

Helena R. Duarte Tadeia

***CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA
COLECÇÃO DE PINTURA DO MUSEU
RAINHA DONA LEONOR (BEJA)***

Mestrado em *Estudos do Património*

Orientação Científica: Professor Doutor Pedro Flor

Jul./2013

Índice

AGRADECIMENTOS	8
SINOPSE	10
ABSTRACT.....	11
ABREVIATURAS.....	12
INTRODUÇÃO	14
1. Estudos sobre o Museu Rainha D. Leonor (MRDL) e suas colecções: estado da questão.....	14
2. Dificuldades e limitações na abordagem do tema.....	16
3. Finalidades, Metodologia e Estrutura da Pesquisa.....	17
CAPÍTULO 1. O MUSEU RAINHA D. LEONOR (MUSEU REGIONAL DE BEJA).....	20
1.1. PARA A HISTÓRIA DO PRIMEIRO MUSEU PORTUGUÊS.....	20
1.2. O BISPO FREI MANUEL DO CENÁCULO E O SEU ESPÓLIO PICTÓRICO.....	34
CAPÍTULO 2. A COLECÇÃO DE PINTURA DO MUSEU RAINHA DONA LEONOR.....	41
2.1. CARACTERIZAÇÃO DA COLECÇÃO.....	41
2.2. “DE ONDE VIERAM ESTAS PINTURAS?” – A QUESTÃO DA PROVENIÊNCIA.....	47
2.2.1. NA SENDA DA COLECÇÃO – A ACÇÃO DO BISPO SOUSA MONTEIRO.....	47
2.2.2. OBRAS PERTENCENTES ÀS ANTIGAS COLECÇÕES DO BISPO CENÁCULO	54
2.2.2.1. Obras pertencentes às antigas colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Primitiva Portuguesa do MRDL	54
2.2.2.2. Obras pertencentes às colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Flamenga (Sécs. XVI/XVII) do MRDL.....	56
2.2.2.3. Obras pertencentes às colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Espanhola (Séc. XVII).....	59
2.2.2.4. Obras pertencentes às colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Setecentista Portuguesa	61
2.2.3. COTEJOS... INEQUÍVOCOS.....	63
2.2.4. OBRAS QUE PODEM TER PERTENCIDO ÀS RELIGIOSAS DA CONCEIÇÃO	69
2.2.5. PROVÁVEL ESPÓLIO REMANESCENTE DE ANTIGOS CONVENTOS E IGREJAS DE BEJA.....	78

2.2.6. OBRAS REFERIDAS N' O BEJENSE COMO PERTENCENTES AO PRIMITIVO MUSEU DA CÂMARA	80
2.3. DA IMPORTÂNCIA DO INVENTÁRIO.....	82
2.4. OS EX-LIBRIS DE PINTURA PORTUGUESA DAS COLECÇÕES DO MRDL	87
2.4.1. S. VICENTE — Vicente Gil e Manuel Vicente.....	87
2.4.2. ECCE HOMO — Autor desconhecido	93
2.4.3. A VIRGEM DA ROSA – Francisco de Campos.....	97
2.4.4. A DESCIDA DA CRUZ — António Nogueira.....	103
2.4.5. JUÍZO FINAL — Bento Coelho da Silveira	108
 CAPÍTULO 3. PARA UMA VALORIZAÇÃO DO MUSEU RAINHA DONA LEONOR	 116
3.1. O MRDL NA ACTUALIDADE	116
3.1.1. ORGÂNICA, GESTÃO E NORMAS.....	117
3.1.2. FORMAS DE DIVULGAÇÃO	120
3.1.3. PANORÂMICA GERAL DAS COLECÇÕES DE MAIOR IMPORTÂNCIA	122
3.2. REINVENTAR O MUSEU: AS NOVAS TECNOLOGIAS AO SERVIÇO DA CULTURA	127
3.2.1. APLICAÇÃO MULTIMÉDIA PARA SMARTPHONE'S.....	129
3.2.1.1. Storyboard.....	134
3.2.1.2. O Projecto de Aplicação Multimédia: <i>Colecções de Pintura do MRDL</i>	145
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 165
 BIBLIOGRAFIA.....	 171
FONTES IMPRESSAS.....	171
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA	171
BIBLIOGRAFIA GERAL	184
PERIÓDICOS.....	185
FONTES MANUSCRITAS	186
FONTES VIRTUAIS.....	187
 APÊNDICE DOCUMENTAL.....	 189
 APÊNDICE ICONOGRÁFICO	 265

