

As pinturas do retábulo-mor da igreja matriz de Malta Metáforas de tranquilidade

Isabel Costa Lopes*



Ficha Técnica

Denominação: retábulo da igreja matriz de Malta.

Categoria: pintura a têmpera.

Suporte: madeira (carvalho, castanho?).

Autor: desconhecido.

Datação: inícios do século XVI.

Descrição: **1.** Virgem do Leite, **2.** Missa de S. Gregório, **3.** S. Cristóvão,

4. Arcanjo S. Miguel, **5.** S. João Baptista e doador.

Dimensões: **1.** 195,5 x 73 cm; **2.** 89,5 x 68 cm; **3.** 90 x 68 cm;

4. 87,5 x 65 cm; **5.** 91 x 65 cm.

Local: altar-mor da igreja matriz de Malta. Freguesia de Olmos, concelho de Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança.

* Licenciada em História da Arte e Património pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
isalopes@netcabo.pt

«Les arts sont, comme la science, des instruments qui affinent l'esprit. Leur contemplation ne nous donne pas la connaissance, complexe et exacte, d'un instant de la culture soustrait aux lois de la vie; elle nous aide a saisir, dans des lieux et des temps bien délimités, quelques-uns des mobiles humains qui ont provoqué des suites imprévisibles d'événements, dont la mémoire est demeurée parce qu'ils pèsent encore sur notre destin.»

Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, p. 28.

Resumo

As pinturas do conjunto retabular do templo de Malta, pequena povoação do nordeste de Portugal, constituíram objecto de trabalho essencial para o entendimento da função da imagem e das motivações que a moldaram.

A partir do objecto pictórico, da sua observação, procuramos entender as malhas de um contexto social e cultural, o significado das escolhas de encomendantes, a estética e os estilos de artistas, na maioria dos casos anónimos, que, percorrendo vastas regiões, traduziam a mensagem dos Livros em imagens que complementavam a prédica, superando-a, mesmo, na sua pura acessibilidade.

O estudo da forma, do conteúdo e do significado iconográfico destas pinturas, datadas de inícios do século XVI, conduziram à identificação de um discurso ideológico que não se confinava ao pequeno território que envolvia o templo e as imagens que o decoravam. Esse discurso, que actuou como um aglutinante estrutural, caracterizou a retórica medieval e penetrou nas primeiras décadas de quinhentos, em muitas regiões da Europa ocidental.

Palavras-chave: pintura, retábulo, iconografia, *ex voto*, peregrinação, intercessão, protecção, sociabilidade.

Abstract

The paintings in the ensemble of the altar pieces belonging to the catholic temple of Malta, a small village in the north eastern region of Portugal, were the subject of a study of the utmost importance for the understanding of the role of image and of the motives behind its shaping.

With the pictorial work and its examination as the starting point, the study introduces the reader to the framework of a certain social and cultural context. One is led to a world where the choices of the trustees had always a meaning and the aesthetics and style of the artists, anonymous in most cases, reflected and complemented in their imagery the message of the Books, sometimes even excelling it with their candid transparency.

The analysis of the form, contents and iconographic meaning of these paintings from the beginnings of the 16th century allows us to identify an ideological conception of live, which went much beyond the small territory around the temple and its images. That conception acted as a structural agglutinative element for most of the medieval speech, penetrating the first decades of the 16th century in many western European regions.

Key-words: painting, altar piece, iconography, *ex voto*, pilgrimage, intercession, protection, sociability.

Os templos que hoje encontramos em locais ermos, constituíram, noutros tempos, centros aglutinadores que correspondiam a uma necessidade de expansão, assumindo, em simultâneo, uma simbologia de sacralização territorial. Nos finais do século XV e ao longo do século XVI, as pequenas igrejas de periferia ou interioridade ritmavam o pulsar do quotidiano das populações e, tal como ainda hoje, representavam espaços de sociabilização. Nelas se procurava a protecção para a vida ou para a morte; em torno dos seus santos, cumpriam-se rituais que garantissem a salvação eterna e a tranquilidade terrena.

Na temática decorativa destas tábuas, o conteúdo, a forma e a função iconográfica convergem de forma coerente para uma retórica dos formulários teóricos da cristandade. Mas, não só: todo o discurso visa o estabelecimento de mecanismos mentais que favoreçam a fixação das populações em território de condições adversas e contribuam para a lenta estruturação da geografia política do reino.

Descobertas aquando de umas obras no templo, em 1991¹, as pinturas proto-renascentistas do retábulo da capela-mor da igreja de S. Cristóvão, de Malta, cobrem cinco tábuas, que no conjunto desenham um módulo quase quadrado. A tábua maior, no centro, é dominada pela representação do orago, S. Cristóvão transportando o Salvador; esta é ladeada por quatro tábuas menores, dispostas duas a duas, na vertical: à esquerda, as pinturas da Virgem do Leite e da Missa de S. Gregório, nos registos superior e inferior, respectivamente; à direita, as do Arcanjo S. Miguel, em cima, e de S. João Baptista com doador, em baixo.

Este conjunto de pinturas encontrava-se oculto sob cinco telas, com pintura a óleo, as quais, por apresentarem sinais de avançada degradação, por altura das obras referidas atrás, se decidiu mandar restaurar. Para tal, a

¹ Descoberta revelada por Belarmino AFONSO em «Notícia Histórico-Artística da Matriz de Malta», *Brigantia*, vol. XVII, nº 1/2, 1997, onde apresenta documentação relativa ao tombo das propriedades mandada fazer em 1684, pelo comendador da Ordem de Malta na vila de Algozo, sendo mencionado o lugar de S. Cristóvão e a igreja onde se encontram as pinturas que agora tratamos. Este tombo e um outro de 1707 tinham já sido mencionados por Francisco Manuel ALVES, *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança. Arqueologia, Etnografia e Arte*, Tomo IX, p. 600. Vítor SERRÃO e Manuel CARDOSO, «Dez núcleos de pintura da idade média moderna da região das Terras Quentes», *Cadernos Terras Quentes*, nº 2, 2005, pp. 159-60. Serrão havia, já, mencionado o referido retábulo, no nº 1 da mesma publicação, no artigo «A pintura maneirista do nordeste transmontano, entre periferismos e modernidade: algumas contribuições».

comissão fabriqueira contactou um pintor da Casa Vítor Mendes, de Braga², que, ao retirar as telas, se deparou com as pinturas existentes na madeira. Optou-se, então, segundo as notícias que temos, por uma leve intervenção nas pinturas das tábuas, deixando de lado as telas, que se decidiu manter no templo para memória³. **FIG. 1**

Todas as tábuas apresentam sinais de terem sido cortadas, por ventura aquando da execução da estrutura retabular, em talha dourada, de recorte muito simples, de modo a poderem ser adaptadas ao espaço mais apertado das edículas.

Para um estudo aprofundado destas tábuas impunha-se a realização de exames laboratoriais e fotográficos que nos fornecessem dados relativos quer à datação das suas pinturas, quer aos tipos de materiais utilizados ao nível de pigmentos e preparos, quer à técnica estilística do desenho ou da pincelada. Estes procedimentos facultariam a possibilidade de estudos comparativos de modo a permitir uma integração mais aproximada da obra tanto no período a que pertence como no quadro artístico da região, para além de nos fornecer dados que poderiam conduzir a uma eventual identificação de autoria, quer se tratasse de uma oficina local quer de um artista ambulante.

As pinturas, como já referimos, foram alvo de repintes e retoques que, visivelmente, alteraram formas e delineados. Ao nível do suporte, a madeira não parece apresentar patologias graves, mas são visíveis fissuras verticais provocadas por um ambiente atmosférico muito seco e, sobretudo, de grandes amplitudes térmicas.

O lugar de S. Cristóvão. A Ordem do Hospital

A igreja da invocação de S. Cristóvão, ou matriz de Malta, ergue-se sobre um imenso vale, a norte de Chacim, no local que outrora se denominou lugar ou couto de S. Cristóvão e que hoje integra a freguesia de Olmos do concelho de Macedo de Cavaleiros.

FIG. 2

² Referido por Belarmino AFONSO no mesmo artigo, *op. cit.*, p. 17. Confirmámos esta informação junto do Padre Abrandino Cordeiro, pároco da freguesia de Olmos, e da comissão fabriqueira, mas sem que conseguíssemos obter elementos para chegar até ao referido pintor de Braga.

³ As quatro pinturas menores encontram-se na sacristia da igreja, a tela com S. Cristóvão na Capela do Divino Santo Cristo, junto à entrada para a sacristia.

A povoação de Malta recebeu a sua designação actual em meados do século XIX, assumindo, muito provavelmente, a que lhe advinha do hábito da oralidade uma vez que o padroado da igreja e do lugar pertencia à Ordem de Malta. Nas Inquirições de D. Afonso III, referentes ao distrito de Bragança, a paróquia de S. Cristóvão é já referida num texto, aliás, bem ilustrativo do modo de operar: (...) *Johannes menendj de santo Chrestophono iuratus et interrogatus de iure Patronatus dixit quod nichil ibi habet dominus Rex. interrogatus cuius est dixit quod villa et Ecclesia sunt de Ospitali. interrogatus unde habuit eas dixit quod nesciebat interrogatus ex quo tempore habet eas. dixit quod ex tempore Regis donnj Sancii veteris interrogatus pro alijs iuribus Regis dixit quod nihil inde sciebat. (...)*⁴. **FIG. 3** De qualquer forma, é numerosa a documentação que, posteriormente, referindo traslados de documentos anteriores, confirma a doação da comenda do castelo de Algosó, hoje situado no concelho de Vimioso, aos comendadores da Ordem Religiosa e Militar de S. João de Jerusalém e aos seus sucessores⁵.

