

AS PINTURAS MURAIS MUDÉJARES DA SALA DOS PAÇOS DO INFANTE, NO CONVENTO DE CRISTO (TOMAR)

MUDÉJAR MURAL PAINTINGS IN THE HALL OF THE PAÇOS DO INFANTE, IN THE CONVENT OF CHRIST, TOMAR

Beatriz Pereira

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

FCT-MCTES Bolsa 2022.14049.BD

biarp1996@hotmail.com

ORCID | 0000-0003-2302-8009

RESUMO

O presente artigo visa responder a algumas questões em torno do vestígio de pintura mural que se encontra num dos muros que delimitariam a sala dos Paços do Infante do Convento de Cristo em Tomar. Estas pinturas deveriam fazer parte de um extenso programa decorativo que ornamentaria este complexo arquitetónico, uma vez que, ainda hoje, se encontram fragmentos de pintura com motivos decorativos mudéjares por quase toda a sua extensão. Este estudo enquadra-se dentro do que é a nossa tese de doutoramento cujo foco é a decoração mudéjar na pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI. Desta forma, pretende-se, com este artigo, entender as técnicas de execução empregues, de que forma esta pintura se enquadra dentro do que se sabe ser a decoração mudéjar portuguesa e a sua conexão à espanhola. Para isso, recorreu-se à análise formal, ao estudo da história deste espaço, à comparação com outras pinturas portuguesas com este tipo de gramática decorativa e ainda com obras artísticas mudéjares espanholas. Entendeu-se, assim, que o artífice que as executou (que não deveria ser “mourisco”) adaptou a decoração ao espaço, seguindo um esquema típico do mudéjar, fenómeno pouco comum na pintura mural mudéjar portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura mural | Mudéjar | Século XVI | Convento de Cristo | Paços do Infante

ABSTRACT

The aim of this article is to answer questions concerning the remains of mural paintings found on one of the walls delineating the hall of the *Paços do Infante* of the Convent of Christ in Tomar. These paintings must have been part of an extensive decorative programme undertaken to embellish this architectural complex, since fragments of paintings with Mudéjar decorative motifs can still be found along almost all of its length. This study is part of our doctoral thesis, which focuses on Mudéjar decoration in Portuguese mural painting from the 15th and 16th centuries. The aim of this article is to understand the techniques used, how this painting fits into what is known as Portuguese Mudéjar decoration and its connection to Spanish Mudéjar decoration. To this end, we undertook a formal analysis, a study of the history of this space and a comparison with other Portuguese paintings with this type of decorative grammar and also with Spanish Mudéjar works of art. It was thus understood that the craftsman who executed them (who was not supposed to be “Moorish”) adapted the decoration to the space, following a typical Mudéjar scheme, an unusual phenomenon in Portuguese Mudéjar mural painting.

KEYWORDS

Wall paintings | Mudéjar | 16th century | Convent of Christ | Infante's Palace

INTRODUÇÃO

A pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI tem vindo a ser cada vez mais estudada, à medida que a própria disciplina da História da Arte se torna mais inclusiva, nomeadamente no que toca à área dos revestimentos arquitetónicos que, na sua maioria, são constituídos com materiais considerados pobres. Por sua vez, o estudo do mudéjar português, um gosto que sai do que é considerado arte europeia das elites, é também bastante recente, sendo que poucos estudos saem da esfera da arquitetura, estando o resto do património decorado com este gosto pouco conhecido e pouco investigado. Considerando estas condicionantes, entende-se a ausência de estudos sobre a pintura mural mudéjar portuguesa, que consiste em cerca de dezoito conjuntos localizados na sua esmagadora maioria, acima da linha do rio Tejo.

O Convento de Cristo é, talvez, o monumento onde se encontram mais vestígios de pintura mural mudéjar em território português, sendo os Paços do Infante um local a destacar não só pela quantidade de vestígios que se encontram, mas também pela originalidade das decorações perceptíveis, estando, quase todos, já em avançado estado de degradação.

Salienta-se a discussão complexa que tem tido lugar em Espanha, cujo epicentro é o termo “mudéjar”. As reflexões abrangem vários pontos, como a adequação do conceito a esse gosto, a sua categorização enquanto estilo artístico, a relação das formas com a autoria até aos que elementos e limites que o definem. Por enquanto, neste trabalho, dirigimo-nos ao mudéjar enquanto gosto artístico que utiliza laçarias ou geometria típica do que é visto em Espanha ou no Norte de África.

