

Alguns exemplos de afinidades estéticas em pinturas murais na Península Ibérica

MARÍA TERESA CABRITA

Doutoranda na Universidade de Santiago de Compostela

A pintura mural foi a decoração que melhor se ajustou ao significado religioso e didáctico nos espaços eclesiásticos, com acentuação durante toda a Idade Média, fazendo plena simbiose com a Arquitectura.

São bem elucidativos os exemplos: desde os do Convento de Santa Clara de Toro (Zamora), Mosteiro de Santo Isidoro do Campo - Santiponce, até aos testemunhos pictóricos da Catedral de Ourense, e as pinturas na Capela do deambulatório (S. Pedro) da Catedral de Santiago de Compostela,¹ recentemente descobertas (1998).

Em largas representações figurativas e narrativas, a pedra perde a sua dureza nativa e humaniza-se, através da mão do artista conseguindo dar o efeito de grande movimento de atitudes, no cumprimento narrativo do tema proposto, integrando valores cromáticos ajustados a suportes de argamassas tecnicamente apropriados.

Através dos tempos utilizaram-se inúmeras técnicas nos revestimentos e ornamentação de paredes e, tal como os estilos, estas tiveram fortes influências nos diferentes processos de execução², os quais visavam assegurar a maior durabilidade possível bem como uma realização rápida e económica.

Em Portugal nas duas últimas décadas várias pinturas foram reveladas³ as quais se encontravam umas tapadas por cal, outras escondidas por altares Barrocos ou por retábulos. Houve pinturas que permaneceram inalteradas quer por razões ambientais favoráveis ou condições particulares de protecção, resistindo aos movimentos e vicissitudes do homem. O aparecimento de outros testemunhos pictóricos nos últimos tempos tem incrementado matéria de grande significado para investigação⁴.

A pintura mural foi profusamente usada nos interiores das igrejas, mosteiros e certas áreas civis, na Península durante os séculos XIV a XVI, por ser um potente meio de aplicação dos programas iconográficos, com forte impacto na transmissão da mensagem religiosa e simultaneamente na valorização artística destes espaços. Dependendo do gosto e capacidade do pintor e ao “sabor” de uma assembleia receptiva predisposta à concentração e interiorização dos seus valores, pretendiam-se obras de impacto visual e com qualidade artística, o que permitiu a movimentação de pintores e a difusão de linguagens estéticas, motivos decorativos, composições, etc.

1. R. YZQUIERDO PERRIN, *Santiago de Compostela*. León. 2001, 26-28.

2. J. CAMÓN AZNAR, *Pintura Medieval Espanhola*. Summa Artis, vol. XXII. Madrid, 1988, 132-137.

3. M. T. CABRITA FERNANDES, *Pintura Mural em Portugal nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento*, dissertação mimeografada, vols. I e II, Lisboa, 1984, 120-140.

4. L. AFONSO, “A Pintura mural dos séculos XV-XVI na historiografia da arte portuguesa: estado da questão”. *ARTIS. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. (2002), 119-137.

As mensagens pictóricas distribuiam-se pelas paredes do templo organizando-se em painéis figurativos/decorativos ou florais representando temas diversos.

A pintura mural teve vida atribulada, devido à sua fragilidade e a factores externos. A primeira deriva dos condicionalismos dos materiais aplicados, da forte dependência da estabilidade das estruturas de suporte e da existência de fenómenos degradativos como condensações e infiltrações. Quanto aos factores externos são de destacar: a intervenção de modificações arquitectónicas, feitura de novos programas temáticos, alterações de composição e de repinte, sobreposições de estratos pictóricos, aplicação de retábulos e outros.

De referir também a cobertura com cal das paredes das igrejas motivada pelas pestes medievais⁵, a interferência de outras correntes de linguagem como por exemplo o grande entusiasmo nos revestimentos com azulejos a partir do séc. XV no estilo hispano-árabe, as práticas selectivas/correctivas emanadas do Concílio de Trento, e no séc. passado, critérios estéticos tipo “pedra à vista”.