A região que outrora constituía os domínios da comenda de Algosó estendia-se até à povoação de Malta e possui uma série de vales férteis, então cultivados, que constituíam um pólo de riqueza e de atracção para a fixação de colonos, mesmo que sob a ameaça constante de lutas pela demarcação de fronteiras. Os vários títulos de medição e demarcação obtidos através das visitas dos freires, na sua missão fiscalizadora, visavam o levantamento actualizado dos rendimentos auferidos e a pagar pelo comendador. Destas visitas resultavam sentenças que estabeleciam os pagamentos ao vigário, bem como a realização de obras na igreja, obrigações da responsabilidade do comendador, como titular do benefício. Mantinha-se, assim, uma cadeia que

⁴ (...) *Johannes Menendj, de São Cristóvão, prestou juramento e interrogado sobre a propriedade do Padroado disse que o senhor Rei não possui nada nesse lugar. Interrogado sobre a quem pertencia disse que a vila e a igreja são <da Ordem> do Hospital. À pergunta de quem as haviam recebido respondeu que não sabia. Sobre há quanto tempo as tinham disse que desde o tempo do rei Dom Sancho, o antigo. Interrogado sobre se as receberam da justiça de outro rei disse que ninguém naquele lugar sabia (...)*. Belarmino AFONSO, *op. cit.*, remete para as Inquirições de D. Afonso III, levadas a cabo em 1258, e cita Francisco Manuel ALVES, *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, tomo III, «Documento nº 151, Inquirições d'el-rei D. Afonso III e D. Diniz referentes ao districto de Bragança», p. 367.

⁵ Arquivo Distrital de Bragança, Paroquiais, Cx. 10, Livros 98-99. Num traslado de 1588, que legitima a confirmação da doação feita por D. Filipe, surge a referência a um título que remontaria ao reinado de D. Sancho II, «a doaçom que o senhor Rey Dom Sancho fes», em 1262, quando reinava já Afonso III: L. 98, fl. 9. Em 25 de Junho de 1633, novo traslado refere uma confirmação feita em 1590, a 17 de Fevereiro; nele se confirma que a igreja de S. Cristóvão pertence ao lugar de S. Cristóvão, L. 98, fl.22-22v. Nos títulos de propriedades e de medição da igreja, de 1684, já divulgados por Belarmino AFONSO, *op. cit.*, enquanto a descrição da igreja não oferece dúvidas, já em relação às imagens e ao retábulo persistem alguns enigmas a merecerem uma investigação meticulosa.

tinha por objectivo o controlo directo dos rendimentos dos domínios pertencentes à Ordem e o zelo pela boa gestão dos seus bens⁶.

A Ordem do Hospital surge associada à assistência aos peregrinos que se dirigiam à Terra Santa e tem a sua origem em Jerusalém, onde alguns mercadores de Amalfi, reino de Nápoles, cerca de 1048, fundam uma casa religiosa sob a regra de S. Bento e com invocação de Santa Maria Latina. Sob a dependência desta casa, ergueram aqueles mercadores um hospital e uma capela dedicada a S. João Baptista. Por bula de 1113, o papa Pascoal II reconhece a função religiosa da comunidade nomeando *institutor* a Gerardo de Martigues, administrador do hospital. O carácter militar da comunidade é fixado em 1120, por Raymond de Puy, seu segundo reitor, factor que vem a integrar a Ordem na sociedade de Cruzada e, conseqüentemente, no contexto da protecção da Cristandade, do seu corpo físico e espiritual⁷. **FIG. 4**

Imagens de Salvação e Redenção

As pinturas do retábulo da matriz de Malta sugerem um contexto de ex voto, destinado a perpetuar a memória de um facto objectivo, em tempo de guerra ou de peste, e superado através de uma graça recebida. Aliás, o facto de os fiéis devotos terem, mais tarde, construído uma capela dedicada ao Santo Cristo que, em nossa opinião, se destinava a receber ex-votos, é indiciador de uma tradição que se poderá ter iniciado com a encomenda e execução das pinturas do altar-mor da igreja de S. Cristóvão⁸.

Contendo a ideia de tentação e queda, associada às origens do Mal, as pinturas acentuam toda uma imagética de protecção e de salvação superadoras, suscitando um sentimento de segurança que o encomendante parece ter querido exaltar.

De sublinhar a coerência discursiva da imagética que decora as tábuas. Os quadros que, numa primeira apreensão, mais imediata, parecem evocar temas soltos, sem uma narrativa fluida, constituem, na realidade, o corpo de

⁶ Sobre o assunto veja-se Luís Alexandre RODRIGUES, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento, pp. 370-2.

⁷ Sobre a Ordem de Malta veja-se Paula Maria de Carvalho Pinto COSTA, *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: dos finais da Idade Média à Modernidade*, Dissertação de Doutoramento, *Militarum Ordinum Analecta*, 3/4, 1999/2000.

⁸ Luís RODRIGUES, «Contributos para o estudo da arquitectura religiosa no concelho de Macedo de Cavaleiros», *Cadernos Terras Quentes*, nº 3, 2006; veja-se a Nota 16.

um código mental comum a outras regiões da Europa em que o isolamento, as características geográficas ou a necessidade de afirmação no espaço territorial dominavam o quotidiano humano.

A Virgem do leite: intercessão e protecção

FIG. 5

Nesta pintura, a imagem da Virgem que amamenta o Menino surge envolta numa sarça-ardente, em forma de mandorla; a Lua em crescente molda o plano inferior da figura. Em fundo, o desenho sugere uma forma estelar. Maria, coroada e de olhar baixo, exhibe um seio desnudo na sua função maternal. A cobrir as vestes, em tons vermelho acastanhados, o manto azul, debruado, lembra a moda que vemos reflectida nas representações do gótico. Tanto a Virgem como o Menino apresentam nimbo. No caso da Virgem, porém, a imagem não é muito clara, podendo tratar-se de uma espécie de toucado à maneira medieval.

A Virgem do Leite insere-se num tipo de representação mais humanizada de Maria. Se a Virgem em Majestade, cujo papel principal é o de servir de trono a Jesus e apresentá-Lo à adoração dos fiéis, domina a imagética religiosa a partir do século XII, as primeiras imagens da Virgem do Leite remontam ao século II e encontram-se nos frescos da Catacumba de Priscilla, em Roma. Este tipo de representação, expressivamente materna e carinhosa, tornar-se-á gradualmente mais popular nos programas decorativos dos templos da Idade Média⁹. A Virgem surge, assim, como uma nova Eva, sem mácula, o elemento redentor que restabelece a ligação entre a Terra e o Céu, o real e o abstracto. A interpretação cristã do tema baseia-se em Lucas, 11, 27: «Felizes as entranhas que Te trouxeram e os seios que Te amamentaram». Os Padres da Igreja realçam, desta forma, o milagre da Virgem que, apesar do nascimento de Jesus e do seu aleitamento, manteve a virgindade¹⁰. Este conceito, de *clausa parturiens*, está, aliás, contido no tema da sarça-ardente que envolve a figura de Maria. Segundo Réau, a sarça que arde sem se consumir representa a chama do Espírito Santo que Maria transporta sem que o fogo carnal a consuma¹¹. **FIGS. 6 e 7**

⁹ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, II, pp. 93-96.

¹⁰ Paul PERDRIZET, *Vièrge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, pp. 126-7.

¹¹ Louis RÉAU, *op. cit.*, 2, II, p. 86.

É evidente a relação que se estabelece com a história do Antigo Testamento (Ex. 3, 1-6) em que Deus se mostra a Moisés no meio de uma sarça-ardente e lhe diz: «Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacob». Na simbólica mariana da Idade Média, o tema da sarça-ardente é claramente associada à Encarnação de Cristo.

No seio da cristandade, a imagem maternal da Virgem do Leite desperta, simultaneamente, um sentimento de protecção e de intercessão. Trata-se de uma representação que visa desenvolver uma relação conceptual com a ideia da Igreja que protege os seus filhos.

A composição é enquadrada por uma moldura em arquitectura pintada.

Missa de São Gregório: as armas da vitória

FIG. 8

A lenda da Missa de S. Gregório, associada ao Mistério Eucarístico, está representada na tábua situada por baixo da imagem da Virgem do Leite. S. Gregório Magno, que foi papa no século VI, é um dos Padres da Igreja Latina. A sua vida foi popularizada na segunda metade do século XIII por Jacopo de Voragine na *Legenda Áurea*. A cena representada decorre da dúvida manifestada, por um dos assistentes à Missa rezada por Gregório sobre a presença real de Cristo na hóstia. Respondendo às orações do papa, o Salvador surge sobre o altar, exibindo as chagas e tendo, como cenário, as *Arma Christi*. A *Legenda Áurea* não refere textualmente esta passagem da vida do santo. Porém, o tema poderá ter as suas raízes numa fusão de histórias¹² que realçam o papel de Gregório Magno na fixação canónica do sacramento da Eucaristia.