UM OLHAR GERAL SOBRE AS PINTURAS MURAIS DA SALA DOS PAÇOS

Graças a alguns vestígios que sobreviveram ao passar do tempo, pode imaginar-se como seriam decorados os Paços do Infante, no Convento de Cristo. Dentro desse grupo sobrevivente, incluem-se dois painéis de pintura mural que ainda se encontram no muro norte da Sala destes paços, em razoável estado de conservação (**fig. 01**). Certamente, o motivo principal da sua degradação é, certamente, a falta de telhado que, por sua vez, permite a exposição às intempéries. Separados entre si por um espaço sem pintura (onde é visível alvenaria mista coberta, em determinadas zonas, por reboco), estes painéis apresentam uma decoração simétrica em relação um ao outro: ocupando a maior parte da composição, observam-se estrelas mudéjares de oito pontas, inscritas em quadrados colocados num sentido diagonal. Esta composição apresenta duas molduras (que ladeiam, em ambos os casos, a referida lacuna de pintura). A primeira, e mais interior, é constituída por linhas e outros elementos, pouco perceptíveis devido ao mau estado de conservação desta zona. Tanto a com-

posição das estrelas, como esta moldura, apresentam os motivos a branco e o fundo a vermelho. A moldura mais exterior, é composta por triângulos e quadrados amarelos, sobre um fundo branco, onde ainda se veem alguns vestígios de pequenas estrelas negras de oito pontos que intercalariam a composição.

Tendo em conta a função deste espaço dentro do Convento, as características da alvenaria da área que separa as pinturas murais, o muro situado a sul e ainda a simetria das composições, crê-se ser possível tecer uma teoria acerca da anatomia desta Sala propondo, assim, que entre as pinturas tenha existido uma passagem ou uma porta. É certo que o contexto atual dos Paços dificulta bastante a sua análise, nomeadamente a falta de telhado, que não permite, numa primeira abordagem, tomar estes painéis como decorações interiores, nem entender a simbiose entre estas decorações e o espaço da qual elas fazem parte. Passe-se, então, à justificação:



Fig. 01 Vista geral sobre as pinturas murais da Sala dos Paços, 2018. Beatriz Pereira.

- Os Paços do Infante foram construídos aquando da nomeação do Infante D. Henrique para o cargo de mestre-regedor da Ordem de Cristo, sendo a primeira figura leiga a desempenhar esta função. Devido a essa condição, foi necessário construir uma habitação dentro do Convento que o acomodasse. Segundo Maria Travassos (2014, p. 258), esta habitação seguia as normas defendidas pelo seu irmão D. Duarte I, que as exprimiu na sua obra *Leal Conselheiro*, em que a Sala, o local mais público do conjunto, deveria ter dimensões consideráveis e sofisticação arquitetónica, uma vez que se destinaria a “todas as atividades de aparato que se realizassem no paço”. A mesma autora destaca um evento que terá, na sua opinião, ocorrido na Sala nos Paços, relatado por Rui Pina, na Crónica de El-Rei Dom Afonso V - a morte de D. Duarte I e da ascendência ao trono do seu filho de apenas seis anos, D. Afonso V, em que os fidalgos e membros da nobreza se terão juntado, na “véspera do dito dia”;
- A “lacuna” entre as pinturas é constituída por alvenaria mista, tal como a que está subjacente a elas, coberta em determinadas zonas com um reboco de cal e areia. Embora a alvenaria tenha a mesma morfologia do resto do suporte arquitetónicos, vários fatores nos levam a colocar a hipótese de esta nem sempre lá ter estado. Em primeiro lugar, muitos dos blocos de pedra utilizados na sua constituição, não estão minimamente nivelados: embora a restante, que consideramos original, não apresentar uma superfície muito regular (como vemos em paramentos de blocos de granito ou tijolo), é notório o esforço para que estas estejam quase todas ao mesmo nível, sem existir um grande desfasamento entre a altura de cada uma. No caso da alvenaria que se encontra entre os painéis de pintura, este não é o caso, como referido. Em segundo, observa-se, inclusivamente, um dos blocos adjacente à pintura, bastante destacado da superfície desta, o que, em termos decorativos e técnicos, não faria qualquer sentido.

- O muro imediatamente a sul, paralelo ao muro que contém as pinturas, apresenta uma abertura e respetiva “ombreira” da passagem, exatamente no mesmo local. Na realidade, o muro das pinturas, apresenta um bloco de pedra, que se assemelha a uma ombreira, embora não seja idêntica à do muro sul. Maria Travassos (2014) afirma que esta Sala estaria assente sobre três conjuntos de arcos apontados, sendo que hoje apenas restam dois. O terceiro, já perdido, estaria a norte do muro das pinturas, sugerindo, assim, a ideia de um espaço e a necessidade de uma passagem para esse prolongamento da Sala.
- A simetria da composição é um fator que parece ir ao encontro da hipótese colocada. Na grande maioria dos estilos arquitetónicos e decorativos, o eixo da simetria da composição ocorre ou está colocado numa abertura, numa entrada, ou num ponto central do espaço. Tendo em conta todas as premissas colocadas antes, crê-se, com bastante convicção, que essa simetria tenha servido de moldura a essa passagem para outra parte da Sala dos Paços.