Recentemente já se tomou consciência da importância da pintura mural como testemunho do património cultural.

Durante os sécs. XIV e XV, as rotas comerciais favoreceram intercâmbio entre diversas cidades, proporcionando-lhes riqueza e abrangência de conhecimentos “foi o tráfico com o Mediterrâneo que deu origem à série dos privilégios. Italianos dos senhorios de Florença, Milão, Génova e Súbditos da Coroa de Aragão (Catalães, sobretudo) receberam cartas régias de graça...”⁶.

As vias fluviais eram preferencialmente utilizadas como meio de comunicação, dada a inacessibilidade e perigosidade de grande parte dos caminhos terrestres. “As estradas convertiam-se em lamações, desapareciam em enxurradas, sumiam-se sob a neve e as cheias”⁷.

Estes itinerários promoveram a mobilidade de artistas impulsionando correntes de informação e partilha de valores estético-culturais, com relevo para as inovações originárias da Flandres e Itália. Para além da influência destes fluxos comerciais no intercâmbio da arte há a considerar também as movimentações militares como a guerra da reconquista Cristã na Península.

A CAPELA DA GLÓRIA

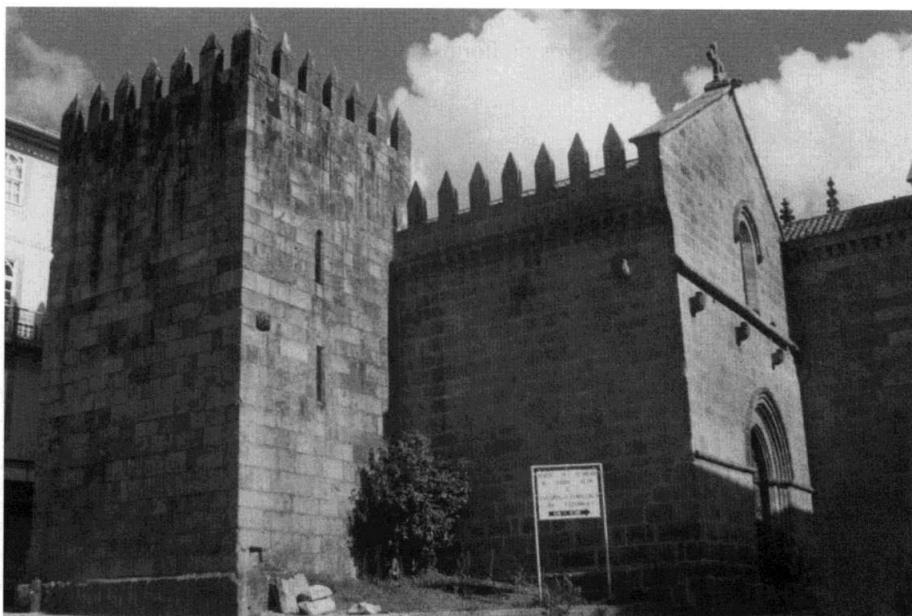
Está localizada junto à Catedral de Braga e fisicamente ligada a esta pela Capela de S. Geraldo, confere sequência ao conjunto arquitectónico visivelmente protegida, mostrando solidez e originalidade. Foi mandada erigir pelo Arcebispo de Braga, D. Gonçalo Pereira em 1332 durante o reinado de D. Afonso IV, com o desejo de repousar eternamente em local projectado e idealizado a seu gosto.

5. I. GONÇALVES, *Consequências Demográficas da Peste Negra* (Para o estudo da peste negra em Portugal). Braga, 1963, 9-15.

6. A.H. DE OLIVEIRA MARQUES, *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa, 1987, 155-165.

J. Marques, “Relações Económicas do Norte de Portugal com o rei de Castela no século XV. Sep. De Bracara Augusta, T. XXXI, Braga, (1978), 73-74.

