIV. Embora com modificações de estilo, pode, contudo dizer-se que o uso de modelos para iluminura foi um costume habitual dos escribas e artistas através dos tempos. Assim, a *Primeira Bíblia Kennicott* de 1476 segue o plano de decoração e até a própria decoração da *Bíblia de Cervera de 1300*.

As Bíblias decoradas mais antigas de Castela são a *Bíblia Castelhana da Biblioteca Nacional* de 1232, de Toledo, o *Damascus Keter* de 1260, de Burgos, e a *Primeira* e a *Segunda Bíblias de Cambridge*. Nelas se pode ver a combinação do estilo hispano-mourisco com o hispano-gótico que é evidente nas escolas castelhanas de Toledo, Tudela, Burgos e Soria. Os nomes de Ibn Merwas e dos dois irmãos Ibn Gaon merecem aqui ser recordados pela acção desenvolvida nesse domínio.

As *haggadot* castelhanas do mesmo período utilizam motivos e planos de decoração tradicionais. Os *Mazzah* e os *Maror* decorados, bem como os *Piyyut Dayenu* derivam das primeiras *Haggadot*. A influência dos Saltérios latinos franco-espanhóis iluminados e das Bíblias decoradas foi grande.

As escolas catalãs de iluminura hebraica concentraram-se na corte real de Barcelona no séc. XIV;

ali, dignitários judeus serviam como administradores, cientistas, médicos, tradutores e homens de finança. As classe judaicas mais ricas podiam suportar os gastos a fazer com as sumptuosas iluminuras realizadas, como a *Haggadah Dourada*, a *Haggadah de Barcelona* e a *Biblia Castelhana do Duque de Sussex*.

Pelo interesse de que se reveste para Portugal, passamos a falar apenas dos manuscritos iluminados provenientes de escolas portuguesas.

#### A ESCOLA PORTUGUESA DO SÉC. XV TARDIO

Foi em Lisboa e arredores que se concentrou a escola portuguesa de iluminura. E podem caracterizar-se deste modo as suas peculiaridades: «Typical of its style and programme are the very dense and colourful interlacing floral borders to frontispices and ends of books, which appear contrastingly with simple geometric carpet pages outlined in micrography. Very few text illustrations are found in manuscripts from this short-lived but very prolific school of illumination. The few birds and grotesques which do appear in the margins serve as ornament rather than as text illustrations. The style of the Portuguese School combines earlier Hispano-Moresque elements with the Italian and Flemish motifs common to Latin as well as Hebrew illumination in Spain and Portugal».

Os manuscritos mais antigos com iluminuras são a *Mishneh Torah Maimónides de Lisboa* (1472) e o último o *Siddur Português da Biblioteca Nacional* (1484). De relevo são os três volumes da *Biblia de Lisboa* (1482), o manuscrito não datado da *Sociedade Hispânica da Bíblia da América* e a *Biblia Portuguesa da Biblioteca Nacional*. G. Sed-Rajna em 1970 e T. Metzger em 1977 escreveram sobre os manuscritos com iluminuras de Lisboa.

Nem todos os cólofons têm a indicação de Lisboa, havendo alguns com a fórmula — **ישע יקרב** «A Redenção está próxima». O autor da introdução fornece depois as características dos manuscritos hebraicos com iluminuras de origem portuguesa. Há semelhanças com os manuscritos italianos, especialmente com os de Ferrara do séc. xv, e o mesmo se pode dizer, com maior força de razão, em relação aos flamengos.

As escolas portuguesas de iluminuras podem subdividir-se em grupos: O *Maimónides de Lisboa* de 1472, a *Biblia de Lisboa* de 1482-1483, o *Pentateuco Português de Oxford* e o *Saltério de Bry* são os principais.

O *Maimónides de Lisboa* (*Mishneh Torah de Maimónides*) de 1471-1472 é o primeiro manuscrito a ser analisado. Encontra-se na British Library de Londres (Harley 5698-5699). Acerca dele são dados os seguintes elementos: de carácter geral (codicologia, encadernação, cólofon, história), decoração (programa e descrição) e conclusões. De acordo com o que se lê no cólofon, foi copiado em 1471 ou 1472 para Don Joseph b. David b. Solomon b. David b. Gedaliah b. Yahya, figura de proeminente posição em Lisboa, que ali nasceu em 1425.