ASPETOS TÉCNICOS

Pode classificar-se esta pintura como sendo um fresco, sendo-o, no entanto, de forma peculiar, como se explicará de seguida. Tendo em conta a alvenaria onde está assente e a espessura de reboco visível, parecem ter sido utilizadas duas camadas: o *arriccio* e o *intonaco* (Caetano, 2018). A primeira, constituída por areia com grão de maiores dimensões, serve como reboco nivelador, uma vez que o suporte arquitetónico em questão não é regular o suficiente para que a superfície da pintura seja lisa. A segunda, com uma areia mais fina e branca, é o reboco que confere a textura à pintura, sendo, idealmente, a mais lisa, e onde serão aplicados os pigmentos suspensos em água que, com o carbonatar do hidróxido de cálcio, se agregam às argamassas aplicadas. Acredita-se, tal como se referiu no início deste parágrafo, que isto não tenha acontecido neste caso, considerando a opacidade da cor e ainda outro aspeto, que se prende com a forma de reproduzir os motivos com recurso a uma estampilha, podendo imaginar-se que seria muito pouco prático e muito difícil aplicar uma solução tão líquida como a de pigmentos em água, numa superfície vertical. Por isso, e por se observar em algumas zonas uma camada mais espessa vermelha, propõe-se que tenha sido utilizada uma tinta, cujo aglutinante seria a cal, e que assim tenham sido pintadas as zonas a vermelho. Pode, no entanto, considerar-se uma pintura a fresco, porque o reboco estaria ainda muito húmido, ou seja, o hidróxido de cálcio nele presente ainda não teria completado o processo de carbonatação,

tendo este fenómeno ocorrido em conjunto com o da tinta. Propõe-se então, a utilização da estampilha para reprodução dos motivos, tal como foi proposto na Dissertação de Mestrado (Pereira, 2019), segundo as seguintes premissas: 1) se se olhar com atenção, as “arestas” das estrelas e dos quadrados que as envolvem, bem como dos elementos decorativos das molduras, vê-se que parecem recortadas; 2) o que faz sentido, se se tiver em consideração a pequena janela temporal de execução que o fresco permite. Desta forma, a utilização de estampilhas, não só acelerou o processo de pintura destes elementos geométricos, como também permitiu um maior rigor das suas formas (embora, neste caso, esse rigor não estivesse ligado ao geométrico como se vê noutras decorações mudéjares, uma vez que isso não seria necessário, mas sim à semelhança entre cada elemento). À mão levantada terão sido feitos os pequenos quadrados vermelhos entre as estrelas mudéjares, ou seja, entre as decorações feitas a estampilha.

Em algumas zonas, ainda se vê que existiria uma linha branca nas zonas claras dos quadrados. Uma vez que estes vestígios são escassos, propõe-se que tenham sido feitos a seco.

Encontram-se poucas porque, pelo que tudo indica, estas foram realizadas a seco, sendo, por isso, mais frágeis do que a pintura a fresco.

Considerando todos estes motivos decorativos, especialmente as estrelas mudéjares, acredita-se que este conjunto mural tenha sido executado na última década do século XV ou na primeira década do século XVI, antecipando uma década o período que foi sugerido no trabalho académico de mestrado já referido. Crê-se que o aspeto estilístico também suporta esta datação, uma vez que esta pintura não apresenta qualquer influência renascentista, que começou a dar os primeiros sinais na pintura mural entre 1508 e 1510¹. Caso as pinturas da Sala dos Paços tivessem sido realizadas durante esta data ou após, deveriam também elas apresentar algum sinal deste despertar do renascimento, considerando, além disso, o estatuto do edifício onde foram executadas.

Assim sendo, e considerando o mestre-regedor e, consequentemente, o rei vigente (que se tornaram na mesma figura a partir do reinado de D. Manuel I), crê-

-se que o encomendante terá sido *O Venturoso*, como campanha decorativa reformadora dos seus antecessores. Acredita-se que não poderá ter sido posterior, tal como propõe Luís Urbano Afonso (que sugere, devido à sua semelhança decorativa a azulejos do século XVII, que eles sejam a eles contemporâneos) (2009). Maria Travassos (2014) também dá conta destas pinturas, denotando a sua decoração de cariz mudéjar, agrupando-as na mesma campanha decorativa do Claustro da Lavagem. No entanto, devido ao estado de degradação dos dois conjuntos e à falta de motivos decorativos em comum, não se sente, até à data, que seja prudente colocá-las na mesma campanha. Se por um lado, as composições são bastante distintas, em termos cromáticos e especialmente de estilização dos elementos, por outro, este último aspeto torna difícil até a compreensão da relação de coautoria de conjuntos que, à partida, sabemos que são da mesma oficina, como proporá mais adiante.

OS FRESCOS NO CONJUNTO DE PINTURA MURAL DE INÍCIOS DE SÉCULO XVI

A pintura mural de finais do século XV e dos inícios do século XVI é caracterizada pela sua riqueza e diversificada gramática decorativa devido à sua constante renovação. Tal como refere Luís Urbano Afonso (2009, 2010, p. 85), a caracterização estilística das pinturas de finais de quatrocentos e inícios de quinhentos, apresenta dificuldade, quer devido a 1) se encontrarem em zonas periféricas, o que muitas vezes implica terem sido realizadas por artistas não eruditos, encomendadas por mecenas com menos posses, por 2) a prioridade terem sido “os aspectos decorativos, icónicos, apotropaicos ou taumatúrgicos das imagens sacras em detrimento dos aspectos especificamente plásticos”², e 3), por, por vezes, existir uma “apetência por soluções estilísticas híbridas”, em que coexistiam, na

mesma composição, elementos tardo-góticos, mudéjares e renascentistas.