7. H. BAQUERO MORENO, “A Acção dos Almocreves no Desenvolvimento das Comunicações Inter-Regionais Portuguesas nos fins da Idade Média”. Separata de papel das Áreas Regionais na Formação Histórica de Portugal, Actas do colóqui, Lisboa, (1975), 187.



Capela da Glória da Sé de Braga. Fachada e torre

dos, mas sufragar-se-iam, também, as almas de João XXII, papa por quem tinha particular afecto, e as dos reis D. Dinis, D. Afonso IV e seus descendentes.

“O edifício em si erguer-se-ia ao lado da Capela de S. Geraldo (para quem foram compradas casas do concelho) e no seu interior haveria quatro altares - o principal em honra da Virgem Maria, e os secundários dedicados a Santo André, Santa Maria Madalena e aos Mártires S. Lourenço e S. Vicente - surgindo, nas paredes laterais, os escudos dos Pereira e de D. Afonso IV. No centro do mesmo levantava-se o seu túmulo, monumento à sua memória. Obra iniciada em 1334 e da autoria de Mestre Pero de Coimbra e Telo Garcia de Lisboa...”⁸.

Destacase pela figura facente do Arcebispo majestosamente vestido com as suas dignas vestes de mitra e báculo. De um dos lados do túmulo apresenta as figuras dos doze apóstolos, cada um deles com seu atributo - S. Pedro com a chave, S. Paulo com a espada. Do lado oposto um grupo de cónegos dão-nos a sensação de entoar cânticos em louvor ao Arcebispo. Aos pés, com orientação a nordeste sobressai o b/r com o tema Coroação da Virgem com o menino. Na cabeceira virada para poente está representado Cristo crucificado com a Virgem e S. João.

A sua morte ocorreu em 1348 com 83 anos. De origem nobre teve uma longa carreira de Arcebispo e político que viveu entre a Igreja e o Estado. Da muito documentação

8. M. H. DA CRUZ COELHO, “O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um querer, um agir”. Actas do Congresso Internacional IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. A Catedral de Braga. A Catedral de Braga na História e na Arte (secs. XII-XIV) vol. II/I Univ. Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia de Braga, Braga, s/d. 389-462.



Túmulo de D. Gonçalo Pereira

existente concluiu-se que D. Gonçalo Pereira era tido por um vencedor, pois as fontes guardadas no Cartório da Sé só testemunham os seus êxitos. É uma das maiores figuras da nossa história, e que teve no século XIV um grande e extraordinário relevo. Digno de registo é a vasta documentação existente na Diocese de Braga, onde descrevem situações sobre os fracos recursos materiais proveniente de pouca população reveladas pelo Arcebispo⁹.

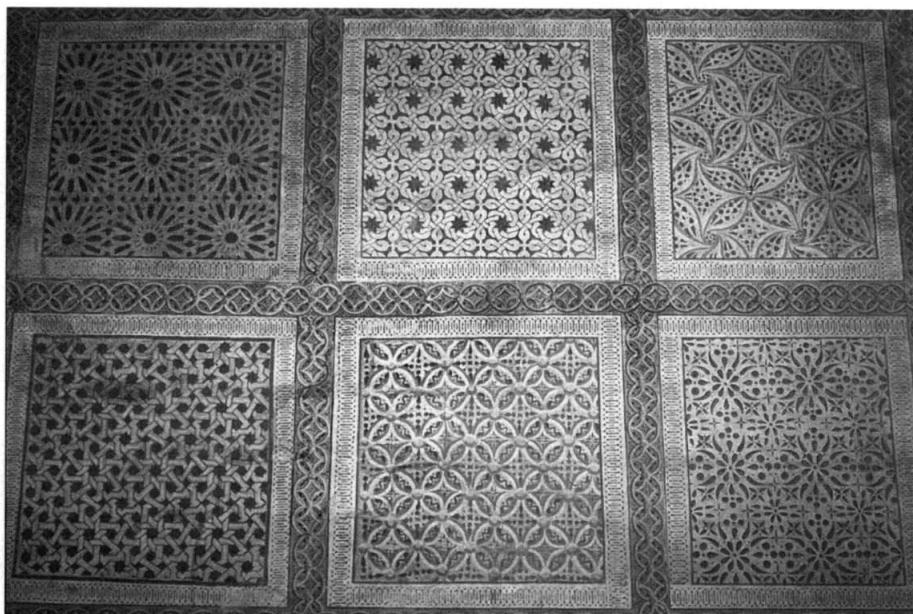
Toda a superfície das paredes da Capela da Glória surge completamente recoberta de pinturas com motivos geométricos, assumindo um decorativismo de tecido pictórico, sendo relevante as influências hispano-árabes, profusamente trabalhado nas diferentes soluções estéticas de tradição mudejar.