Depois de dizer que a influencia italiana é evidente, apresenta a bibliografia respeitante a este manuscrito.

A *Biblia de Lisboa* existe também na British Library (Or. 2626-26286) e data de 1482. Após referir os dados gerais, escreve em conclusão que este manuscrito é o livro datado da escola portuguesa mais luxuoso e completo. Data de 1482. Deve ser um dos últimos deste grupo e as influências espanholas, italianas e flamengas são claras. Tem uma apresentação excelente. A bibliografia é indicada no fim.

O *Pentateuco Português do Duque de Sussex* encontra-se igualmente na British Library (Add. 15283) e data de cerca de 1480-1490. Acerca dele são fornecidos os dados já mencionados dizendo-se em conclusão que foi decorado provavelmente na mesma casa que produziu a *Biblia de Lisboa* e que há semelhanças com o *Pentateuco Português de Almanzi*.

O *Pentateuco Português de Almanzi* da British Library (Add. 27167) foi copiado em Lisboa cerca de 1480-1490. Contém o *Pentateuco*, *Haftarot* e *Megillot*. Há semelhanças com a *Biblia de Lisboa* e com o *Pentateuco Português do Duque de Sussex*.

A *Biblia Portuguesa de Oxford*, que se encontra na Bodleian Library de Oxford (Or. 414) foi escrita em Lisboa no séc. xv tardio. Este manuscrito pertence a um grupo de livros portugueses de pequeno formato, todos eles muito diferentes da *Biblia de Lisboa*. Há outros exemplos, como o *Pentateuco Português do Duque de Sussex*, o *Pentateuco Português de Almanzi* e um siddur de 1484 (Biblioteca Nacional de Paris, hebr. 592).

O *Pentateuco Português de Oxford* (Bodleian Library de Oxford: Or. 614) foi composto em Lisboa em fins do séc. xv.

O *Livro de Orações de Cambridge* encontra-se na University Library de Cambridge (Add. 541); foi escrito possivelmente em Lisboa em fins do séc. xv. Trata-se de um livro de preces de rito sefardita, incluindo *Piyyutim* e *Haggadah*. Nas

conclusões finais tecem-se várias considerações sobre este manuscrito e suas relações com outros.

## ILUMINURA HISPANO-PORTUGUESA DO SÉC. XV

Nesta parte do Catálogo são apresentados catorze manuscritos que não formam um grupo homogêneo. São tratados frequentemente em conjunto devido à sua dependência estilística no tardio séc. xv. Os manuscritos são divididos em três grupos: o da *Primeira Bíblia Kennicott*, o do *Pentateuco de Abravanel* e um terceiro grupo que abrange três manuscritos.

A *Primeira Bíblia Kennicott* utilizou a *Bíblia de Cervera* (que data de 1300 e se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa), como o seu programa e iconografia.

O grupo do *Pentateuco de Abravanel* abrange cinco manuscritos: o *Pentateuco Hispano-Português de Oxford* (Bodleian Library: Poc. 347) que inclui o *Pentateuco* e os *Primeiros Profetas* e data do último quartel do séc. xv; o *Pentateuco de Abravanel* (Bodleian Library: Opp. Add. 4.º 26), que inclui o *Pentateuco*, *Haftarot*, os *Cinco Megillot* e a *Megillat de Antíoco*, foi escrito em Lisboa ou Córdoba por volta do ano de 1480; o *Saltério Hispano-Português* de Oxford (Bodleian Library: Opp. Add. 8º 10) é de fins do séc. xv; a *Primeira Bíblia Hispano-Portuguesa* inclui a Bíblia. Encontra-se na

Trinity College Library de Cambridge (F. 12. 106) e data de fins do séc. xv; a *Segunda Bíblia Hispano-Portuguesa* existe na mesma Biblioteca (F. 12. 101) e é também do séc. xv tardio.