Índice de figuras

FIGURA 1 - PLANO DE CONTEÚDOS DA APLICAÇÃO (1ª FASE DA HIERARQUIA).....	134
FIGURA 2 - PLANO DE CONTEÚDOS (2ª E 3ª FASES DA HIERARQUIA)	135
FIGURA 3 - PLANO DE CONTEÚDOS (O OBJECTO ARTÍSTICO)	136
FIGURA 4 - REPRESENTAÇÃO DOS BOTÕES <i>RECUAR</i> , <i>HOMEPAGE</i> , <i>PESQUISAR</i> E <i>INTERNET</i>	138
FIGURA 5 - REPRESENTAÇÃO DOS BOTÕES <i>PARTILHARE</i> E <i>CORREIO ELECTRÓNICO</i>	138
FIGURA 6 - QR CODE.....	140
FIGURA 7 - DESDOBRAMENTOS DOS CONTEÚDOS REFERENTES AOS DIFERENTES PERCURSOS DO OBJECTO ARTÍSTICO	141
FIGURA 8 - ADAPTAÇÃO DO PLANO E DO DESDOBRAMENTO DE PERCURSOS E CONTEÚDOS À OBRA ESCOLHIDA ...	144
FIGURA 9 - PÁGINAS REFERENTES À <i>HOMEPAGE</i> E <i>MENU PRINCIPAL</i>	146
FIGURA 10 - PERCURSOS DA ENTRADA <i>COLECÇÕES</i>	147
FIGURA 11 - PERCURSO <i>PINTURAE</i> E RESPECTIVOS CONTEÚDOS	148
FIGURA 12 - PÁGINAS DOS CONTEÚDOS DA ENTRADA <i>PINTURA PORTUGUESA</i>	149
FIGURA 13 - PÁGINAS DOS CONTEÚDOS DAS ENTRADAS <i>PINTURA ESPANHOLA</i> E <i>PINTURA FLAMENGA</i>	150
FIGURA 14 - PÁGINAS DO <i>MENU</i> DA OBRA E DOS RESPECTIVOS CONTEÚDOS	151
FIGURA 15 - PERCURSO <i>FICHA TÉCNICA</i> , DO CONTEÚDO <i>A OBRA</i>	152
FIGURA 16 - O CONTEÚDO SEGUINTE AO DA <i>FICHA TÉCNICA</i> (CONTEÚDO <i>ANÁLISE DA OBRA</i> , DO PERCURSO <i>A OBRA</i> , QUE DESLIZA DA DIREITA PARA A ESQUERDA, QUANDO ACCIONADO PELO UTILIZADOR, SUBSTITUINDO A <i>FICHA TÉCNICA</i>)	153
FIGURA 17 - SUBSTITUIÇÃO DE CONTEÚDO (AQUI O CONTEÚDO <i>ANÁLISE DA OBRA</i> QUE SUBSTITUIU O DA <i>FICHA TÉCNICA</i> , ATRAVÉS DE DESLIZE DA DIREITA PARA A ESQUERDA) E RESPECTIVO TEXTO “CORRIDO”)	154
FIGURA 18 - PÁGINA INICIAL DO JOGO (DAS REGRAS E ESCOLHA DO NÍVEL DIFICULDADE)	160
FIGURA 19 - AUTO-EXECUÇÃO DO PUZZLE SOBRE A <i>DESCIDA DA CRUZ</i>	161
FIGURA 20 - VISUALIZAÇÃO DE UMA PEÇA NO CONTEXTO DO PUZZLE “VAZIO”	161
FIGURA 21 - ESCOLHA DE UMA PEÇA	162
FIGURA 22 - ESCOLHA DA PEÇA CORRECTA.....	163
FIGURA 23 - ESCOLHA DA PEÇA ERRADA	163
FIGURA 24 - ÚLTIMA PÁGINA DEPOIS DA ESCOLHA CERTA DA PEÇA	164
FIGURA 25 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>A VERÓNICA</i> – ATRIBUÍDO À DUPLA DE PINTORES ANTÓNIO OLIVEIRA/JÚLIO DINIS DO CARVO (FOTO DA AUTORA).....	266
FIGURA 26 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>VISITAÇÃO</i> – RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE BEJA, ATRIBUÍDO A ANTÓNIO NOGUEIRA (FOTO DO MRDL).....	267
FIGURA 27 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>DESCIDA DA CRUZ</i> – RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE BEJA, ATRIBUÍDO A ANTÓNIO NOGUEIRA (FOTO DO MRDL)	268
FIGURA 28 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>RESSURREIÇÃO</i> – RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE BEJA, ATRIBUÍDO A ANTÓNIO NOGUEIRA (FOTO DO MRDL)	269
FIGURA 29 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>ASCENSÃO</i> – RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE BEJA, ATRIBUÍDO A ANTÓNIO NOGUEIRA (FOTO DO MRDL).....	270
FIGURA 30 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>ANUNCIACÃO [I]</i> – (FOTO DA AUTORA)	271
FIGURA 31 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>O MARTÍRIO DE SANTA CATARINA</i> – (FOTO DO MRDL)	272
FIGURA 32 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>CIRCUNCISÃO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	273
FIGURA 33 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>SANTA ANA E S. JOAQUIM: A CONCEPÇÃO DA VIRGEM</i> – (FOTO DA AUTORA).....	274
FIGURA 34 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>A VIRGEM DA ROSA [OU A VIRGEM NO TRONO]</i> – ATRIBUÍDO A FRANCISCO DE CAMPOS (FOTO DO MRDL)	275
FIGURA 35 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>ADORAÇÃO DOS MAGOS</i> – (FOTO DA AUTORA)	276
FIGURA 36 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>ANUNCIACÃO [II]</i> – (FOTO DA AUTORA).....	277