Com efeito, a Capela da Glória, transmite a identidade histórica, subordinando os registos murais à sua linguagem arquitectónica.

Existem portas em três paredes sendo as da entrada e da cabeceira valorizadas por vitrais monocromáticos.

Supõe-se que D. Gonçalo Pereira tendo estudado em Salamanca (Arcebispo de Braga entre 1326 e 1348) e sido embaixador régio para o estabelecimento da

9. J. MARQUES, *A Arquidiocese de Braga no século XV*. Lisboa, 1988, 269-270.



Paredes ornamentadas da Capela da Glória

paz com Afonso XI de Castela em 1336, tenha encomendado a artífice vindo de Espanha essa decoração, perfeitamente enquadrada no espírito a que se destinava¹⁰. Refira-se também o facto do Arcebispo ter estado em Sevilha combatendo na batalha do Salado¹¹. Podemos considerar a importância dos factos nas elucidativas palavras de Monsenhor J. Augusto Ferreira: “*Esta memorável batalha foi logo celebrada, e ainda o é hoje, na Hespanha e em Portugal, com o titulo - Victoria christianorum, pelo grande perigo em que esteve a Christandade de se perder, se por ventura se não alcançasse*”¹².

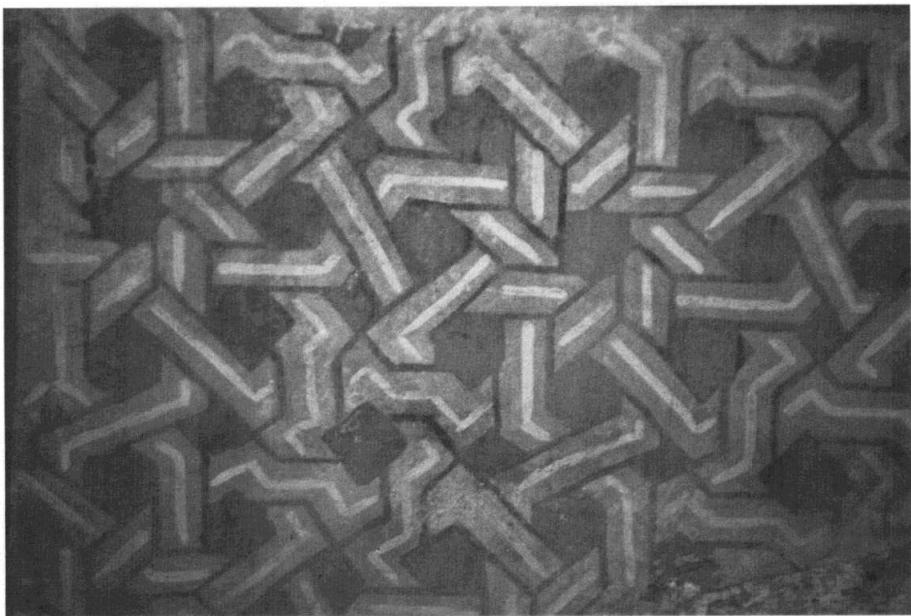
É muito possível que durante o séc. XIV onde a indústria de azulejaria tecnicamente ainda estava atrasada, tivessem vindo para Portugal artífices catalães, castelhanos e mouros. Segundo historiadores¹³, D. Gonçalo Pereira mandou vir de Lisboa o pintor Gonçalo Gonçalves para pintar o coro da catedral, pondo assim a hipótese de ser o mesmo autor das referidas pinturas. Foram aplicados padrões geométricos de expressão árabe como revestimento decorativo de toda a Capela. Tomando em consideração o conjunto das pinturas, destacam-se acentuadas ligações com os motivos que aparecem no Mosteiro de Santo Isidoro em Santiponce - Sevilha em painéis de padrões repetidos no Claustro dos evangelistas e no Claustro dos mortos. Provavelmente o Arcebispo teria ficado fascinado com as criações artísticas islâmicas.