Nesta tábua, S. Gregório celebra a Missa, no que é assistido por dois acólitos, provavelmente o diácono Pedro, seu secretário, e S. Nicolau¹³. Ambos seguram círios acesos, símbolos da presença divina. S. Gregório Magno enverga o pálio, enquanto os diáconos vestem as dalmáticas. Todos apresentam as cabeças tonsuradas. A tonsura está relacionada com a simbólica da coroa de espinhos, com a rejeição da vida mundana e com a associação a uma vida na perfeição, pelo desenho do círculo. Sobre o altar,

¹² Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, «XLVI, Saint Grégoire, pape», pp.165-179.

¹³ Refira-se que numa das histórias da *Legenda Áurea* sobre a vida de S. Gregório, o Santo surge perante um incrédulo ladeado, à direita, por S. Nicolau e, à esquerda, pelo diácono Pedro, e exclama: «homem de pouca fé, porque duvidaste?», *op. cit.*, p. 179.

encontram-se a teara papal, de três coroas (*triregnum*)¹⁴, o cálice sagrado, para o vinho eucarístico, em cujo pé são visíveis parte dos elementos do monograma de Cristo, o *khrismon*, encobertos pela hóstia que Gregório eleva. No lado oposto à teara, temos um livro que representará o *Sacramentário*¹⁵, livro onde se fixara o ritual romano e ao qual este padre da igreja acrescentou as orações e os cânticos da Missa¹⁶. Dois pequenos círios estão colocados junto à teara e ao *Sacramentário*, numa clara afirmação do divino associado aos dois elementos. Por trás do altar, elevando-se de um sarcófago, surge a figura de Cristo, em meio corpo (realce-se o facto de Réau mencionar ser esta a representação mais comum), que exhibe as chagas e algumas das armas com que conquista a vitória sobre a morte: a coroa de espinhos cravada na cabeça, as vestes disputadas pelos romanos, a lança que Lhe abriu a chaga do peito, a escada para o *Descimento*, a vara com a esponja embebida em vinagre, a coluna a que foi atado e onde pende a corda, os açoites, a cana que os soldados, zombando, colocaram nas Suas mãos como um ceptro, ou utilizaram para enterrar a coroa de espinhos na Sua cabeça e, na horizontal, uma trave da Cruz¹⁷. A decoração cruciforme do nimbo que enquadra a cabeça de Cristo é exclusiva dos Seus atributos.

A imagem do Cristo das Chagas mantém ligações profundas ao Deus do Amor do Antigo Testamento: «É Ele quem perdoa as tuas culpas, e sara todas as tuas enfermidades; é Ele quem resgata a tua vida do túmulo, e te coroa de graças e bondade» (Sl. 102, 3-4).

Sublinhe-se que a figura de S. Gregório, ainda segundo a *Legenda Áurea*, está associada à humildade e à caridade para com os peregrinos: «Ele recebia todos os dias à sua mesa os peregrinos (...)»¹⁸.

São Cristóvão: transporte de Cristo e protecção ao peregrino

FIG. 9

Na grande tábua central do retábulo, encontra-se figurado o orago da matriz de Malta: S. Cristóvão. A lenda deste santo remonta ao século XI¹⁹ e é

¹⁴ Segundo Réau, a teara papal, de três coroas, surge nos finais do século XIV.

¹⁵ Livro surgido pelo século V. Veja-se *Enciclopédia Católica*.

¹⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, 3, I, p. 609.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 614. Sobre o tema veja-se: Mt. 26-27 e Jo. 18-20; WILSON, Adrian e WILSON, Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror, Speculum humanae salvationis*, pp. 80-1 e 173-198.

¹⁸ Jacques de VORAGINE, *op. cit.*, p. 170.

construída em torno do seu nome, *Christophoros*, que em grego significa *porta-Cristo*²⁰. A imagem que podemos observar insere-se no imaginário iconográfico divulgado pela *Legenda Áurea*, nos finais da Idade Média. S. Cristóvão é, assim, representado como um gigante que transporta Jesus, Salvador, incorporando reminiscências culturais do Hércules da mitologia clássica. Ciente da sua força, o santo apenas quer servir o soberano mais poderoso do universo. Aliás, segundo a tradição popularizada a partir do século XIII pela *Legenda Áurea*, só um gigante poderia ter transportado Cristo: «(...) não só transportaste sobre os teus ombros o Mundo inteiro, como também Aquele que criou o Mundo²¹.»

Nesta tábua, S. Cristóvão é representado em marcha, avançando em esforço pelas águas do rio que lhe chegam a meio das pernas nuas. Sobre as roupagens simples, um manto escarlata, também debruado e sugerindo a moda do vestuário contemporâneo do gótico; uma faixa ata-lhe a cabeça. O santo apoia-se num tronco de árvore que floresce, uma palmeira, numa alusão à sua conversão ao cristianismo e à palma do martírio. Os peixes, que vemos representados nas águas do rio, remetem para uma simbologia remota da mística cristã: os primeiros cristãos, a partir do nome grego do peixe, *ikhtus*, construíram um acróstico cujas iniciais significam *Iêsous Khristos Theou uios Sôter* (Jesus Cristo filho de Deus, Salvador). Sobre os ombros do santo, o Menino transporta, na mão esquerda, o globo, símbolo do Mundo; a mão direita expressa o sinal da bênção. Na cabeça, o nimbo de decoração cruciforme. O manto que lhe cobre os ombros e esvoaça apresenta as características decorativas goticistas comuns à maioria das representações deste retábulo.

Parece-nos relevante o facto de todos os elementos iconográficos que aqui encontramos serem referidos por Réau como elementos comuns à grande maioria das representações de S. Cristóvão realizadas a partir do século XIV e por ele observadas.

Segundo a lenda, S. Cristóvão protege os seus fiéis contra o perigo da morte súbita, salvaguardando a garantia de um destino *post mortem* que conduza ao paraíso. Sem a bênção dos sacramentos, não havia Salvação nem Vida Eterna, questão ainda mais importante num contexto de morte sempre

¹⁹ Flávio GONÇALVES refere que o culto a S. Cristóvão está documentado desde o século V, *História da Arte. Iconografia e crítica*, p. 129.

²⁰ Sobre a iconografia de S. Cristóvão veja-se Louis RÉAU, *op. cit.*, 3, I, p. 304-9.

²¹ Jacques de VORAGINE, *op. cit.*, «XCIX, Saint Christophe», p. 363.

presente, fosse na guerra, na peste ou na fome. Nesta sua função, o santo era particularmente invocado contra a peste. Mas os serviços do bom gigante dirigiam-se, sobretudo, aos peregrinos, aos viajantes, a quem auxiliava na travessia de perigosas correntes, conduzindo-os ao almejado destino.

Uma arquitectura pintada enquadra a composição da tábua de S. Cristóvão como uma janela, à semelhança da representação da Virgem do Leite, técnica muito utilizada nas gravuras.

São Miguel: vitória sobre o Mal

FIG. 10

O Arcanjo S. Miguel, pesador e condutor das almas, chefe vitorioso da milícia celeste, constitui o tema da pintura do topo direito do conjunto retabulístico. Como santo guerreiro, é representado em pé, usando armadura e elmo; uma longa capa cobre-lhe as costas e as suas roupagens remetem, de forma muito expressiva, para o imaginário do gótico final, no tipo de saiote, nos debruados. Ostentando duas grandes asas, símbolo de missão divina²², S. Miguel empunha, na mão direita, a lança com que vence o dragão, a figuração comum do anjo que desafiou Deus e uma das formas representativas do bestiário do Mal: «Travou-se, então, uma batalha no Céu: Miguel e os seus anjos pelejavam contra o Dragão e este pelejava também juntamente com os seus anjos. Mas não prevaleceram e não houve mais lugar no Céu para eles» (Ap. 12, 7). A lança do Arcanjo apresenta, na extremidade superior, como elemento decorativo, a Cruz, alusão simbólica da Redenção. A mão direita segura a balança que S. Miguel, utilizará no dia do Juízo Final para pesar as almas.

Réau, na sua obra, chama a atenção para o facto de a maioria dos santuários do Arcanjo, construídos durante o período da Idade Média, se situar em pontos elevados. No entanto, o culto a este santo também se fazia nas capelas dos cemitérios²³. Guardião do Céu e pesador de almas, S. Miguel assume uma grande importância como santo psicopompo. Depois de Cristo, o Arcanjo Miguel é a personagem mais importante do Juízo Final.

²² Os atributos dos quatro Evangelistas, o leão de S. Marcos, a vaca de S. Lucas, o anjo de S. Mateus e a águia de S. João são, normalmente, representados alados.

²³ Louis RÉAU, *op. cit.*, 2, I, p. 46.

Um pano fundeiro, ao modo flamengo, com padrão de alcachofras, numa provável simbologia de força vital acumulada²⁴, constitui o cenário da composição, também ela enquadrada por uma arquitectura pintada.