FIGURA 37 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>MISSA DE S. GREGÓRIO</i> – ATRIBUÍDO GREGÓRIO LOPES (FOTO DO MRDL)	278
FIGURA 38 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>S. VICENTE</i> – ATRIBUÍDO À DUPLA DE PINTORES VICENTE GIL E MANUEL VICENTE (FOTO DO MRDL).....	279
FIGURA 39 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>MARTÍRIO DE S. VICENTE</i> – (FOTO DA AUTORA)	280
FIGURA 40 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>O CONCÍLIO DE NICEIA</i> – (FOTO DA AUTORA)	281
FIGURA 41 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>APRESENTAÇÃO DA VIRGEM NO TEMPLO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	282
FIGURA 42 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – <i>ECCE HOMO</i> – (FOTO DO MRDL)	283
FIGURA 43 - PINTURA ESPANHOLA – <i>DAVID E GOLIAT</i> (FOTO DA AUTORA).....	284
FIGURA 44 - PINTURA ESPANHOLA – <i>S. PEDRO DE ALCÂNTARA</i> (FOTO DA AUTORA).....	285
FIGURA 45 - PINTURA ESPANHOLA – <i>S. FRANCISCO EM ÊXTASE</i> (FOTO DA AUTORA).....	286
FIGURA 46 - PINTURA ESPANHOLA – <i>CABEÇA DE S. JOÃO BAPTISTA</i> (FOTO DA AUTORA).....	287
FIGURA 47 - PINTURA ESPANHOLA – <i>CABEÇA DE SÃO JOÃO BAPTISTA</i> (FOTO DO MRDL).....	287
FIGURA 48 - PINTURA ESPANHOLA – <i>SANTO AGOSTINHO</i> , ATRIBUÍDO A JOSÉ DE RIBERA (FOTO DO MRDL)....	288
FIGURA 49 - PINTURA ESPANHOLA – <i>MARTÍRIO DE SÃO BARTOLOMEU</i> , ATRIBUÍDO A RIBERA (FOTO DO MRDL).....	289
FIGURA 50 - PINTURA ESPANHOLA – <i>S. JERÓNIMO</i> – ATRIBUÍDO A RIBERA (FOTO DO MRDL)	290
FIGURA 51 - PINTURA ESPANHOLA – <i>BUSTO DE CRISTO</i> , ATRIBUÍDO A JUAN ARELLANO (FOTO DA AUTORA) ..	291
FIGURA 52 - PINTURA ESPANHOLA – <i>BUSTO DA VIRGEM</i> , ATRIBUÍDO A JUAN ARELLANO (FOTO DA AUTORA) .	292
FIGURA 53 - PINTURA ESPANHOLA – <i>s. FRANCISCO EM TRANSE</i> (FOTO DA AUTORA).....	293
FIGURA 54 - PINTURA ESPANHOLA – <i>VANITAS</i> – (FOTO DO MRDL).....	294
FIGURA 55 - PINTURA FLAMENGA – <i>VIRGEM DO LEITE</i> – (FOTO DO MRDL)	295
FIGURA 56 - PINTURA FLAMENGA – <i>TRÍPTICO DE CRISTO E OS APÓSTOLOS</i> – (FOTO DA AUTORA)	296
FIGURA 57 - PINTURA FLAMENGA – <i>OS QUATRO EVANGELISTAS</i> – (FOTO DA AUTORA)	297
FIGURA 58 - PINTURA FLAMENGA – <i>ABRÃO E OS TRÊS DESCONHECIDOS</i> – (FOTO DA AUTORA)	298
FIGURA 59 - PINTURA FLAMENGA – <i>MELQUISEDEK RECEBE ABRÃO</i> – (FOTO DA AUTORA)	299
FIGURA 60 - PINTURA FLAMENGA – <i>ENCONTRO DE JACOB E RAQUEL NO POÇO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	300
FIGURA 61 - PINTURA FLAMENGA – <i>ANUNCIAÇÃO DA RESSURREIÇÃO [APARIÇÃO DE DOIS ANJOS]</i> – (FOTO DA AUTORA).....	301
FIGURA 62 - PINTURA FLAMENGA – <i>O CALVÁRIO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	302
FIGURA 63 - PINTURA FLAMENGA – <i>O REGRESSO DO EGÍPTO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	303
FIGURA 64 - PINTURA FLAMENGA – <i>ADORAÇÃO DOS PASTORES</i> – (FOTO DA AUTORA).....	304
FIGURA 65 - PINTURA FLAMENGA – <i>A ADÚLTERA</i> – (FOTO DA AUTORA)	305
FIGURA 66 - PINTURA FLAMENGA – <i>A CIRCUNCISÃO</i> – (FOTO DA AUTORA)	306
FIGURA 67 - PINTURA FLAMENGA – <i>ADORAÇÃO DOS MAGOS</i> – (FOTO DA AUTORA).....	307
FIGURA 68 - PINTURA FLAMENGA – <i>O BEIJO DE JUDAS</i> – (FOTO DA AUTORA)	308
FIGURA 69 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>S. JOÃO NEPOMUCENO</i> – (FOTO DA AUTORA)	309
FIGURA 70 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>ADORAÇÃO DOS PASTORES</i> – (FOTO DA AUTORA)	310
FIGURA 71 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>A ÚLTIMA CEIA</i> – ATRIBUÍDO A PEDRO <i>ALEXADRINO</i> – (FOTO DA AUTORA)	311
FIGURA 72 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>FLAGELAÇÃO DE CRISTO</i> – (FOTO DA AUTORA)	312
FIGURA 73 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>RETRATO DE CENÁCULO</i> DA AUTORIA DE ANTÓNIO PADRÃO – (FOTO DA AUTORA)	313
FIGURA 74 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>RETRATO DO BISPO D. FRANCISCO DE CARVALHO</i> DA AUTORIA DE PELLEGRINI – (FOTO DA AUTORA)	314
FIGURA 75 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>A VISITAÇÃO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	315
FIGURA 76 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>JUÍZO FINAL</i> , ATRIBUÍDO A BENTO COELHO DA SILVEIRA – (FOTO DA AUTORA).....	316