Trata-se de uma obra fundamental para o conhecimento da iluminura hebraica esta que agora temos presente. Para Portugal reveste-se de uma importância muito grande, atendendo às informações precisas e aos pormenores rigorosamente apresentados sobre cada um dos manuscritos. A cultura portuguesa fica deste modo sobremaneira enriquecida com semelhante publicação e a história da presença judaica em Portugal passa a ser melhor conhecida.

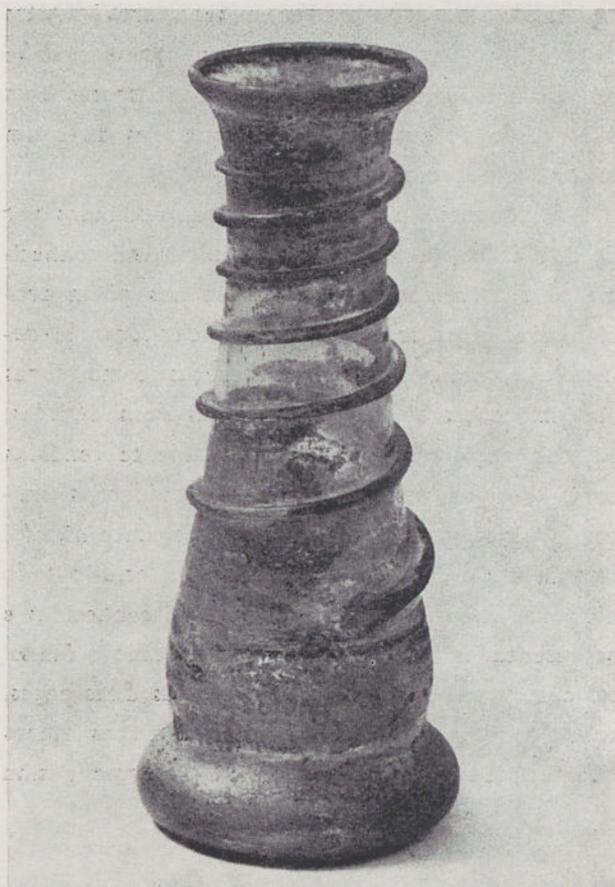
Os autores deste precioso livro primaram pela clareza de exposição e pela objectividade científica. O tratamento de cada manuscrito é feito de forma exaustiva, não se contentando com a parte propriamente artística, mas fornecendo também dados históricos de relevante valor. A bibliografia muito ajuda a realizar uma investigação posterior. Felicitamos o Prof. Narkiss e seus colaboradores Aliza Cohen-Mushlin e Anat Tcherikover por este valioso trabalho e auguramos-lhes os melhores êxitos na prossecução de tão notável plano de trabalho que muito virá a enriquecer a cultura e a ciência, nomeadamente as de tradição portuguesa.

MANUEL AUGUSTO RODRIGUES

## Duas peças de vidro pretensamente antigas

Numa loja de antiguidades e bricabraque dos arredores de Coimbra foram há pouco tempo vendidas duas peças de vidro dadas como encontradas numa sepultura romana, nos arredores de Sintra.

A primeira é um balão de vidro verde-gelo levemente acinzentado, com muitas bolhas de ar, algumas impurezas negras e «pedra». O bordo foi arredondado ao fogo. No fundo côncavo é nítida a marca do pontel. Tem em pontos opostos do bojo duas pastilhas grosseiramente circulares, cada uma com seis pequenas «romãs» peroladas. Cada uma das «romãs» parece ter sido feita indivi-



Jarra de vidro



Balão de vidro

dualmente, por meio de um pingo de vidro ao qual terá sido aplicado um molde.

A segunda peça é uma jarra de vidro incolor, com bolhas de ar e alguma «pedra». O bordo foi arredondado ao fogo e no fundo côncavo é nítida a marca do pontel. Um único fio de vidro incolor dá seis voltas ao jarro, de baixo para cima. A peça tem a superfície fosca e ligeiramente irisada.

Os desenhos reproduzem as duas peças à escala 2:3.