São João Baptista e doador: promessa de Salvação

FIG. 11

Na disposição das pinturas do retábulo da Igreja de Malta, a figura de São João Baptista, orago da Ordem Militar de Malta (também conhecida por Ordem Militar do Hospital ou de São João do Hospital de Jerusalém) encontra-se representada na tábua do canto inferior esquerdo. A composição integra a figura de um doador envergando o hábito de cavaleiro de Malta, ajoelhado e de mãos postas, numa expressiva posição de oração.

O Precursor enverga uma túnica de pele de animal apertada, na cintura, por uma faixa; o aspecto do santo é o de um ancoreta, de cabelo mal tratado e face barbuda. Na mão esquerda, segura o Livro dos Sete Selos, sobre o qual se encontra o cordeiro que o abrirá (Ap. 5-8), exibindo o estandarte da Ressurreição. As referências à representação de Cristo como cordeiro sacrificial encontram-se, também, no Evangelho de São João: «Eis o cordeiro de Deus, que vai tirar o pecado do mundo.» (Jo. 1, 29). João Baptista aponta com os dedos da mão direita o cordeiro e, por trás da cabeça nimbada, numa faixa que se desenrola, lembrando uma filacteria, pode ler-se a mensagem: *ecce anus dei*²⁵.

S. João Baptista é considerado pelos Evangelistas o último dos profetas e o primeiro dos mártires da fé de Cristo. O Santo anuncia a vinda do Messias e precede-O no martírio: «É aquele de quem está escrito: Eis que envio o Meu mensageiro diante de Ti, para Te preparar o Caminho» (Mt. 11, 10). João leva uma vida de asceta, anunciando a chegada próxima de Cristo. O rebanho de Deus deverá preparar-se para ela na penitência e no arrependimento «(...) pregando um baptismo de penitência para remissão dos pecados, (...)» (Lc. 3, 2-6). Nesta representação de São João Baptista, são evidentes os elementos identificadores do Santo que encontramos quer no estudo e levantamento

²⁴ Em *O Conto da Serpente Verde*, de Goethe (1749-1832), escrito em 1795, o barqueiro que transportava as pessoas de uma margem para a outra pedia que lhe pagassem com cebolas, repolhos ou alcachofras; Goethe designava-os por «frutos da terra» e atribuía-lhes um sentido de força vital não esbanjada, a força vital de que o barqueiro precisava para prosseguir na sua missão. Formas e conteúdos do imaginário medieval viajaram e fixaram-se na obra deste grande escritor e pensador do Romantismo.

²⁵ Note-se a corruptela medieval do latim na palavra *agnus*.

iconográfico de Réau²⁶, quer nas referências dos Evangelistas ou, mesmo, no significado implícito assumido na gestualidade de profeta, criando uma ponte referencial com o Antigo Testamento.

Um cavaleiro da Ordem de Malta, representado de forma desproporcionalmente pequena em relação ao Precursor, integra a cena, em posição de orante. Esta relação desproporcional, que poderemos interpretar como a tradução de um certo tipo de arcaísmo, dados os parâmetros de datação propostos para estas tábuas, inícios do século XVI²⁷, é, contudo, ainda muito comum na arte do ocidente europeu. Uma observação mais atenta e mais alargada, em termos geográficos, poderá dar-nos vários exemplos daquele tipo de representação.

O doador enverga o hábito negro da Ordem, onde sobressai a cruz branca de oito pontas²⁸. Na cabeça, uma espécie de lenço. Muito provavelmente, os repintes ou retoques sucessivos terão dado forma a este véu ou lenço, pouco vulgar. De qualquer modo, embora a Ordem de S. João integrasse na sua organização o elemento feminino²⁹, não nos parece tratar-se de uma freira, nem mesmo de uma viúva; em qualquer dos casos, o cabelo estaria totalmente encoberto. Além disso, o tipo de corte de cabelo é muito comum nas representações dos cavaleiros medievais ou proto-renascentistas. Das mãos do cavaleiro pende o rosário e o barrete. **FIGS. 12 e 13**

A cena é representada sobre um fundo de paisagem de montanha que, aliás, se aproxima da imagem da paisagem local, mas que reflectirá uma expressão das referências ao retiro de S. João para o deserto ou para a floresta (Lc. 3, 2-3). Algumas árvores pontuam a linha do horizonte e recortam a estreita faixa de céu que se abre no topo da composição.

²⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, 2, I, pp. 431-35.

²⁷ Nos seus estudos, Aby WARBURG, *Gesammelte Schriften*, p. 189, citado por Mathew RAMPLEY, *The Remembrance of Things Past*, pp. 80-1, refere que na arte flamenga «(...) o pintor de painéis ergue o humilde doador da sua posição de ajoelhado e coloca-o numa posição de comando.» Warburg refere-se à arte flamenga e, especificamente, a Jan van Eyck e a Roger van der Wieden. No entanto, e ainda segundo Rampley, Warburg admite que na arte de todo o *Quattrocento* italiano a base ritual da imagem mantém-se apesar de serem detectáveis alterações muito pontuais.

²⁸ A regra foi introduzida por Raymond du Puy, segundo Grão-mestre da Ordem, que a dirigiu entre 1125 e 1158. No entanto, a cruz de oito pontas e a sua significação espiritual é mencionada pela primeira vez na edição da regra de 1496, o que não significa que não tivesse sido introduzida na indumentária da Ordem muito antes; sobre este assunto V. Hervé PINOTEAU, «Les 'Drapeaux' des Ordres Militaires», *As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria na Construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares*, pp. 1077-1086.

²⁹ Paula Maria de Carvalho Pinto COSTA, *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, pp. 62-3.

O Precursor é o padroeiro dos cavaleiros da Ordem de São João do Hospital de Jerusalém que, após a conquista de Rodes pelos muçulmanos, em 1522, é forçada a abandonar o Mediterrâneo oriental e adopta o nome do local onde reinstala, em 1530, a sua sede conventual - a ilha de Malta, cedida à Ordem pelo imperador Carlos V ³⁰.

Linguagem pictural

Nas pinturas do retábulo da igreja matriz de Malta ressalta a grande simplicidade das composições, não só no que se refere aos elementos decorativos e aos cenários de integração da narrativa como, também, no que respeita ao tratamento anatómico das figuras de expressão arcaizante e hierática, ou às notórias dificuldades no enquadramento perspéctico. Os elementos acessórios são escassos, apenas utilizados com o objectivo de uma apreensão, o mais clara e imediata possível, da mensagem. Apresentam-se ao nível dos atributos das figuras ou no tratamento anacrónico das roupagens, uma tendência que se revela comum na arte da Idade Média³¹. Trata-se de um mecanismo conceptual, quase inconsciente, de introdução de veracidade histórica nos temas representados, aproximando-os do quotidiano e imprimindo-lhes credibilidade. Este tipo de anacronismos, decorrentes das dificuldades de intercepção das coordenadas tempo e espaço, existentes à época, poderá, assim, ser entendido no âmbito de uma atitude instrutiva. A utilização das vestes clássicas, observada nas gravuras e iluminuras destinadas a um público mais restrito, não facilitaria a recepção da mensagem por públicos mais vastos tornando-a, de facto, anacrónica pela ininteligibilidade.

Réau salienta que, na arte da Idade Média, apenas as personagens de Cristo, dos Apóstolos e, em certa medida, da Virgem, escapam aos caprichos da moda. Na realidade, nas pinturas em estudo, podemos confirmar a afirmação do grande estudioso francês. As figuras de Cristo, de S. João Baptista,

³⁰ *Idem, Ibidem*, p. 54.

³¹ Louis RÉAU, *op. cit.*, 1, *Introduction Générale*, pp. 280-81.

embora não se trate de um apóstolo mas do último dos profetas ou do Precursor, e, de certo modo, da Virgem, são representadas de acordo com as descrições das Escrituras; esta característica de inalterabilidade no tempo confere às personagens um carácter de eternidade e, conseqüentemente, de majestade.

Um outro aspecto que nos parece relevante na construção compositiva do conjunto das pinturas prende-se com a forma diferenciada como o artista enquadra cada tema. Enquanto as imagens de intercessão - a Virgem do Leite, o Arcanjo S. Miguel e S. Cristóvão - possuem enquadramentos de arquitectura pintada, num mimetismo quase fiel do enquadramento das gravuras e iluminuras que lhes serviam de inspiração, as cenas de cariz Eucarístico ou de Redenção - a Missa de S. Gregório e S. João Baptista apontando o cordeiro de Deus - não possuem qualquer enquadramento decorativo, como se fosse impossível fechá-las, ou limitá-las, na grandeza da sua simbologia.

Em todo este conjunto figurativo existe uma expressão de serenidade e tranquilidade. A ausência de uma linguagem gestual mais expressiva não se justifica apenas pelo facto de estarmos perante um pintor de poucos recursos artísticos. Uma observação mais atenta de todas as pinturas revela uma manifesta intenção de centrar numa gestualidade contida, apaziguadora do medo, toda a força da imagética da exaltação da Salvação.

As fontes

A linguagem formal que caracteriza a pintura destas cinco tábuas remete-nos para um conjunto de influências com relevante evidência para as de origem flamenga mas onde detectamos, igualmente, o cruzamento de modelos adoptados nas regiões contíguas de Castela e Leão e, sobretudo, os formulários das representações decorativas dos santuários que assinalavam os caminhos de Santiago.