FIGURA 77 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>NASCIMENTO DE S. JOÃO BAPTISTA</i> – (FOTO DA AUTORA).....	317
FIGURA 78 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>S. THOMÁZ</i> – (FOTO DA AUTORA).....	318
FIGURA 79 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>MILAGRE DE SANTO ANTÓNIO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	319
FIGURA 80 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>MARTÍRIO DE SANTA BÁRBARA</i> – (FOTO DA AUTORA).....	320
FIGURA 81 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – <i>S. FRANCISCO DE PAULA</i> – (FOTO DA AUTORA).....	321
FIGURA 82 - PORTARIA – <i>NOSSA SENHORA MÃE DOS HOMENS</i> – (FOTO DA AUTORA).....	322
FIGURA 83 - PORTARIA – <i>RETRATO DO INFANTE D. FERNANDO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	323
FIGURA 84 - PORTARIA – <i>RETRATO DA INFANTA D. BEATRIZ</i> – (FOTO DA AUTORA).....	324
FIGURA 85 - IGREJA – <i>S. MIGUEL ARCANJO</i> – (FOTO DA AUTORA).....	325
FIGURA 86 - IGREJA – <i>ADORAÇÃO DO NOME DE JESUS</i> – (FOTO DA AUTORA).....	326
FIGURA 87 - CAPELA-MOR – <i>S. PEDRO E SEU MARTÍRIO E ADORAÇÃO DO AGNUS DEI</i> (FOTO DA AUTORA).....	327
FIGURA 88 - CAPELA-MOR – <i>S. PAULO E SEU MARTÍRIO E SANTOS BISPOS</i> (FOTO DA AUTORA).....	328
FIGURA 89 - SALA DOS BRASÕES – <i>RETRATO DA INFANTA (CÓPIA)</i> – (FOTO DA AUTORA).....	329
FIGURA 90 - SALA DOS BRASÕES – <i>RETRATO DO INFANTE (CÓPIA)</i> – (FOTO DA AUTORA).....	330
FIGURA 91 - QUADRA DO EVANGELISTA – <i>APARIÇÃO DE CRISTO À VÍRGEM</i> (FOTO DA AUTORA).....	331
FIGURA 92 - QUADRA DO EVANGELISTA – <i>ADORAÇÃO DOS PASTORES</i> – PREDELA – (FOTO DA AUTORA).....	332
FIGURA 93 - QUADRA DO EVANGELISTA – <i>DEPOSIÇÃO NO TÚMULO</i> – PREDELA – (FOTO DA AUTORA).....	333
FIGURA 94 - SALA DO CAPÍTULO (ALTAR DO SR. JESUS DO CAPÍTULO) – <i>VÍRGEM DOLOROSA</i> (FOTO DA AUTORA).....	334
FIGURA 95 - SALA DO CAPÍTULO (ALTAR DO SR. JESUS DO CAPÍTULO) – <i>S. JOÃO EVANGELISTA</i> (FOTO DA AUTORA).....	335