O exame das duas peças deixou-nos sérias dúvidas quanto à sua autenticidade. A circunstância de terem sido achadas numa sepultura levar-nos-ia a atribuí-las aos períodos romano ou suevo-visigótico. Não encontrando paralelos para tais formas entre os vidros destas épocas, admitimos, em princípio, tratar-se de vidros medievais, o que tornaria menos viável o seu achado em sepultura e intrigante o seu estado de conservação; com efeito, como poderiam ter-se conservado tão admiravelmente intactas estas duas peças antigas,

não tendo sido encontradas em sepulturas? Além do mais, a base dos dois vasos apresentava-se extraordinariamente brilhante, em contraste com a corrosão do resto do corpo, que lhes dava um aspecto efectivamente antigo.

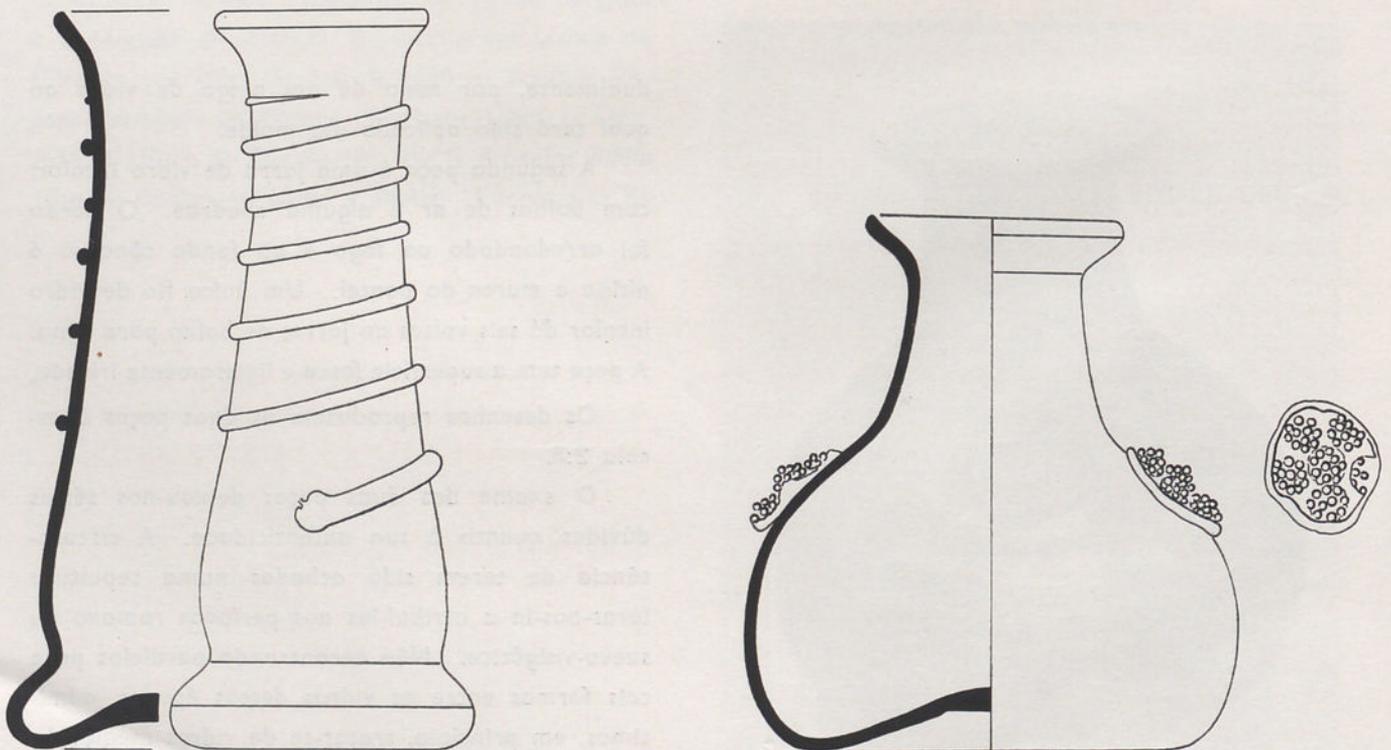
A indagação a que procedemos, auxiliados por D. B. Harden, (Londres), a cujo admirável conhecimento recorreremos sempre que se nos põem problemas de classificação e datação de vidros, levou-nos a considerar estas duas peças como obras produzidas em Veneza nas últimas duas décadas. Aí, tais peças não foram provavelmente vendidas como antigas, mas como peças modernas imitando o antigo. A intenção do fabricante não foi certamente a de falsificar, pois então teria imitado deliberadamente formas antigas, bem conhecidas e representadas em museus, e teria tratado o fundo, tal como tratou o resto do corpo das duas peças, com produtos químicos (estando ainda os vidros quentes), de modo a obter uma uniforme patina