As referências matriciais da Flandres na arte portuguesa dos séculos XV e XVI são comuns a diversos autores³² e o facto de se tratar de uma região de periferia ou de interioridade, afastada dos mercados dos grandes centros cosmopolitas, não indicia uma diminuição dessa influência. Luís Alexandre Rodrigues, no seu aprofundado estudo sobre a arte religiosa da região brigantina, menciona «o peso da tradição comercial com o Norte da Flandres» e a «amplitude de uma rede comercial com capacidade de penetração em regiões afastadas do litoral, provavelmente em consequência das possibilidades que o rio Douro oferecia», sublinhando que as aquisições de arte flamenga na região atingiram o seu máximo por volta de 1500, em reinado de D. Manuel. O mesmo autor refere a existência de uma actividade mercantil na região que incluía todo o tipo de obras de arte, das populares estampas e gravuras, às tábuas pintadas ou às tão características *Malines*, que satisfaziam o gosto de uma clientela pouco diversificada mas com poder de compra³³. Já Vítor Serrão, citando José V. de Pina Martins, havia apontado a existência de bancas próprias para venda de xilogravuras nas feiras públicas e a sua importância para a difusão das gravuras e o intercâmbio de ideias entre livreiros, tipógrafos, gravadores e pintores ou, mesmo, de encomendantes³⁴.

O grande repertório de xilogravuras tinha origem em obras como a *Legenda Áurea*, de Jacques de Voragine, obra de grande divulgação escrita no século XIII, a *Biblia Pauperum* (provavelmente de meados do século XV), o *Liber Chronicarum* (Crónica de Nuremberga), de 1493, o *Ars Moriendi*, profusamente ilustrada, de cerca de 1450, o *Speculum Humanae Salvationis*, cujas primeiras edições datam de inícios do século XIV, tendo sido fonte de inspiração para xilogravuras que combinavam textos e imagens do Antigo e do Novo Testamento, facilitando a compreensão e a representação das mensagens das Escrituras. Emile Mâle refere que qualquer artista flamengo de referência teria no seu atelier um exemplar quer da *Biblia Pauperum*, quer do *Speculum humanae salvationis*, dado ser notória a influência tipológica das imagens destas obras na arte flamenga da primeira metade do século XV. Um

³² Pedro DIAS, «A pintura gótica», *História da Arte em Portugal*, vol. 4, pp. 160-1; Pedro DIAS, e Vítor SERRÃO, «A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI», *Ibidem*, vol. 5, pp. 119-22; José Alberto Seabra de CARVALHO, «A pintura quatrocentista», *História da Arte Portuguesa*, pp. 473-82; Dalila RODRIGUES, «O Episódio e Nuno Gonçalves ou da 'Oficina de Lisboa'» *Ibidem*, pp. 485-87; Manuel BATORÉO, *Pintura Portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã*.

³³ Luís Alexandre RODRIGUES, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, p. 367-9.

³⁴ Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, p. 87.

aspecto relevante relacionado com a grande disseminação de estampas flamengas prende-se com o facto de, na Flandres, particularmente em Bruges, o papel ser utilizado desde os primeiros anos do século XIV, sendo importado de Metz ou Troyes e distribuído através de Antuérpia ou Bruges³⁵.

No entanto, a importância das feitorias portuguesas do Norte da Europa, que facilitavam as trocas culturais entre a Flandres e Portugal, incluindo com a região nordestina ou, mesmo, com toda a área fronteiriça, em que se integra o território de Castela e Leão, não impediu o fluxo, embora numa escala menos alargada, de influências da Itália, do Midi, da Provença, da Catalunha ou da Galiza «onde se encontram paralelos estilísticos que explicam sugestões formais e de desenho, modelos convergentes de informação e maneiras de compor e visionar os espaços»³⁶.

Ora, o anónimo autor das pinturas que cobrem as tábuas da capela-mor da matriz de Malta revela uma grande familiaridade com os gravados e outro tipo de estampas e, simultaneamente, uma experiência visual que detectamos quer ao nível do programa iconográfico, quer ao nível dos traços estilísticos ou da composição espacial. Esta circunstância reflecte um saber adquirido através da prática ambulatória da sua arte, como era comum acontecer com os modestos pintores que percorriam o país, cumprindo a missão de decorar os santuários das regiões rurais; estes percursos, em regiões de fronteira (conceito, aliás, de significado ambíguo na época³⁷) alargavam-se muito, sendo claras as inspirações e influências de outras paragens.

No caso presente, o pintor mostra domínio na utilização de um tipo de imagens de devoção, cujos mecanismos de significação estão indubitavelmente associados a caminhos processionais ou de peregrinação. Ainda que supervisionado pela erudição de encomendantes de sólida formação canónica e com objectivos bem definidos na sua missão social e política, como é o caso dos cavaleiros ou freires da Ordem de Malta, verificamos existir um profundo conhecimento das fontes iconográficas, no que elas possuem de essencial no seu papel educativo.

FIG. 14-15-16

³⁵ Adrian WILSON e Joyce Lancaster WILSON, *A Medieval Mirror*, p. 22.

³⁶ Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, p. 80.

³⁷ Pedro Gomes BARBOSA, «A Fronteira na Idade Média. O Caso de Trás-os-Montes.» *Cadernos Terras Quentes*, nº 1, 2004, pp. 116-22.

A imagem da Virgem do Leite apresenta grandes semelhanças com a pintura de origem flamenga do museu de Aveiro; na sua origem poderá ter estado a mesma fonte³⁸. Como já referimos, esta imagem da Virgem é muito comum na Idade Média e são muito diversificadas as fontes a que o nosso artista ou o seu encomendante poderão ter recorrido: desde o *Speculum humanae salvationis*, às xilogravuras de Israel von Meckenem, à imagem da Eva amamentando que encontramos quer no *Speculum*, quer na *Crónica de Nuremberga*. Em Castela, a Virgem de Guadalupe é uma imagem muito comum no período em referência: sempre dentro da mandorla, envolvida por uma sarça-ardente.

FIG. 17

O tema da Missa de S. Gregório é profusamente representado nas obras dos gravadores nórdicos e as histórias da *Legenda Áurea* são fonte de inspiração ligando o conceito do Mistério à fixação do cânone. Trata-se de uma imagem muito disseminada nos santuários medievais.

A representação de S. Miguel, muito comum em santuários isolados de região de montanha, surge muitas vezes associado a S. Gregório, quer em fontes flamengas, quer, sobretudo, no imaginário francês: segundo a *Legenda Áurea*, o Arcanjo aparece a S. Gregório, numa região da França que veio a designar-se por *Mont Saint Michel*.

FIG. 18

A imagem de S. João Baptista anunciando o Messias, extremamente popular na Idade Média, possui, igualmente, uma grande variedade de fontes quer escritas quer gravadas. Muito comum nas regiões dominadas pelas Ordens de Cavalaria, este tipo de representação surge associada à ideia de Cruzada e ao sacramento do Baptismo.

FIG. 19

S. Cristóvão, cuja lenda foge às Escrituras, é objecto de grande devoção popular em toda a Idade Média, não só na Europa do Sul como na região dos Países Baixos.

A influência da pintura mural

FIG. 20

³⁸ Vítor SERRÃO e Manuel CARDOSO, «Dez núcleos de pintura da idade média moderna da região das Terras Quentes», *Cadernos Terras Quentes*, nº 2, 2005, p. 160.

O autor destas pinturas poderá muito bem ter sido um dos muitos artistas ambulantes que percorriam largas regiões, operando na sua arte o melhor que podia e sabia. Parece-nos evidente tratar-se de um pintor familiarizado com a prática comum da decoração mural, denunciando a técnica do fresco³⁹ e da utilização da têmpera. As tábuas não apresentam evidente espessura de preparo, sendo visíveis os veios da madeira.

Estilisticamente, estas pinturas encontram-se próximas das obras de pintura mural que pontuam de norte a sul do país, caracterizadas pela mancha larga, contornos bem delineados mas sem definição de planos, sendo, aliás, visíveis as dificuldades da concepção espacial, da construção de volumes e das perspectivas. **FIGS. 21 e 22**

Apesar do tratamento rude das figuras, do modelado severo da generalidade das composições, em alguns pormenores podemos observar rasgos de esmero estilístico: na capa do orago, nas roupagens da Virgem, ou no pálio de S. Gregório, onde surgem volumes de modelados mais suaves que traduzem uma aproximação a um tratamento mais verista de alguns elementos; o mesmo esforço é visível na figura de S. Miguel ou, mesmo, nos rostos de Maria, de Cristo ou de S. Cristóvão. A representação deste santo já não surge tão hieratizada como nos habituaram as imagens das decorações murais. A figura do santo transportador é, aliás, aquela que apresenta maior dinamismo pelo desenho sinuoso da sua postura física. Aspecto interessante é a grande semelhança entre os rostos da Virgem e de S. Miguel. Este facto poderá indicar-nos a utilização de moldes pelo artista ou, simplesmente, a repetição mecânica de um mesmo desenho na concretização da tarefa decorativa. A paisagem natural que vemos representada no quadro de S. João Baptista não integra de modo harmonioso as figuras humanas, o que traduz uma linguagem arcaizante. Os elementos do mundo natural possuem, ainda, neste período e nestas paragens, uma simbologia de significação transcendental. No entanto, a visível incapacidade técnica no tratamento da perspectiva pode constituir a única resposta para o desajustamento entre o espaço do natural e o espaço das figuras humanas.