FIGURA 96 – PÁGINA REFERENTE À <i>HOMEPAGE</i>	336
FIGURA 97 – PÁGINA DO <i>MENU PRINCIPAL</i>	337
FIGURA 98 – PERCURSOS DA ENTRADA <i>COLECÇÕES</i>	337
FIGURA 99 - PERCURSO <i>PINTURA</i>	338
FIGURA 100 – CONTEÚDOS DOS PERCURSOS <i>PINTURA PORTUGUESA E PINTURA DISPERSA</i>	338
FIGURA 101 – CONTEÚDO DO PERCURSO <i>PINTURA PORTUGUESA</i> (PRIMITIVOS PORTUGUESES).....	339
FIGURA 102 - CONTEÚDO DO PERCURSO <i>PINTURA PORTUGUESA</i> (PINTURA PORTUGUESA SETECENTISTA).....	339
FIGURA 103 - CONTEÚDO DO PERCURSO <i>PINTURA ESPANHOLA</i>	340
FIGURA 104 – CONTEÚDO DO PERCURSO <i>PINTURA FLAMENGA</i>	340
FIGURA 105 – PÁGINA DO <i>MENU DA OBRA</i>	341
FIGURA 106 – CONTEÚDOS DOS PERCURSOS DO <i>MENU DA OBRA</i>	341
FIGURA 107 – CONTEÚDO <i>FICHA TÉCNICA</i> , DO PERCURSO <i>A OBRA</i>	342
FIGURA 108 – CONTEÚDO <i>ANÁLISE DA OBRA</i> , SEGUINTE AO DA <i>FICHA TÉCNICA</i> (PERCURSO <i>A OBRA</i>).....	342
FIGURA 109 – SUBSTITUIÇÃO DE CONTEÚDO (AQUI O DA <i>ANÁLISE DA OBRA</i> , QUE DESLIZANDO DA DIREITA PARA A ESQUERDA, QUANDO ACCIONADO PELO UTILIZADOR, SUBSTITUIU O DA <i>FICHA TÉCNICA</i>).....	343
FIGURA 110 – TEXTO DO CONTEÚDO <i>ANÁLISE DA OBRA</i>	343
FIGURA 111 - TEXTO DO CONTEÚDO <i>ANÁLISE DA OBRA</i> (CONTINUAÇÃO).....	344
FIGURA 112 – ÚLTIMO CONTEÚDO DO PERCURSO <i>A OBRA</i>	344
FIGURA 113 – PÁGINA REFERENTE AO PRIMEIRO CONTEÚDO DO PERCURSO <i>O AUTORE</i> VISUALIZAÇÃO DO SEGUNDO CONTEÚDO (QUE SUBSTITUIRÁ O PRIMEIRO NO ECRÃ).....	345
FIGURA 114 – PÁGINA REFERENTE AO PRIMEIRO CONTEÚDO DO PERCURSO <i>A ÉPOCA</i>	345
FIGURA 115 - PÁGINA INICIAL DO JOGO (DA ESCOLHA DO NÍVEL DIFICULDADE/REGRAS).....	346
FIGURA 116 - AUTO-EXECUÇÃO DO PUZZLE SOBRE A <i>DESCIDA DA CRUZ</i>	346
FIGURA 117 – VISUALIZAÇÃO DE UMA PEÇA NO CONTEXTO DO PUZZLE “VAZIO”.....	347
FIGURA 118 - ESCOLHA DE UMA PEÇA.....	347
FIGURA 119 - ESCOLHA DA PEÇA CORRECTA.....	348
FIGURA 120 - ESCOLHA DA PEÇA CORRECTA (SEGUNDA PÁGINA).....	348