10. M. MONTEIRO, “Dispersos”. ASPA, Braga, (1980), 303-306.

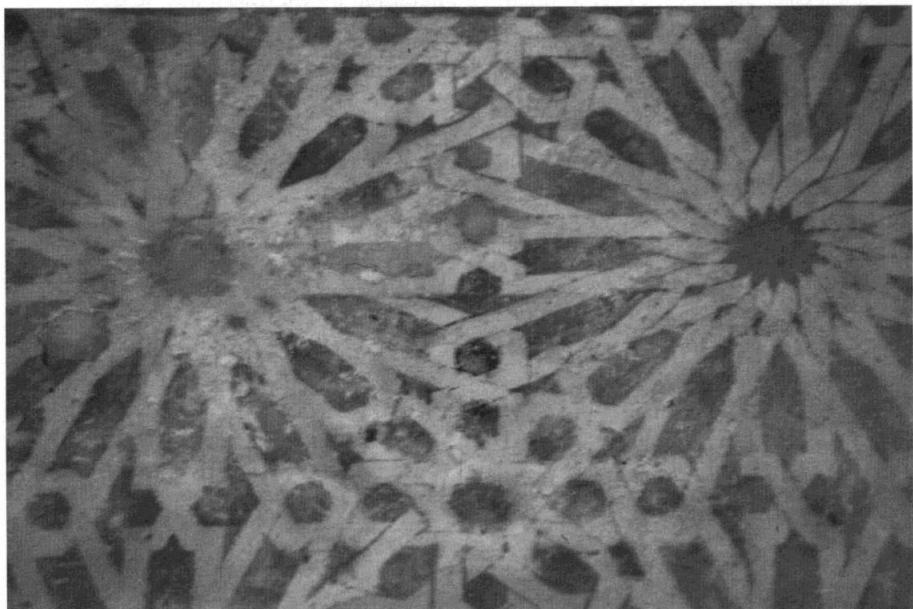
11. J. MARQUES, *O senhorio de Braga, no século XV*. Braga, (1997), 17-18.

12. M.J. AUGUSTO FERREIRA, *Fastos Episcopales da Igreja Primacial de Braga* (sec. III - sec. XX). Braga, (1934), 155-162

13. A. FEIO, *A Catedral de Braga*, Braga, 1923, 4-7.



Detalhe pictórico



Detalhe pictórico de ornamentações

Na sua globalidade as pinturas vão corresponder ao gosto que se desenvolvia no Sul da Europa, com simulação de panos, transmitindo conforto e maior sentimento social, sendo comum este tipo de decoração usado no reino muçulmano de Granada.

Não admira pois, que os melhores artesãos da época, orgulhosos dessas encostas se empenhassem na concretização rigorosa da obra.