Grande parte dos conjuntos a fresco desta cronologia (séculos XV e XVI), estão localizados no Norte do país, diminuindo consideravelmente à medida que vamos caminhando para Sul, localizando-se, quase na totalidade, em edifícios religiosos, sendo raros os casos em que ainda existem pinturas em espaços civis ou profanos. Como aponta Luís Urbano Afonso (2010), é muito provável que a situação atual não seja correspondente à produção da época, no sentido em que os conjuntos que sobrevivem hoje serão uma pequena parte do que terá sido o conjunto de pintura mural dessa época.

1 Embora precoces e, provavelmente, sem adoção e compreensão de outras características deste novo estilo, com o aparecimento de motivos “ao romano”, na Igreja de São Martinho do Peso, no Mogadouro (Afonso, 1999)

2 Não concordamos inteiramente com esta afirmação, na medida em que existem, no *corpus* de pintura mural do período cronológico referido, conjuntos pictóricos de grande qualidade formal. Embora neste contexto nos pareça que o autor se dirige à qualidade técnica do desenho e da pintura, salienta-se a ambiguidade do termo “aspetos plásticos”. Este artigo não tem como foco a discussão de terminologias, mas crê-se que, dentro do que se considera serem os aspetos plásticos, se devem inserir questões como eficácia decorativa, conhecimento da técnica e ainda o cumprimento da função para o qual a pintura foi concebida.

A sua condição enquanto obra integrada e imóvel, leva a que, obrigatoriamente, a sua execução tenha tido lugar *in loco*. Sabe-se, hoje, como funcionavam as oficinas, graças a alguns autores que se têm dedicado ao seu estudo nos últimos anos, como Joaquim Caetano, que estudou esta questão no Norte do país. Através da observação das pinturas murais e análise dos motivos decorativos é possível, em alguns casos, estabelecer relações com outras pinturas, especialmente quando são utilizadas estampilhas (Caetano, 2001, 2010). Este método de passar o desenho implica que seja utilizado um modelo de um determinado elemento deco-

rativo, empregue como forma de, repetidamente, o pintar, ficando todas as reproduções iguais ou muito semelhantes. Muitas vezes, e como é observável neste período, a estampilha pode ser a mesma, porém, o pintor que a executou, estiliza-a e dá acabamentos que a tornam quase “personalizada”. Assim, e tendo em conta os estudos existentes até aos dias de hoje, é perceptível a movimentação de determinadas oficinas. Normalmente, as oficinas movimentam-se numa determinada área, não estando limitadas por fronteiras entre distritos e, em alguns casos, entre países (chegando a laborar nas zonas da raia entre Portugal e Espanha).

ANÁLISE DECORATIVA DOS FRESCOS: MUDÉJAR, A GEOMETRIA E A ESTILIZAÇÃO

Considerando os motivos decorativos integrados na composição destes painéis a fresco, não se tem a menor dúvida de que se está perante uma obra mudéjar. Estas estrelas de oito pontas, embora integradas numa composição que não segue exatamente as directrizes mudéjares, são elementos de onde, usualmente, irradiam esse tipo de composições.

Observando e analisando outras pinturas murais e expressões artísticas que empreguem este gosto, portuguesas ou espanholas (Gruss, 1999), é notório que não existe nenhuma que apresente uma composição igual ou muito próxima. Assim sendo, entende-se que, de facto, a geometria “original” sofreu uma mutação na sua estilização, que a descontextualizou de tal forma, que, só após uma profunda análise, a conseguimos entender.

Numa primeira abordagem, surgiu a hipótese de que apenas alguns dos elementos fossem mudéjares: as estrelas de oito pontas, as linhas brancas na moldura intermédia e as pequenas estrelas negras que estariam na moldura mais exterior. No entanto, é perceptível que a sua disposição também segue essas directrizes, embora, em alguns aspectos, com alguma falta de rigor, como será exposto mais à frente.