Quanto à paleta cromática, o pintor não utiliza os valores mais luminosos da técnica mural; neste conjunto, onde sobressaem os vermelhos e os tons de

³⁹ *Idem, Ibidem*, p. 160.

valores mais baixos, o artista não foge ao que é usual observarmos nas pinturas de tábuas do mesmo período, ou de períodos anteriores próximos, em regiões mais afastadas dos centros artísticos. A título de exemplo, podemos referir as tábuas da Ermida de S. Pedro, de Tavira, ou as tábuas que se encontram no Museu de Arte Sacra de Arouca⁴⁰, qualquer delas datada de meados do século XV.

FIGS. 23 e 24

Uma coisa nos parece evidente: a grande atenção do pintor parece ter-se centrado, como já referimos, na concretização de rígidos preceitos enformados pela magna importância da mensagem icónica. A expressão da impassibilidade, neste período, conduzia a uma interpretação de majestade associada à vida gloriosa.

Função das imagens

As pinturas do retábulo da igreja matriz de Malta reproduzem imagens de devoção intimamente associadas ao ideário das ordens militares, muito particularmente ao da Ordem de S. João do Hospital.

A grande contenção gestual, cujo significado, em nossa opinião, não se prende unicamente com a falta de virtuosismo estilístico do artista no tratamento das figuras, parece reflectir uma intenção clara de, em cada quadro, atrair a atenção do observador para a essência da mensagem escatológica. São imagens que se integram no drama litúrgico dos Mistérios essenciais do cristianismo.

A Encarnação e a Ressurreição estão aqui simbolizados no Deus-Filho que se alimenta do leite da mulher terrena, na presença de Cristo com as suas armas, na Missa do Doutor da Igreja, e no cordeiro sacrificial que S. João Baptista anuncia. Trata-se de representações que podemos inserir num contexto de *devotio moderna* numa *praxis* cara aos freires da Ordem de S. João do Hospital que professavam a regra de Santo Agostinho⁴¹.

⁴⁰ Sobre as tábuas do Museu de Arouca veja-se, Manuel BATORÊO, *Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Dissertação de Doutoramento, pp.139-50.

⁴¹ Paula Maria de Carvalho Pinto COSTA, *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, «(...) a inspiração religiosa para estes homens radica no modelo normativo proposto por Santo Agostinho. Este Doutor da Igreja associou a ideia de justiça à guerra (...) a luta pelo nome de Cristo é um ideal que deve ser seguido por qualquer cristão» p. 53.

Na sua função instrutiva, as narrativas representadas nas tábuas em estudo reflectem um discurso bem estruturado e coerente, em estreita ligação ao meio. Os fluidos vitais ordenam essa ligação: o leite que alimenta, a água que sara, o sangue que redime. Ao mesmo tempo, toda a figuração procura o estabelecimento de pontes conceptuais entre o Novo e o Antigo Testamento no que se pode considerar uma característica comum da imagética religiosa medieval.

Metáforas de tranquilidade

Num quadro de violência latente, quando não efectiva, em que o medo e a morte governavam a vida, as imagens aqui representadas introduzem, no quotidiano de então, um sentimento de tranquilidade que se encontra expresso na mensagem evangélica de cada narrativa.

Do conjunto das pinturas em estudo ressalta um diálogo de sentido muito claro entre todas as imagens. Uma tábua conduz à outra guiando o observador através de um imaginário que estimula o desejo de cumprimento das expectativas escatológicas.

A dupla imagem de Maria, mostrando o seio que alimenta o Salvador, e de Jesus, que expõe as suas chagas, possui um sentido aplacador da cólera divina⁴².

Associada à imagem da Queda (o Mal), aqui personificada no dragão, figura mitológica do imaginário da bestialidade, surge o cordeiro, animal do mundo real, que na sua aparente fragilidade representa uma força transcendental redentora, uma força de vida entendida muito para além daquela que nos cerca.

A força da intercessão de Maria reside precisamente na nudez de um seio que alimenta; a força da imagem do cordeiro de leite, cujo destino é a imolação, reside na brancura imaculada de animal puro.

Em S. Cristóvão, encontramos a metáfora do transporte de uma vida de perigos e tentações, reais ou imaginários, para um destino de contrição purificadora. O Salvador, Ele próprio peregrino de um caminho de martírio redentor, acompanha e abençoa quem o transporta no coração. As águas que

⁴² Jean DELUMEAU, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, pp.280-1.

o santo gigante atravessa constituem um elemento de purificação. Elas contêm o símbolo de Cristo e remetem para o sacramento do Baptismo, o primeiro passo nesse caminho de peregrinação. As águas que S. Cristóvão teima em vencer são as águas que curam a lepra, que afastam a peste. **FIG. 25**

Não podemos deixar de assinalar, ainda, a presença dos elementos antagónicos: o fogo, que circunda a imagem da Virgem, e a água que S. Cristóvão atravessa. Quer um quer outro afastam as forças hostis ao homem⁴³.

Quadros de vitória para um percurso de contrição

Tratando-se de encomenda de um guerreiro, que integra as hostes terrenas ao serviço de Cristo, a ideia de vitória terá de estar implícita nos conteúdos da sua mensagem iconográfica.

Na realidade, todas as representações das pinturas em estudo remetem para quadros de vitória. Se S. Cristóvão vence as águas tumultuosas (a vida) ajudando o peregrino na sua travessia, Maria, mediadora da Salvação, transporta o fogo que protege da mácula; a nova Eva assume a simbologia da Igreja, da cristandade vitoriosa, que superou a Queda. O Cristo das Dores surge num quadro de piedade que expressa a vitória sobre a morte, numa exaltação da promessa de Redenção. O Arcanjo S. Miguel vence Lúcifer, o anjo que desafiou Deus. Por fim, no quadro de S. João Baptista, o cavaleiro agradece uma vitória concedida na guerra ou na peste.

Estamos na presença de um discurso escatológico que lembra ao homem que é nas inquietações do quotidiano que ele encontrará a motivação para uma batalha vitoriosa. A conquista é feita na veneração dos santos, de Maria e de Cristo, representados ao longo de caminhos de peregrinação em que o templo de Malta se insere. O significado que emana da ideia de vitória contida num ex-voto confere ao local onde se encontra um carácter sacralizado transformando-o, por este motivo, em ponto de referência, em lugar de paragem no largo caminho da contrição.

Estando a Ordem de Malta associada à regra de Santo Agostinho, podemos encontrar na mensagem ideológica do conjunto das representações escolhidas associações muito claras à filosofia e ao pensamento deste Doutor

⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 45.

da Igreja: «É que, neste lugar de enfermidades e nestes dias malignos, mesmo esta inquietação não é inútil para a busca, com um desejo mais ardente, daquela segurança onde a paz atinge toda a sua plenitude e é absolutamente certa.»⁴⁴

As telas seiscentistas: razões de um novo discurso

As telas de finais de seiscentos terão sido colocadas sobre as primitivas pinturas «devido a uma provável determinação de algum visitador diocesano em nome do ‘decoro’»⁴⁵. **FIGS. 26 e 27**

Na realidade, no Tratado sobre a imagética sagrada católica, *De picturis et imaginibus sacris* (Tratado das Imagens Santas), elaborado pelo teólogo flamengo Molanus, procedeu-se a uma reavaliação da iconografia medieval⁴⁶.

A imagem da Virgem foi particularmente visada. Não são mais permitidas representações da Virgem mostrando os seios. O teólogo Molanus condena a *Legenda Áurea* que, segundo ele, deveria designar-se por *Legenda Plúmbea*. Neste contexto, a Virgem do Leite foi substituída pela imagem da Imaculada Conceição, que esmaga com os seus pés a serpente da Reforma, e é colocada imediatamente por cima da imagem de Cristo vitorioso, ressuscitado, numa alusão à Igreja vitoriosa da Contra-Reforma, não mais uma Igreja das chagas, das dores. Ao lado de Cristo, a cruz de oito pontas da Ordem de Malta. A ideia de *ex voto* parece estar longe; nesta composição, não existe a figura do doador. Surge, agora, um significado mais abrangente, de carácter mais universal.

Uma das principais vítimas da Contra-Reforma foi S. Cristóvão, personagem lendária do culto popular. No entanto, Flávio Gonçalves refere que em Portugal não parece ter havido ataques violentos às imagens do santo, entretanto destruídas, na sua maioria, nos outros países de influência tridentina.

Na sua obra⁴⁷, Flávio Gonçalves salienta que a influência da Galiza não terá sido de pouca monta, pois o culto de S. Cristóvão, que havia sido

⁴⁴ Santo AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol. III, livro XIX, cap. X, p. [1905].

⁴⁵ Vítor SERRÃO e Manuel CARDOSO, «Dez núcleos de pintura da idade média moderna da região das Terras Quentes», *Cadernos Terras Quentes*, nº 2, 2005, p. 159.

⁴⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, 1, *Introduction Générale*, pp. 458-9.

⁴⁷ Flávio GONÇALVES, *História da Arte, Iconografia e Crítica*, pp. 132-36.

disseminado por toda a região pelos peregrinos de Santiago de Compostela, desde a era medieval, não havia esmorecido.