FIGURA 121 - ÚLTIMA PÁGINA DEPOIS DA ESCOLHA CERTA DA PEÇA349
FIGURA 122 - ESCOLHA DA PEÇA ERRADA349

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao Carlos, o meu marido, não só pelo apoio incondicional como pela valiosa ajuda em muitos dos longos e duros momentos de trabalho contínuo. Para que esta dissertação pudesse hoje sair a lume, o seu contributo foi fundamental;

Aos meus pais – sobretudo à minha mãe – pelos inúmeros dias em que ambos se ocuparam da Iris. Esta investigação não teria sido possível sem a sua preciosa colaboração;

Aos diligentes técnicos da Biblioteca Municipal de Beja, que no decurso das longas horas ali passadas, sempre responderam às nossas incontáveis solicitações com desvelo e prontidão, muito especialmente ao Sr. Nelson Batata e ao Sr. José Francisco, assim como à D. Emília Cataluna;

Ao Museu Rainha Dona Leonor, principalmente ao Dr. Francisco Paixão, pelas variadas vezes que nos atendeu e nos dispensou o seu tempo e colaboração, assim como ao Dr. José Carlos Oliveira, Director do MRDL e ainda ao Dr. Leonel Borrela, ao Sr. António Faustino, ao Sr. António Barahona, ao Sr. Carlos Rocha, à Sra. Isabel Graça, bem como aos restantes funcionários que sempre prontamente nos receberam;

Ao nosso Orientador, o Prof. Dr. Pedro Flor, uma palavra especial de agradecimento pela sua ajuda e positivismo, pois apesar das contrariedades por que passou esta investigação nunca deixou que nos convencêssemos de que ela não chegaria a bom porto;

E por fim, o nosso profundo agradecimento ao Seminarista de Beja, o Sr. Luís Costa, cujo interesse por este estudo e inestimável colaboração se traduziram num precioso contributo, que já em fase final da investigação veio alterar, em definitivo e muito positivamente, o seu rumo.

À perseverança e força de vontade, sem as quais nada se consegue
A todos quantos tornaram possível esta investigação

SINOPSE

A presente dissertação insere-se nos âmbitos da Museologia e da História da Arte e diz respeito a um trabalho de pesquisa desenvolvido entre Setembro de 2011 e Outubro de 2012.

Esta investigação teve simultaneamente por objectos de estudo a história da existência do mais antigo museu, não só da cidade de Beja, como do país – o actual Museu Rainha Dona Leonor, também designado por Museu Regional de Beja (MRDL/MRB) – que conta com mais de dois séculos de existência e a história das suas colecções de pintura expostas, procurando-se em especial, esclarecer sobre a proveniência das obras em questão e ulterior percurso até a sua musealização.

O desenvolvimento do presente ensaio explorou hipóteses várias de procedência das pinturas, com as antigas colecções de Frei Manuel do Cenáculo – fundador do primitivo museu de Beja em 1791 – a ocupar lugar de destaque, distribuindo-se a proveniência das restantes entre o próprio Convento da Conceição, onde actualmente está instalado o Museu Rainha D. Leonor e os espólios remanescentes do Paço Episcopal e de igrejas e conventos desaparecidos da capital do Baixo-Alentejo.

A investigação levada a cabo trouxe alguns contributos preciosos para a história, quase ignota, de uma importante colecção de pintura, permitindo hoje, sem dúvida, melhor compreendê-la. O que antes não passava de um grupo de pinturas, aparentemente reunidas de forma aleatória, das quais se desconhecia quase tudo – nomeadamente a proveniência, essencial para as compreender enquanto colecção – é hoje um conjunto coerente, em que a presença de todas as peças se articula de acordo com um propósito lógico, que procuraremos esclarecer ao longo do articulado.

As conclusões a que chegámos vêm contrariar a assunção que até à data tem prevalecido, que dava o essencial do *corpus* pictórico do MRDL como proveniente dos espólios remanescentes de demolidas igrejas e conventos extintos de Beja e arredores, o que, de todo, não se verifica.

Palavras-chave: Colecção, pintura, obra, painel, museu, proveniência, aplicação multimédia

ABSTRACT

This dissertation is integrated in the sphere of action of Museology and Art History and is related to a research work carried out between September 2011 and October 2012.

This investigation's objects of study were simultaneously the history of the existence of the oldest museum of the city of Beja - the current Queen Leonor Museum (*Museu Rainha D. Leonor*), also known as the Regional Museum of Beja (*Museu Regional de Beja - MRDL / MRB*) - which exists for more than two centuries, and the history of its paintings collections there exhibited, in an attempt to clarify, in particular, the origin of those pieces of work and their further route to musealization.

The development of this essay looked at several hypotheses regarding the origin of the paintings, with Frei Manuel do Cenáculo's collections - founder of the Primitive Museum of Beja in 1791 - holding a prominent place, distributing the origin of the remaining pieces between the Convent of Conceição (*Convento da Conceição*), where the Queen Leonor Museum is currently based, as well as the remaining spoils of the Bishop's Palace and churches and convents that disappeared from the capital of Baixo-Alentejo.

The research carried out has brought valuable contributions to the almost unknown history of an important collection of paintings, which, undoubtedly, will enable a better understanding of it. What was once thought to be just a set of paintings, seemingly randomly gathered, with unknown origin – which would be essential to understand the collection – it is now a coherent set, in which the presence of all pieces is articulated according to a logical purpose, which this dissertation will sought to clarify.

The conclusions achieved through this investigation contradict the assumption that has prevailed to date, which assumed the essential pictorial *corpus* of the MRDL as spoils from the remnants of demolished churches and convents no longer existent in Beja and its surrounding area, a theory that can now be proven wrong.