a) as estrelas mudéjares

Em primeiro lugar, aborde-se a zona correspondente às estrelas. Como foi já referido, a procura por uma composição igual esta, revelou-se infrutífera. E foi apenas quando o foco passou a ser o panorama geral, que se percebeu que a geometria aqui utilizada foi a mudéjar, mas sintetizada a um extremo, que impediu essa associação de uma forma imediata. Foi num livro dedicado à geometria das composições mudéjares, que se encontrou um esquema semelhante, porém mais complexo, em que é a partir das estrelas de oito pontas que todas as outras linhas irradiam (Bourgoin, 1973). E após a análise a deste esquema (**fig. 02**), ligou-se essa geometria a uma outra, no Claustro da Lavagem (**fig. 03**), que segue, de certa forma, estas mesmas linhas, sendo, no entanto, estrelas de doze pontas os centros dos quadrados, servindo as estrelas de oito pontas como lugar de interceção desses quadrados. Em Sintra também se encontra este género de esquema, igual à geometria da pintura, no pavimento do Quarto de D. Afonso VI (**fig. 04**), no Palácio da Vila, e ainda numa pintura mural em Espanha, que muito faz lembrar a “nossa” - as pinturas da Casa de Argila (**fig. 06**),

no Alcázar de Segovia (Alonso, 2014). Para além deste aspecto formal, um outro chama à atenção: a paleta cromática, a vermelho e branco, seguindo um esquema de cores invertido à pintura tema central deste trabalho. De facto, quando olhamos para a pintura tomarense, e tendo apenas os alicatados e os azulejos de corda seca em mente, estranhámos a falta de diversidade de cor, como também se vê nas pinturas do Claustro da Lavagem. No entanto, quando se atenta nos casos espanhóis, entende-se que não é um fenómeno incomum, como constatamos pela pintura segoviana e por outra, de cariz almohade, no Palacio del Yeso, em Sevilha, ou na Capela da Glória, em Braga.

Embora, quanto a nós, esta composição siga o esquema geométrico anteriormente referido, procurou-se noutro tipo de peças, uma organização dos motivos que se pudessem assemelhar. Uma peça que se destacou, foi o púlpito da Sala de las Limosnas, na Catedral de Huesca (**fig. 05**). Este púlpito é decorado com três painéis decorativos, sendo um deles composto também por quadrados colocados na diagonal, com flores neles inscritos. Esta decoração e as dos outros painéis também elas são mudéjares e datadas do século XVI³.

b) as molduras

Ambas as molduras não encontram exemplares imediatamente iguais, nem em pintura mural, nem em outras expressões artísticas que empregam este estilo. Observando, maioritariamente este segundo grupo, nomeadamente os alicatados mudéjares, pensa-se que a organização das várias partes da “nossa” pintura, não tenha sido ao acaso. Dá-se, como exemplo, um silhar de alicatados mudéjar do Alcázar de Sevilha (**fig. 07, centro**). Neste caso, e noutros tantos, o modelo seguido é o grande painel de estrelas ou laçarias mudéjar, encimado por uma barra de entrelaçados (às vezes letras de carácter cúfico) e, no topo, uma barra de triângulos. Embora, formalmente, existam muitas diferenças, crê-se que esta pintura em concreto, tenha tentado seguir esse esquema, estilizando todas as suas componentes e todos os elementos, rodando-o 90°. Aliás, acredita-se que isso também tenha acontecido, por exemplo, no chão de alicatados da

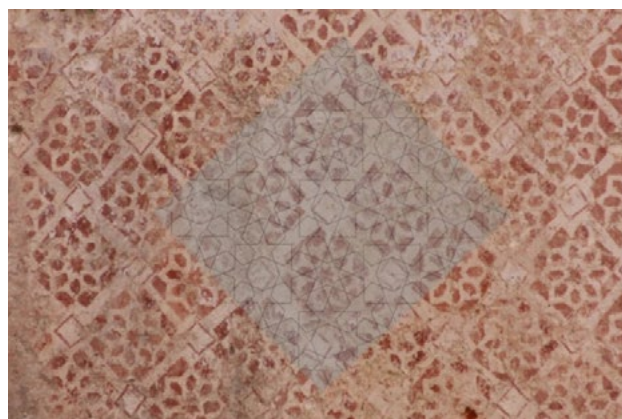


Fig. 02. Esquema do livro de J. Bourgoin sobre a pintura, 2018. Beatriz Pereira



Fig. 03. Pormenor da pintura do Claustro da Lavagem, em Tomar, 2018. Beatriz Pereira



Fig. 04. Pormenor do chão do quarto de D. Afonso VI, no Palácio de Sintra, s/d. © PSML

Capela do Palácio de Sintra (fig. 07, direita), em que a organização destes motivos é semelhante, embora exista mais uma barra de triângulos do que no exemplo anteriormente dado. Mais uma vez, os motivos variam formalmente, no entanto, crê-se que o ritmo criado pelos triângulos, depois pelos enrolamentos e depois pelas estrelas seja o mesmo, e que o pintor dos frescos de Tomar tenha ido beber a inspiração a esta forma de organizar os elementos decorativos ao mudéjar espanhol, existindo também em alguns casos portugueses, tal como este sintrense (fig. 06).