Quanto às figuras de S. Pedro e de S. Jerónimo, Padres da Igreja - o primeiro papa e o fixador da Bíblia - elas traduzem, de forma mais expressiva uma Igreja canónica, erudita. Afirma-se, agora, o primado de S. Pedro e dos papas seus sucessores. Após o Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja Católica introduz a prática da comunhão que não era comum durante a Idade Média; o quadro de S. Jerónimo simbolizará a glorificação da Última Comunhão do santo⁴⁸.

As imagens da tranquilidade foram, em finais do século XVII, substituídas por imagens de triunfo e de êxtase. Estamos longe da arte instrutiva do período medieval. Agora, é a gestualidade exuberante que atrai o olhar. Podemos considerar que o discurso religioso se alterou no sentido de um formulário semântico fragmentário. O Sagrado adquire, gradualmente, significações que se manifestam ao nível do efeito espectáculo: pequenos actos arrebatadores expressos numa imagética cuja força dramática vai dispensando o papel mediador da prédica. Neste sentido, o conceito de Mistérios vai abandonando a retórica da Igreja; um outro formulário mental, saído do Concílio de Trento, está, então, a moldar a sociedade da Europa da Contra Reforma. Como é óbvio, entre as regiões mais afastadas dos centros urbanos e os grandes palcos de afirmação do poder, os fenómenos de alteração e substituição de significações dão-se em tempos dessíncronos. A ideia de «pluralidade do tempo social», divulgada por Fernand Braudel, é, hoje, um dado consensual entre os historiadores.

Conclusão

As pinturas da igreja matriz de Malta: contributo para a compreensão de um todo

Os conceitos de «diferentes velocidades» e de «pluralidade social» manifestam-se em todas as intervenções do homem. As suas características são moldadas por contextos geográficos, políticos, sociais e mentais que decorrem de especificidades muito diversas. Indiscutivelmente, tais intervenções abrangem o campo da expressão artística a qual, em Portugal, e

⁴⁸ Louis RÉAU, *op. cit.*, 1, *Introduction Générale*, p. 460.

em inícios do século XVI, se limitava quase exclusivamente a espaços de religiosidade. Assim sendo, factores como o tipo de local escolhido para a colocação ou execução da obra artística e seu significado em termos de integração regional, as características do encomendante, modelos de conduta e formas de ligação à sociedade, as motivações que, num dado momento, impulsionaram aquelas intervenções bem como a influência dessas motivações no conjunto da comunidade, constituem elementos de importância fundamental para a leitura e interpretação da obra de arte na sua relação com o tempo e o espaço que a produziu⁴⁹.

A periferia: menoridade artística ou uma outra realidade?

As pinturas do retábulo da igreja matriz de Malta, no seu estilo de evidente ingenuidade, têm a capacidade de nos introduzir num contexto histórico e cultural cujos códigos de significação são comuns a outras regiões da Europa do sul. Tratando-se de um *ex voto* gratulatório, aquele conjunto pictórico associava ao seu carácter instrutivo um valor mágico que se conjugavam para atrair as atenções de todos aqueles que procuravam a intercessão divina quer em busca de protecção para o quotidiano quer com o intuito de garantir uma vida eterna de felicidade na partilha com o divino.

O púlpito exterior do pequeno templo em que se integra o conjunto retabular poderá constituir uma indicação da grande concentração de pessoas⁵⁰ que, pelo menos nas épocas de festividade religiosa, de comemoração de santos ou de milagres, ali se fazia sentir. Não sendo caso único na região, podemos associar estes santuários a pequenos circuitos de peregrinação integrando o vasto caminho de Santiago de Compostela. Delumeau chama a atenção para o facto de, no campo, ser comum a circulação religiosa, de aldeia em aldeia, visitando-se e venerando-se os locais sagrados de relíquias ou de milagres, sobretudo em momentos de angústia colectiva, na busca de ajuda ou protecção contra as calamidades⁵¹.

Não será difícil encontrar pontos comuns entre as realidades que caracterizaram a região em que se integra a povoação de Malta e as de outras

⁴⁹ FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, p. 88.

⁵⁰ Podendo também servir para a bênção do gado, como referem alguns autores. DELUMEAU refere que existiam as procissões dos homens mas, também, as procissões de animais que recebiam a bênção protectora das pragas, *op. cit.*, p. 109.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 102.

regiões europeias dos séculos XV e XVI. Essas similitudes podemos observá-las em Apt, na Provença (fig. 18), território de heresias, ou na pequena aldeia de Bessans⁵², antigos Estados de Sabóia⁵³, em plenos Alpes, terras de invasão. Trata-se de regiões de encruzilhada, constituindo vias de passagem e transporte: de riquezas, de influências diversas, quer fossem sociais, religiosas ou políticas. Também os formulários artísticos e a mensagem dos seus conteúdos viajavam (ontem como hoje), por montes e vales e cumpriam funções de sociabilidade. As comunidades apaziguavam os seus medos e as incertezas na acção colectiva da oração e da prédica indissociáveis de toda uma imagética que apontava o caminho da segurança. Ao mesmo tempo, essas manifestações colectivas constituíam um factor disciplinador e controlador o que contribuía para a construção de um ambiente de tranquilidade que combatesse o mundo de hostilidades que rodeava o homem.

FIG. 28

Os grandes centros: uma outra retórica?

Se é verdade que nos grandes centros políticos e religiosos, o início do século XVI adoptava modelos de significação icónica que se iam afastando daqueles que vimos tratando e que caracterizaram o longo período medieval, o que é facto é que esses novos modelos substituíam outros cuja retórica era em tudo idêntica aos que enformaram uma encomenda como as pinturas do retábulo da Igreja de Malta. As catedrais dos centros urbanos e episcopais polarizavam a geografia sagrada e atraíam os cortejos de peregrinos na súplica de curas e protecção para enfermidades físicas e espirituais e na busca da garantia redentora de uma vida *post mortem* de felicidade.

Ao nível da qualidade estilística das obras de arte, os grandes centros concentravam oficinas e artistas que os poderes, político ou religioso, podiam pagar, numa afirmação de prestígio ou, mesmo, de erudição que visava a cristalização de uma imagem áulica associada ao grande centro e a atracção de um público mais heterogéneo e, até, mais cosmopolita.

Um poema dos nossos dias acentua o conteúdo das palavras de Francastel que introduzimos em epígrafe. «Malta! (...) um lugar bom para

⁵² Véronique PLESCH, «Le Christ Peint. Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des États de Savoie au XV^e siècle» *L'Histoire en Savoie*, nº 7, 2004, p. 6.

⁵³ Hoje, em território francês, na fronteira com a Itália.

morrer em combate, / um lugar mau para estar de olhos abertos, / oh! nunca um neutro lugar (...)»⁵⁴. O conteúdo e a função de uma obra de arte só são apreensíveis através do profundo entendimento do tempo e do espaço que a moldaram. Porém, os acontecimentos e as motivações que envolvem uma dada representação artística jamais se desligam dela; permanecem na memória dos homens e influenciam o seu destino.

O significado iconográfico das pinturas da capela-mor da igreja de Malta, intimamente ligado às características específicas do local onde se encontram, insere-se num programa ideológico muito vasto, no tempo e no espaço, e contribuem para uma compreensão alargada de uma estrutura mental que, embora a «diferentes velocidades», caracterizou toda uma época da história humana da Europa ocidental.

⁵⁴ CABRAL, António Manuel Pires, «Malta revisitada», *Algueres a Nordeste*, Macedo de Cavaleiros, Edição do autor, 1974. A leitura destes poemas foi-nos sugerida pelo Dr. Manuel Cardoso.

Fontes e Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo Distrital de Bragança
Paroquiais, Cx. 10, livros 98-99-100.

Fontes impressas

ALVES Francisco Manuel, Reitor de BAÇAL, *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança ou repositório amplo de notícias chorographicas, hydro-orographicas, geologicas, mineralogicas...*, tomo. III, Bragança, Tipografia Académica 1984.

Bibliografia

AAVV, *História da Arte em Portugal*, vols. IV e V, Lisboa, Alfa, 1986.

AAVV, *As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria na Construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares em Lisboa*, Colibri/C. M. Palmela, 2005.

Bíblia Sagrada, Charlotte, Missionários Capuchinhos de Lisboa, 1974.

AFONSO, Belarmino, «Notícia histórico-artística da matriz de Malta. Tábuas quinhentistas», *Brigantia*, vol.xvii, nº 1/2, Bragança, 1997.

AFONSO, Luís Urbano, *O ser e o tempo. As idades do homem no gótico português*, Lisboa, Caleidoscópio, 2003.

AGOSTINHO Santo, *A Cidade de Deus*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

BATORÉO, Manuel, *Pintura Portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004.

BATORÉO, Manuel, *Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, 2004, pp. 139-150.

BATTISTINI, Matilde, *Symboles et Allégories, repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2004.

CAETANO, Joaquim Oliveira, «Sob o manto protector. Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia», *Mater Misericordiae. Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, cat. Expo., Museu de S. Roque, Lisboa, 1995.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

CORREIA, Vergílio, *Pintores Portugueses dos Séculos xv e xvi*, Coimbra, 1928.

COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto, *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: dos finais da Idade Média à Modernidade*, Porto, 2000.