Keywords: collection, painting, artwork, panel, museum, provenance, application, multimedia.

ABREVIATURAS

ADB – Arquivo Distrital de Beja

AHDB – Arquivo Histórico da Diocese de Beja

AHMF – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BMB – Biblioteca Municipal de Beja

BN – Biblioteca Nacional

BPE – Biblioteca Pública de Évora

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

IPM – Instituto Português de Museus

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MRDL/MRB – Museu Rainha Dona Leonor/Museu Regional de Beja

*Em hum Museo há hua sciencia q^d encerra todas as outras. [...].
He hum labyrintho de encanto
em que a rezão se acha e a alma se ilustra, e a religião triunfa.*

Frei Manuel do Cenáculo, 1791

INTRODUÇÃO

- 1 – Estudos sobre o Museu Rainha Dona Leonor (MRDL) e suas colecções: estado da questão
- 2 – Dificuldades e limitações na abordagem do tema
- 3 – Finalidades, Metodologia e Estrutura da Pesquisa

1. Estudos sobre o Museu Rainha D. Leonor (MRDL) e suas colecções: estado da questão

Para além das crónicas devidas a Frei Jerónimo de Belém e seus sucessores, cronistas da Ordem de Santa Clara, as primeiras referências de que temos notícia ao Convento da Conceição de Beja, actuais instalações do Museu Rainha Dona Leonor (MRDL), constam da *Corografia Portuguesa*, datada de 1868, da autoria do Padre Carvalho da Costa, a qual contém informação sobre os diversos conventos daquela cidade.

O primeiro estudo inteiramente dedicado a esta casa monástica surgiu ainda no séc. XIX e deve a sua autoria ao então inspetor de Arquivos e Bibliotecas, Lino de Assunção¹, que se deslocou a Beja aquando da extinção do cenóbio para elaboração do respectivo inventário. O ensaio de que é autor deverá no entanto, ser entendido no contexto da época, altura em que já fervilhavam os ideais republicanos, mormente caracterizados por um insolente anticlericalismo que inflamava de sobremaneira os partidários do novo regime. Esta obra traduz de forma assaz clara a antipatia nutrida pelo autor em relação aos membros da igreja, perpassada que é logo pelo próprio título, onde a palavra “croniquetas” deixa perceber um certo desdém relativamente ao assunto de que se ocupa. De facto, a narrativa, que versa sobre questões relacionadas com a história do convento e com o quotidiano das religiosas, está repleta de cáusticas observações sobre as mesmas e também sobre a vida neste local, onde segundo as palavras de Assunção, «cada freira vivia a seu modo, preparando uma bagagem de deliciosos pecados [...]»², razão pela qual entendemos que as informações veiculadas devem ser consideradas com a devida distância e relatividade.

¹ Trata-se da obra *Frades e freiras: chroniquetas monásticas*, 1893.

² *Cf., op. cit.* p. 25.

Só em meados do séc. XX surgem os primeiros estudos consistentes sobre o cenóbio clarissa de Beja, pela mão de Abel Viana³, que publicou diversos artigos entre os anos de 40 e 50, relacionados com a história do convento e também sobre o espólio do então Museu da Câmara, entretanto mudado para este espaço, autor a quem coube igualmente o mérito da publicação de alguns catálogos parciais do museu, um dos quais em três línguas⁴.

Na década de 60, de acordo com o que nos foi dado saber, surge a primeira monografia de cariz informativo que aborda o percurso do convento da Conceição de forma mais isenta, embora o faça parcialmente pois não se trata de um estudo exclusivo do convento, mas antes de uma monografia dedicada à história dos diferentes conventos de Beja. O seu autor, Carlos Canelas, versa sobre a temática deste convento em particular sob várias perspectivas: desde a sua fundação, evolução, património, biografia dos fundadores, assim como práticas e vivências das religiosas⁵.

Posteriormente, nas décadas seguintes surgem diversos estudos, que se debruçaram quer sobre património específico do mosteiro, quer sobre o próprio MRDL ou determinadas peças ou colecções à sua guarda, dos quais destacamos os de Joaquim Figueira Mestre e de Florival Baiôa Monteiro, ambos na área da Azulejaria⁶, de Antonieta Brandão da Silva na Arqueologia⁷ e de Francisco Paixão na Metrologia⁸, autores que apesar dos temas específicos que apresentam, acabam por dedicar um ou outro capítulo à história daquele que foi o convento mais rico e opulento ao sul do Tejo.

Pelo seu cariz informativo, destacamos ainda os artigos de Leonel Borrela⁹ publicados na imprensa local entre os anos 80 e 90 e por ser um dos poucos que até hoje conhecemos dedicado a pinturas do MRDL, o estudo de Joaquim Oliveira Caetano¹⁰ sobre um pequeno núcleo de pintura primitiva portuguesa que hoje se guarda naquele organismo.