em toda a superfície. Transportadas estas peças para Portugal, o desconhecimento da actividade das oficinas venezianas pôde fazer passar os dois vidros por autenticamente antigos, o que, aliás, tem sucedido noutros países.

Mais do que falsificação, podemos considerar esta produção veneziana uma produção «historicizante», isto é, produção de peças reminiscentes de vidros antigos sem constituírem cópias fiéis. «Historicizante» será também, neste sentido, a produção actual em Coimbra e Condeixa-a-Nova, de peças de faiança à moda do século XVII.

Pareceu-nos útil a publicação desta nota como advertência aos coleccionadores, pois é possível que vidros semelhantes tenham circulado ou circulem ainda no comércio de antiguidades.

JORGE DE ALARCÃO



Escala 2:3

# Traição à crítica de Arte

## ou o sectarismo rancoroso de certos pseudo-críticos

O verdadeiro crítico, antes de pegar na pena, tem de despojar-se dos seus gostos pessoais, das suas simpatias íntimas, das suas inclinações afectivas, e procurar revestir-se do maior espírito de imparcialidade, da mais larga abertura a tudo e a todos. Como um monge em seu claustro, tem de arrancar do coração a cobra do pecado. E o pecado é aqui o sectarismo, o rancor, a intolerância vesga. Difícil. Mas necessário. Mas imperioso. Pelo menos até onde for humanamente possível. O contrário será traição. O contrário será falsear, distorcer a crítica.

Infelizmente, esta verdadeira traição intelectual está acontecendo cada vez em maior grau. Certos críticos ou pseudo-críticos tomam partido apaixonadamente, quando não raivosamente, a favor ou contra este ou aquele artista, a favor ou contra esta ou aquela corrente estética. Não compreendem, em sua estreiteza de visão, que um crítico não pode ser contra sem se mutilar, sem se renegar. Não pode ser contra, porque, desse jeito, exclui do mundo da arte muitos pintores, escultores, arquitectos tão válidos como aqueles outros que incensa como ídolos. Não pode ser contra, porque, desse modo, cai num dogmatismo estreito e se entrincheira num mundo fechado. E o monolitismo, o recalçamento, a raiva surda e deformante não cabem na república das artes.

O dogmatismo quebra, destrói aquele são pluralismo que abre as portas da compreensão a todas as formas de arte, pois em todas elas pode haver uma parcela de beleza ou de verdade, ou de imaginação criativa. E a função da crítica é precisamente descobrir, revelar essa pérola por vezes oculta na concha, apontá-la, pô-la ao alcance daqueles que têm dificuldade de entender num domínio tão caprichoso e esquivo. Mais do que julgar os possíveis méritos duma obra ou dum artista, de se arvorar em juiz com certo risco de dogmatizar, cumpre ao crítico mostrar aos profanos o que,



Pintura de Amadeu de Sousa-Cardoso

nessa obra ou nesse artista, merece ser admirado. Mas como fazê-lo, se trazer o ódio no coração?

Recentemente, efectuaram-se em Lisboa três exposições notáveis; a de José Malhoa no cinquentenário da sua morte, em que revivem as suas paisagens encharcadas de luz, as suas figuras do povo cheias de carácter, o seu profundo e enternecido portuguesismo; a de Henrique Medina, felizmente vivo, no auge do seu poder de retratista penetrante e subtil e do seu sentimento requintado da beleza feminina; e a de Amadeu de Sousa-Cardoso, um dos precursores e inventores do modernismo em Portugal e na Europa, de extraordinário fulgor em sua imaginação poderosa e em sua rebeldia criadora.