As pinturas da capela organizadas por painéis apresentam “17 quadros” nas duas principais paredes. Emoldurados de malha geométrica e repetitiva concentram-se com semelhanças ou diferenças quer através do grafismo quer da cor. Existe um jogo de alternância dos “quadros” na obtenção de formular ritmo, rotação, acentuação e dinâmica visual. As formas definem-se por esquemas padronizados, conduzindo em faixas decorativas sugerindo o gosto dos têxteis, tão usado por Giotto nas suas pinturas, ou em representações temáticas no tratamento de fundos, na simulação de panos de armas. Fazendo também apelação à futura tipologia azulejar hispano-mourisco de fortes afinidades estilísticas com pinturas da sala capitular de Santiponce¹⁴. Por vezes alguns itens fazem lembrar o nó mágico, outros corda seca, outros ainda igualmente padrões de estruturas geométricas radiais, típicos no envolvimento desta estética na absorção à época de novidades artísticas, ocupando largas zonas com acentuada expressão linear, lembrando recriações de trabalhos sobre estuque.

O preenchimento de todo o espaço representa as mesmas características e relevâncias temáticas como “laçarias” entrelaçadas, motivos modulares onde cada elemento depende do anterior e do seguinte e de todos em conjunto. A presença das cores transmite leitura visual de percurso corrido onde as oscilações são evidentes, com diferenças formais de padrões e modelos, onde estruturas de afinidades comuns abrangem oito variantes de soluções plásticas.

Não existem propriamente arabescos vegetais, havendo no entanto uma discreta insinuação num dos “quadros”. Na zona lateral da parede sobressai uma pintura com quatro aves, que permite estabelecer pontos de contacto com o “bestiário” onde o caso da pomba na iconografia cristã é um exemplo. A linguagem gráfica faz dela uma realidade espiritual¹⁵. Ao centro da parede (ligação com capela de S. Geraldo) está representado o brasão de D. Gonçalo Pereira com cruz florenaciada e vazia¹⁶, rodeado de pequenos elementos figurativos em movimento talvez situando rituais religiosos das cruzadas medievais, lembrando iluminura.

Na parede frontal situa-se o brasão do rei D. Afonso IV, uma porta trilobada faz a comunicação com a torre. Integrada na moldura sinuosa da mesma frisos decorativos percorrem-na (estrela de oito pontas) formando pequenos padrões monocromáticos que se estendem nas paredes para destaque e separação dos painéis.