c) os pontos de contacto entre os frescos da Sala e outros vestígios de pintura

É também importante a comparação destes painéis com outros vestígios de pintura mural que se encontram nos Paços e do Convento, até porque alguns deles apresentam elementos decorativos iguais. No piso imediatamente inferior ao da Sala, encontra-se, nas conversadeiras e nas paredes laterais desse espaço, vestígios de um programa decorativo, do qual hoje muito pouco resta (fig. 08). Estas decorações murais não são figurativas e são compostas por barras e, talvez, painéis (devido ao péssimo estado de conservação, não é possível fazer uma afirmação), que incluem motivos como quadrifólios vermelhos sobre um fundo branco, um género de estrelas/flores mudéjares e ainda a mesma barra de quadrados e triângulos amarelos sobre um fundo branco (onde as pequenas estrelas negras são especialmente visíveis). Percebe-se, assim, que, provavelmente, o Paço sofreu uma campanha decorativa, em que terão sido realizadas estas pinturas, e que incluiria outros espaços deste complexo habitacional, uma vez que ainda hoje se encontram outros vestígios, também eles mudéjares, noutras divisões (embora muitos deles já estejam tão degradados, que são visíveis apenas elementos szoltos e muito pouco distinguíveis). Curiosamente, pode estabelecer-se correspondência com esta barra de quadrifólios vermelhos noutro ponto do Convento: a antiga entrada da Rotunda templária, hoje janelão da Charola. Este ponto de entrada na igreja esteve aberto até aos primeiros anos da primeira década do século XVI, momento em que o rei D. Manuel fecha “as portas” a leigos, expulsando-os da Vila intramuros, em que foi construído o portal lateral, desenhado por João de Castilho (Conde, 1988; Tra-



Fig. 05. Painel do púlpito da Sala de las Limosnas, na Catedral de Huesca, s/d. <https://www.aragonmudejar.com/huesca/pag/salalimosnas.html>



Fig. 06. Pormenor da pintura de silhar da Casa de Argila, no Alcázar de Segovia, 2014. Rafael Ruiz Alonso.

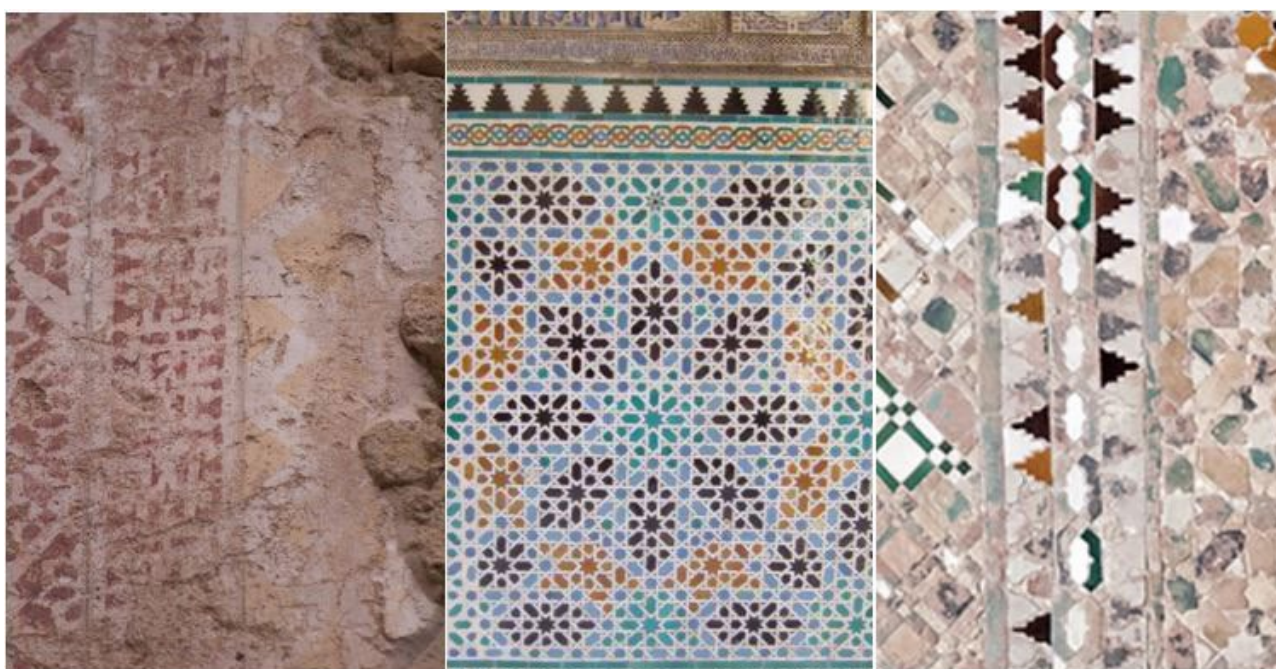


Fig. 07. Comparação entre molduras: Sala do Paço (esquerda, 2018, Beatriz Pereira), alicatados do Alcázar de Sevilha (centro) e pormenor do pavimento da capela do Palácio de Sintra (direita, s.d, © PSML).

vassos, 2014). No enxalço do que é hoje o janelão, localiza-se uma pintura mural, que cobre totalmente essa área, composta por dois anjos tenentes que seguram uma coroa, emoldurados por essa tal barra de quadrifólios vermelhos (fig. 08). Pode-se ainda encontrá-la em Sintra, tal como Luís Urbano (2008) repara, mais concretamente em fragmentos arquitectónicos encontrados, em contexto arqueológico, no Palácio da Vila de Sintra (fig. 09). Neste caso,

a barra dos quadrifólios convive com outras barras de decorações mudéjares e góticas.