Que aconteceu? Alguns críticos clarividentes, alguns estetas sem preconceitos saudaram e festejaram igualmente os três belos certames, colocando cada artista no seu enquadramento próprio, entendendo as suas posições estéticas diversas mas todas igualmente legítimas, cingindo os três no mesmo abraço de admiração, pelas três faces igualmente válidas da beleza

e da verdade na pesquisa criativa do segredo da natureza e do homem. Outros críticos ou pseudo-críticos, porém, dividiram-se lamentavelmente em partidos, tomaram partido por um destes mestres contra os outros!

Assim os tradicionalistas exaltaram Malhoa e Medina na pujança do seu figurativismo e olharam Sousa-Cardoso como um louco, pervertido pela extravagância e pelo amor doentio do feio e do monstruoso. Por outro lado, os modernistas endeusaram Amadeu pelo seu rasgo inovador e iconoclasta e consideraram Malhoa um paisagista trivial e um pintor de figura meramente anedótico, eivado de espírito burguês, um fazedor de obras sem horizontes, toscas e grosseiras em seu plebeísmo, enquanto fulminavam contra Medina os raios plutônicos da sua indignação e des-

prezo, classificando-o de acadêmico dessorado e decadente, de superficial pintor mundano, de banal autor de cromos só bons para calendários e almanaques... Irresponsabilidade? Ou cinismo?

Mostravam afinal, uns e outros, incapacidade crítica, espírito fechado na incompreensão irremediável de certos valores estéticos, contra os quais se encarniçavam numa obsessão ou histeria. Desfiando teorias sapientes, manejando palavrões empolados, punham a nu afinal a sua parcialidade pretensiosa e refilona. Ou ainda talvez pior: — a sua insensibilidade.

E muitos deles misturavam a arte com a política, dentro de critérios de direita e de esquerda como no xadrez partidário, vendo em alguns destes mestres a sombra negra da reacção ou o perigo tenebroso da



Pintura de José Malhoa



anarquia! Como se a verdadeira arte tivesse algo a ver com a política! Mas a morbidez do seu espírito leva-os a este desvairo delirante de imaginarem ameaças e insídias na visão da pura beleza, da verdade espantosa ou da imaginação fascinante!

Um desses próceres da parcialidade e do dogmatismo anti-críticos, esperneando raivinhas incontidas, investiu, mal humorado, contra um livro recente sobre a pintura de Amadeu de Sousa-Cardoso, com a revelação das suas ideias estéticas e também políticas (estas sem nada ver com a sua arte), só porque ficou talvez desesperado ante a surpresa da afirmação do catolicismo e monarquismo do artista idolatrado e porque o autor não era da sua «igrejinha» e lhe não pareceu porventura bastante «avançado» para ter o

direito de pegar sem sacrilégio num tema por ele considerado tabu. Não conseguiu, no entanto, apontar-lhe concretamente qualquer erro ou deturpação. E vá de falar de estratégia de recuperação intelectual da direita ou de tentativa de criação dum clima restauracionista conservador! Incrível, mas verdadeiro em sua feição hilariante e caricatural!

Enfim, estamos em presença de escandalosa traição da crítica de arte por aqueles mesmos que reivindicam alegremente o seu monopólio. Traição... ou caricatura?

FERNANDO DE PAMPLONA



ACTAS DO SIMPÓSIO  
INTERNACIONAL  
INTEGRADO  
NAS COMEMORAÇÕES  
DO IV CENTENÁRIO  
DA MORTE  
DE JOÃO DE RUÃO

*14 estudos de alguns dos mais prestigiados  
especialistas europeus:*

A. Bonet-Correa  
A. Nogueira Gonçalves  
Julián Alvarez Villar  
J. J. Martín González  
M. Mendes Atanásio  
Nelson Correia Borges  
Riccardo Averini  
António Casaseca  
Russel Cortez  
Natália Correia Guedes  
Ramón Nieto  
Rafael Moreira  
Jesus Úrrea Fernandez  
Sylvie Deswarte