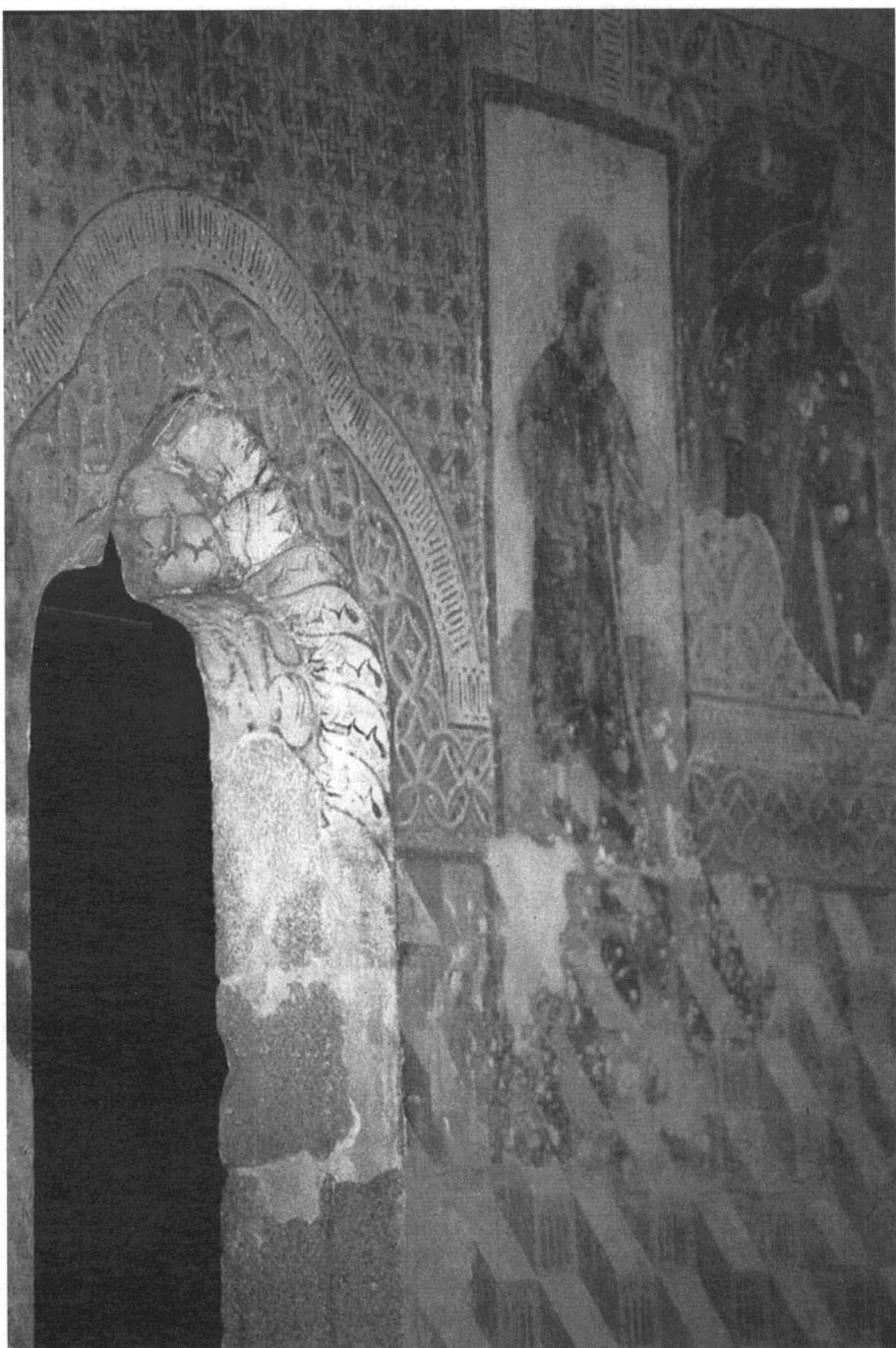
O não ter havido grandes renovações de programas temáticos, possibilitou a permanência das pinturas sem danificações ou reformulações tendo-se mantido oculta por camadas de cal durante longo tempo¹⁷. No entanto são visíveis repintes e rectificações

14. P.J. RESPALDIZA LAMA, *San Isidoro del Campo. (1301-2002) La Pintura Mural*. Santiponce Sevilha, 2002, 71-104.

15. H. A. PEIXEIRO, “*Representações do Bestiário no Apocalipse de Lorvão*”, *Animalia et Alia Bestia*. Lisboa, (2002), 79-99.

16. V. OSÓRIO DA NÓBREGA, *Pedras de Armas e Armas Tumulares do Distrito de Braga*. Braga, 1971, 186-187.

17. MANUEL MONTEIRO, “*O Túmulo de D. Gonçalo Pereira*”, Braga, 1944, pp. 4-5.



Porta para a torre con decorações sobrepostas



Brasão de D. Gonçalo Pereira

lineares cromáticas. Existem ainda estratos de pintura do séc. XVI de carácter iconográfico/figurativo sobrepostas. Apresenta um tecto de madeira com pinturas não primitivas.

Na zona inferior da parede a 2,10 m do chão existe um largo friso tipo “cordadas” ou “baldosado” de influência italiana. Aparecem estes mesmos elementos na Igreja de Vilar de Donas (Lugo)¹⁸ e em outras igrejas dispersas no Norte de Portugal. Existe em toda a superfície pictórica uma harmonia e subtileza cromática com predominância de tons ocres, castanhos, grisalhos e brancos.

Por último, seu aspecto actual apresenta alterações não só devido ao tempo como a diversas intervenções agravadas pela humidade e consequente degradação na acção temporal dos pigmentos.

18. J.M. GARCIA IGLESIAS, *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago, 1989, 150.