Desta forma, sugere-se que tenha existido uma oficina que tenha operado entre Lisboa e Tomar, em dois monumentos ligados à Coroa, e que o fez em dois momentos diferentes, uma vez que se considera que a pintura da antiga entrada da Charola será um pouco mais antiga que as restantes.

O USO DO MUDÉJAR NA PINTURA MURAL PORTUGUESA: SÍMBOLO DE HIBRIDISMO CULTURAL⁴

O estudo do mudéjar português e, neste caso, da pintura mural, está extremamente subdesenvolvido, como foi já referido. Observe-se, então, alguns conjuntos do espólio mudéjar português, para que consigamos contextualizar estas pinturas.

Em Portugal, encontra-se o mudéjar na arquitetura, nomeadamente alentejana, aliada muitas vezes ao tardo-gótico português, o manuelino, e também às artes decorativas, destacando-se a azulejaria de aresta e de corda seca (importados, inicialmente, de bairros

⁴ Neste ponto, embora não o refiramos ao longo do texto, o raciocínio, as expressões e os conceitos utilizados, tiveram como base a obra de Peter Burke (2003);

sevilhanos), carpintaria e tetos de alface (Silva, 2014). Conforme o passar das décadas, parece existir uma apropriação deste gosto, em que as formas e a geometria tão características do mudéjar tomam um carácter personalizado ao gosto português. Deixam de se seguir os cânones originais e o mudéjar alia-se ao gótico, chegando até a conviver com elementos renascentistas, servindo como ponto de partida para a imaginação dos artífices. Esta transformação refletiu-se nas diversas áreas artísticas decoradas com o mudéjar, incluindo a pintura mural. É nesse contexto que, entre outros conjuntos, são pintados os estes painéis a fresco em Tomar.

Apesar deste estudo não estar destinado ao estudo do mudéjar em Portugal, salienta-se que, ao contrário do que se vê em Espanha, o mudéjar português não parece, de um modo geral, ser dotado da mesma exuberância decorativa. Salienta-se o caso da arquitetura doméstica ou palaciana espanhola, em que o mudéjar assume enormes proporções, sendo difícil distinguir a estrutura arquitetónica das decorações. Em Portugal, nenhum caso semelhante é conhecido até à data, pelo que se pode assumir que não seria uma prática comum. A exuberância decorativa nas pinturas murais deste período cronológico devia-se, muitas vezes, à originalidade das soluções decorativas, que passava pela convivência de vários estilos/gostos, paleta cromática e jogos de sombra e luz.

Para além das pinturas de outros pontos dos Paços já apresentadas, crê-se que é importante, para uma compreensão holística das mesmas (e talvez um pouco da pintura mural mudéjar portuguesa), o cotejamento entre elas e outros conjuntos murais. Destaca-se a Capela da Glória, na Sé de Braga, talvez o local português que, a par do Convento de Cristo, apresenta um dos maiores conjuntos de pintura mural portuguesa quinhentista, como também o que detém um dos maiores espólios de módulos e estilizações diferentes das decorações mudéjares. Esse espaço bracarense apresenta um total de trinta e seis painéis, quase todos preenchidos com módulos mudéjares. Em alguns casos a estilização é bastante simples, e noutros, mais complexa, com a adição de linhas que tornam a decoração mais rica. A paleta cromática é, quase toda, vermelho sobre o branco, existindo ainda vermelhos sobre ocres e negro sobre branco. Perto da entrada desta capela, já no Pátio de Santo Amaro, localiza-se um absidiolo que seria, provavelmente, revestido a pintura mural. No que seria o silhar desta dependência, ainda se observam



Fig. 08. Comparação entre barras de quadrifólios: conversadeira do piso térreo (superior, 2018, Beatriz Pereira), enxalço da antiga porta da Charola (centro, 2018, Beatriz Pereira) e vestígio arqueológico do Palácio de Sintra (inferior, 2018, Beatriz Pereira).

vestígios do que seria uma pintura mudéjar. Neste caso, a estilização é completamente distinta do que se encontra em Tomar, em Sintra e na Capela da Glória: a maneira de pintar e a própria paleta cromática, assemelha-se muito mais ao mudéjar dito espanhol. Não sendo este o foco do trabalho, salienta-se ainda outro conjunto pictórico, situado também dentro do Convento de Cristo, mais concretamente na Charola. No que se pode chamar de fundo dos anjos com filacteras que encimam as janelas, ainda são visíveis alguns vestígios de uma decoração anterior. Esta campanha decorativa, consiste em estrelas de oito pontas, muito simplificadas, com uma geometria igual à que propusemos para a Sala do Paço, com uma diferença drástica na estilização e na paleta cromática.