190 × 250 mm  
308 páginas  
87 ilustrações  
Preço: 700\$00

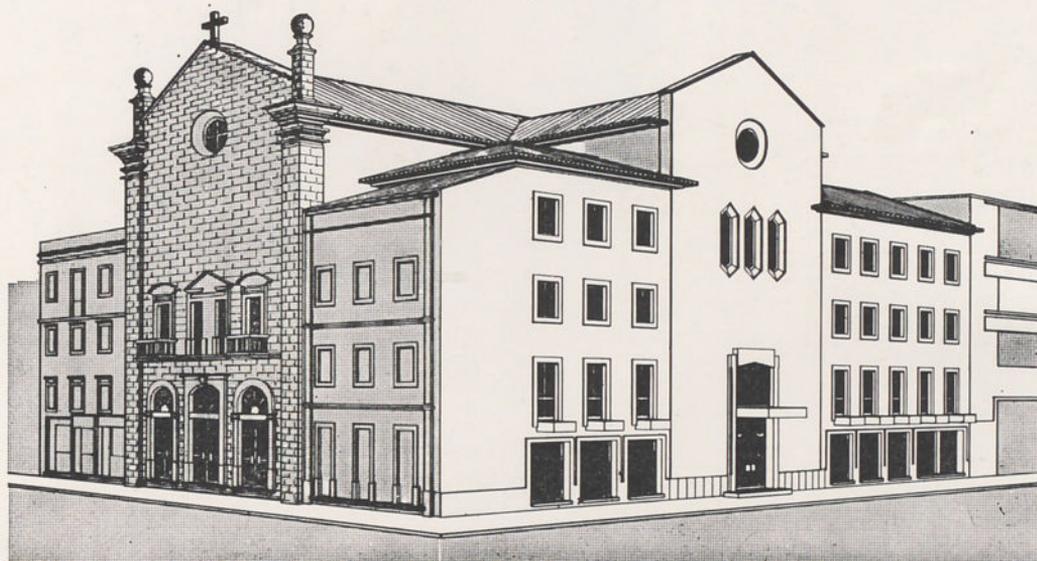
Pedidos à LIVRARIA ESTANTE

Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO



# EDIFÍCIO SOFIA

## COIMBRA



destinado a:

*PARQUEAMENTO AUTOMÓVEL*

*CONSULTÓRIOS*

*CENTRO COMERCIAL*

*ESCRITÓRIOS*

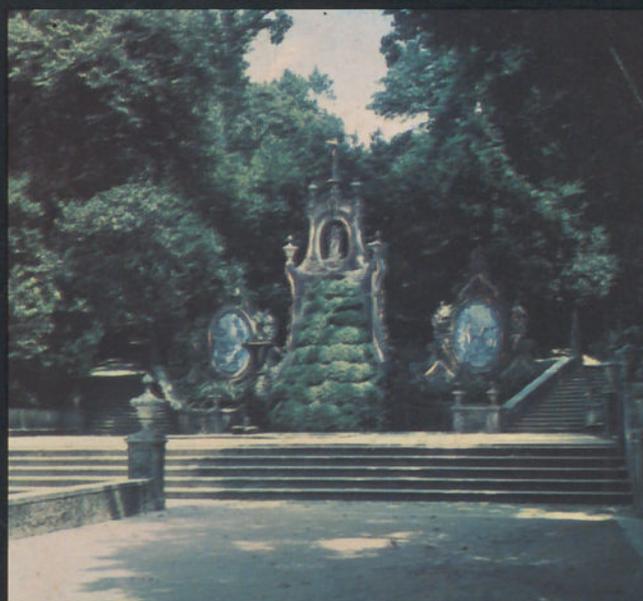
um empreendimento de:

**EMPRESA DE CONSTRUÇÕES CIFERRO, LDA.**

RUA DA SOFIA, N.º 47 — TELEF. 25423-24

3001 COIMBRA Codex

# COIMBRA



Dois  
mil  
anos  
de  
história