DELUMEAU, Jean, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, Fayard, 1989, pp. 90-289.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 2003.

FERGUSON, Georges, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1966.

FERNANDES, Hírdino da Paixão, *Bibliografia do Distrito de Bragança, Série Documentos, Documentos (Textos) Publicados 569-1950, Tomo I, 569-1870*, Bragança, 1996.

FERREIRA DE ALMEIDA, Carlos Alberto, BARROCA, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal, o Gótico*, Lisboa, Presença, 2002.

FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1973.

FREEDBERG, David, *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1991.

GUSMÃO, Adriano de, «Os Primitivos e a Renascença», *Arte Portuguesa – Pintura* (dir. de João Barreira), Lisboa, 1951.

HÉRUBEL, Michel, *Pintura Gótica II*, Madrid, Aguilar, 1969.

LE GOFF, Jacques, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, Lisboa, Edições 70, 1990.

MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1986.

MATOSO, José, *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325. II Composição*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995.

PERDRIZET, Paul, *Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, Albert Fontemoing, 1908.

PEREIRA, Fernando António Baptista, *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Tese de Doutoramento, 2001.

- PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vols. I e II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
- PINOTEAU, Hervé, «Les 'Drapeaux' des Ordres Militaires», *As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria na Construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares*, pp. 1077-1086.
- PLESCH, Véronique, «Le Christ Peint. Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des États de Savoie au XV^e siècle» *L'Histoire en Savoie*, nº 7, s.l., Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2004.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF, 1955, 3 tomos, 6 vols.
- RODRIGUES, Luís Alexandre, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Tese de Doutoramento, 2001.
- RODRIGUEZ IGLESIAS, Francisco (dir.), *Galicia, Arte*, tomo XII, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993, pp. 407-453.
- ROUIR, Eugène, *La Gravure. Des origines au XVI^e siècle*, Paris, Ed. Somogy, 1971.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, 1957.
- SERRÃO, Joel e OLIVEIRA MARQUES, A. H., *Nova História de Portugal*, vols. III e IV, Lisboa, Ed. Estampa, 1996.
- SERRÃO, Vítor, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista no Noroeste, entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, 1998.
- SERRÃO, Vítor, «A pintura maneirista no nordeste transmontano, entre periferismos e modernidade: algumas contribuições», *Cadernos «Terras Quentes»*, nº 1, Macedo de Cavaleiros, 2004.
- SERRÃO Vítor, «A pintura do Renascimento português, entre cosmopolitismos e produção regional, e sua relação com a arte espanhola (1510-1550)», *Actas do Colóquio A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Coimbra, 1994, pp.441-447.
- SERRÃO, Vítor, CARDOSO, Manuel, «Dez núcleos de pintura da Idade Moderna na região das Terras Quentes (concelho de Macedo de Cavaleiros) séculos XVI, XVII, e XVIII», *Cadernos «Terras Quentes»*, nº 2, Macedo de Cavaleiros, 2005.
- TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de Santos*, Porto, Lello Editores, 2004.
- VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- WILSON, Adrian e WILSON Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis 1324-1500*, Bekerley, Los Angeles, University of California Press, 1984.

FONTES ELECTRÓNICAS :

Enciclopédia Católica Popular

<http://www.agencia.ecclesia.pt/catolicopedia>

The Internet Biblia Pauperum

<http://amasis.com/biblia>

Nurember Chronicle - Morse Library, Beloit College

www.beloit.edu/~nurember/inside/about/index.htm

The Cornell Library Historical Monographs (S. Boaventura)

<http://historical.library.cornell.edu/cgi-bin/cul.cdl/docviewer?>

Saint Bonaventure Ordre des Frères Mineurs, Cardinal-Évêque d'Albane

Méditations sur la Vie de Jésus-Christ

http://www.jesusmarie.com/bonaventure_meditations_sur_la_vie_de_jesus_christ.html

FONTES PARA AS IMAGENS

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 2003.

HÉRUBEL, Michel, *Pintura Gótica II*, Madrid, Aguilar, 1969.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I e II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PLESCH, Véronique, «Le Christ Peint. Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des États de Savoie au XV^e siècle» *L'Histoire en Savoie*, n° 7, s.l., Société savoissienne d'histoire et d'archéologie, 2004.

RODRIGUEZ IGLESIAS, Francisco (dir.), *Galicia, Arte*, tomo XII, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

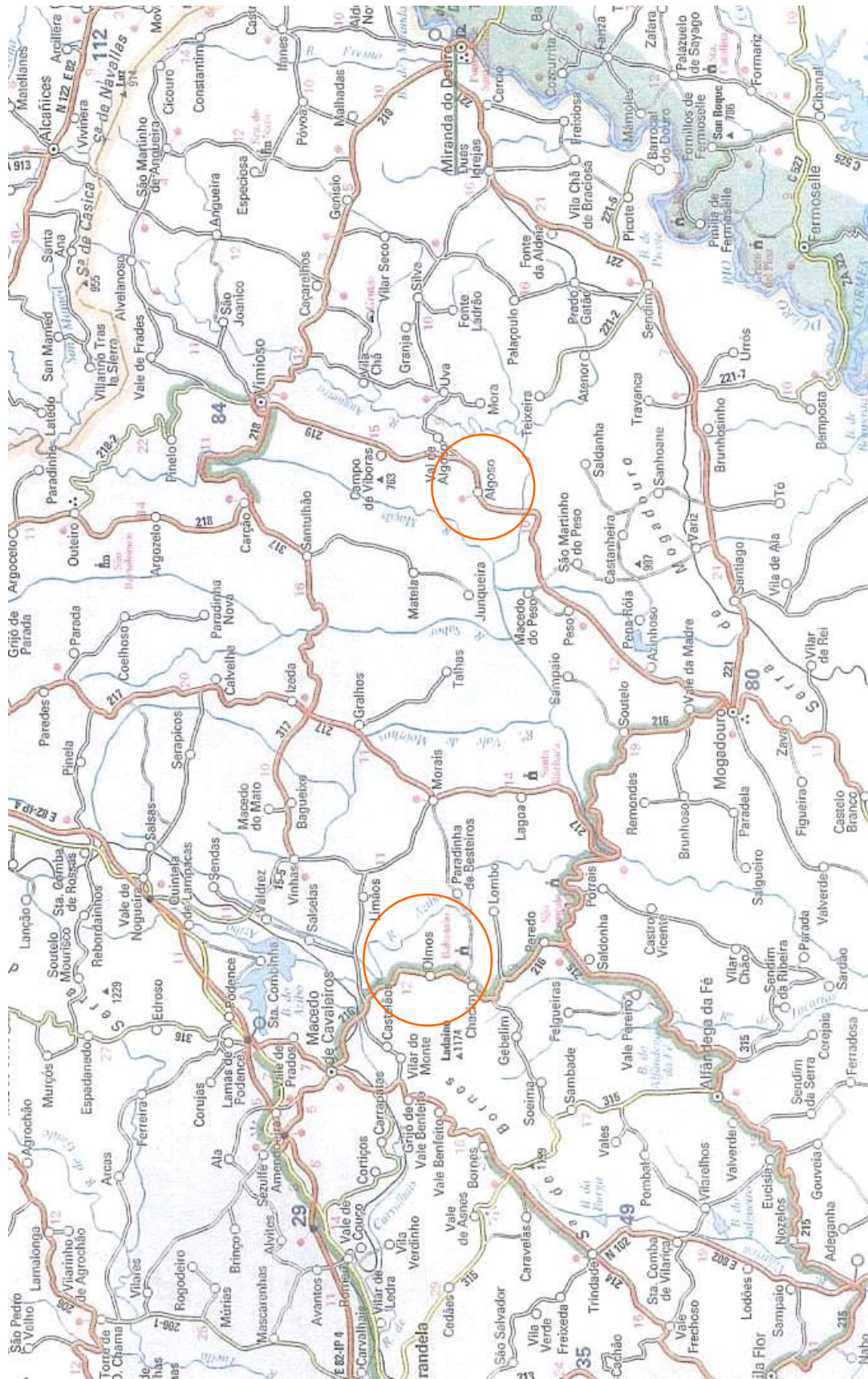
ROUIR, Eugène, *La Gravure. Des origines au XVI^e siècle*, Paris, Ed. Somogy, 1971.

WILSON, Adrian e WILSON Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis 1324-1500*, Bekerley, Los Angeles, University of California Press, 1984.

<http://www.artcyclopedia.com/>

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/Matriznet/>

<http://www.wga.hu/index1.html>



Agradecimentos

Para este pequeno trabalho foram preciosos os contributos de pessoas e instituições a quem desejo expressar a minha gratidão:

Associação de Defesa do Património Arqueológico do Concelho de Macedo de Cavaleiros «Terras Quentes» em particular ao seu presidente, Dr. Carlos Mendes, Dr. Manuel Cardoso, Padre Abrandino Cordeiro, pároco de Olmos, Dra. Ana Maria Afonso, directora do Arquivo Distrital de Bragança, Dr. Carlos Prada, director do Arquivo da Diocese de Bragança, Prof. Dr. Vítor Serrão, Prof. Dr. José Varandas, Dr. Luís Afonso.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Manuel Batoréo pelo estímulo dos desafios colocados, ao Lécio Leal e à Lília Silva pela disponibilidade solidária.