Fig. 09.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da pintura mural mudéjar portuguesa é um tema inédito na historiografia de arte portuguesa. Surgem apenas referências às pinturas e ao seu provável período cronológico, sem que exista um aprofundamento sobre o tema. Embora esta pintura seja apenas um exemplar do *corpus* do mudejarismo na pintura mural, e já seja apenas um dos últimos vestígios do que seria, certamente, um vasto e complexo programa decorativo que terá ornamentado os Paços do Infante, são múltiplos os aspetos com possibilidade de aprofundamento de análise. Destaca-se a adaptação do que parece ser um esquema típico do mudéjar espanhol, de forma original, para o contexto arquitetónico onde a

pintura estava inserida, isto é, a ladear o que seria uma abertura de passagem de acesso à Sala dos Paços.

Comparando-a com outras pinturas murais mudéjares portuguesas, e tendo em conta essa amostra de mutações e adaptações ao caso português (e um pouco de outras que não foram expostas aqui, por não ser o objetivo deste documento), propõe-se que, certamente, o pintor que tenha realizado esta pintura seja português, ou pelo menos, uma pessoa que não seja dita “mourisca”, que tomou como ponto de partida a decoração mudéjar e a traduziu e interpretou ao gosto português. Colocam-se duas hipóteses, relacio-

nadas uma com a outra, pelas quais este estilo se fixou de forma tão peculiar em Portugal, especialmente em pintura mural. A primeira, prende-se com uma vontade de uma renovação da gramática decorativa e de demonstrar esta atualização par a par com Espanha⁵, onde o mudéjar conheceu o seu apogeu no século XV e inícios do século XVI. A segunda, por ser uma decoração de fácil assimilação, não transmitindo nenhuma mensagem religiosa óbvia – sendo uma arte de origem islâmica, não poderia representar ícones ou animais, cuja veneração era proibida. Claro que aos artistas portugueses, o rigor geométrico, tão importante na filosofia muçulmana (Aghabayli, 2016), não era um assunto necessariamente prioritário, tendo ainda mais em conta a dificuldade em obter esse resultado, como

é o caso desta pintura, mas sim a sua eficácia decorativa, que persistia mesmo não seguindo as linhas do mudéjar dito puro, adquirindo, até, um carácter bastante próprio e distinto. Crê-se, também, que os pintores portugueses de finais de século XV e início do século XVI, notaram que a pintura mural era o meio ideal para transformar essas formas: o suporte arquitetónico permitia o desenrolar de composições a uma escala de dimensões consideráveis e o facto de ser uma técnica de pintura, permite mais liberdade e facilidade na criação e conjugação de formas em comparação com outras expressões artísticas, como a escultura. Todas estas questões de cariz generalista, merecem um aprofundamento, para que as propostas aqui feitas sejam mais aprofundadas e fundamentadas.

REFERÊNCIAS

Afonso, L. U. (1999). Ornamento e ideologia : análise da introdução do Gótico na pintura mural quinhentista. *Ordens Militares: Guerra, Religião, Poder e Cultura. Actas Do III Encontro Sobre Ordens Militares, II*, 305–340.

Afonso, L. U. (2009). *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*. Lisboa: Fundacion Calouste Gulbenkian.

Afonso, L. U. (2010). A Pintura mural Portuguesa entre 1400 e 1550. In J. . Carvalho (Ed.), *O século de Nuno Gonçalves* (pp. 82–93). Lisboa: Athena.

Afonso, L. U., Guerreiro, N., & Vale, A. (2008). A pintura mural em Sintra na Idade Média e no Renascimento. *Contributos Para a História Medieval de Sintra*, 131–152.

Aghabayli, A. (2016). *Geometric patterns in Islamic Decoration. A Parametric envision of portuguese and azerbaijan islamic geometric motifs*. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Alonso, R. R. (2014). *Zócalo de Lacerías. Casa de Argila*. Segovia.

Bourgoin, J. (1973). *Arabic geometrical patterns & design*. Dover Publications, Inc.

Burke, P. (2003). *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS.

Caetano, J. (2001). *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI* (Aparição, Ed.). Lisboa: Estudos de Património Cultural.

Caetano, J. (2010). *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Universidade de Lisboa.

Caetano, J. (2018). O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal. *Relações com os tecidos lavrados. Pintura Mural En La Edad Média, II*, 190–207.

Conde, M. (1988). *Tomar medieval. O espaço e os homens: (séculos XIV-XV)*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Gruss, C. R. (1999). *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Facultad de Geografía e Historia Universidad Complutense de Madrid.

Pereira, B. (2019). *A desconhecida pintura mural do Convento de Cristo*. Instituto Politécnico de Tomar.

Silva, H. (2014). *O fenómeno mudéjar no tardo-gótico alentejano*. Universidade Nova de Lisboa.

Travassos, M. (2014). *Convento de Cristo – 1420/1521 – Mais do que um século*. Universidade de Coimbra.

5 Destaque-se que o aprofundamento de questões relacionadas com a origem e caracterização formal do mudéjar português, não são objectivo do presente estudo.