Só muito recentemente o tema do convento da Conceição deixa de ser apenas capítulo avulso numa obra para passar a constituir o assunto único de uma publicação. Em meados da década passada sai a lume o primeiro e único ensaio por nós conhecido, inteiramente

³ Sobre esta matéria, cf. Abel Viana (1944 a 46), estudos publicados na Revista *Arquivo de Beja*.

⁴ *Guia Turístico de Beja*, CMB: 1950.

⁵ Cf. Carlos Canelas (1965).

⁶ Cf. Joaquim Figueira Mestre (1984) e Florival Baiôa Monteiro (1998).

⁷ Cf. Antonieta Brandão da Silva (1994).

⁸ Cf. Francisco Paixão (2004).

⁹ Cf. Leonel Borrela, artigos publicados no *Diário do Alentejo*.

¹⁰ Cf. Joaquim Oliveira Caetano (1985).

dedicado a este convento; trata-se de um ensaio histórico da autoria de Alfredo Saramago¹¹ publicado em 2005, onde o autor simultaneamente revela novas informações e aprofunda temas já abordados por outros autores, como a fundação, património, biografia dos fundadores, vida conventual, entre outros.

2. Dificuldades e limitações na abordagem do tema

A primeira limitação a este estudo esteve relacionada com a impossibilidade de acesso às reservas do Museu Rainha Dona Leonor/Museu Regional de Beja (MRDL/MRB), situação que se manteve irreversível apesar de algumas diligências que intentámos empreender, sendo esta a razão que justifica o facto de somente contemplarmos nesta investigação as colecções de pintura expostas, excluído, portanto, do estudo as obras que se encontram resguardadas do olhar do espectador.

Uma das grandes dificuldades sentidas prendeu-se com a insuficiência de fontes, realidade para a qual havíamos sido alertadas por parte do Director/Conservador do MRDL, o Dr. José Carlos Oliveira.

De facto, as fontes documentais vieram a revelar-se de uma escassez preocupante, na medida em que aquelas que nos poderiam ter sido úteis terão perecido, acometidas que foram por diversas vicissitudes.

Alcançámos saber que alguns arquivos, contendo por certo informação crucial, foram vítimas de vandalismo, tanto deliberado como resultante da incúria a que foram votados. Incêndios e inundações resultaram num manancial de informação perdida; documentação paroquial, conventual e concelhia¹², onde constariam muitas das informações que

¹¹ Cf. Alfredo Saramago (2005). Para mais informações sobre esta obra e as referidas anteriormente cf. notas bibliográficas no final do estudo.

¹² O cartório do Convento da Conceição terá sido vítima de uma inundação e terá ardido pelo menos por duas vezes, vicissitudes que certamente consumiram informação que nos poderia esclarecer sobre quadros e retábulos mandados fazer pelas religiosas; o arquivo da Câmara Municipal sofreu um incêndio devastador que consumiu o grosso da documentação referente ao final do séc. XIX e quase todo o séc. XX, fazendo desaparecer quase por completo as informações relativas ao processo de transição do Museu da Câmara para as instalações do Convento da Conceição, bem como notícias sobre peças doadas e adquiridas pela câmara para o museu; e bem assim o arquivo da Diocese de Beja, o qual foi saqueado e queimado na praça pública, aquando das convulsões vividas em 1910 com a Implantação da República, perdendo-se presumível documentação referente à formação do primeiro museu da cidade – o museu *Sesinando Cenáculo Pacense* –, aquisição e venda de quadros por parte de Fr. Manuel do Cenáculo, bem como documentos comprovativos das diligências efectuadas pelo Bispo Sousa Monteiro na recolha do espólio daquele prelado, assim como correspondência importante trocada entre o arcebispo e os bispos que lhe sucederam, com eventuais referências ao espólio museológico que deixou na cidade pacense.

procurávamos, perderam-se irremediavelmente, pelo que escassos foram os registos que lográmos encontrar.

Contudo, do que tivemos a fortuna de poder ter entre mãos permitiu-nos ainda assim concluir assertivamente sobre as origens e evolução do mais antigo museu da cidade de Beja, e bem assim sobre a proveniência das pinturas que tem à sua guarda e trajecto até ao local onde hoje se encontram expostas ao público.

3. Finalidades, Metodologia e Estrutura da Pesquisa

Em boa verdade, tanto a museologia, como a pintura portuguesa – apesar das importantes investigações levadas a cabo por grandes peritos nacionais, essencialmente na área da pintura – são terrenos ainda pouco desbravados, sobretudo no que respeita a instituições, obras e colecções geograficamente fora dos grandes centros, urbanos e artísticos, salvo algumas excepções consideradas por um ou outro especialista mais atento. Os espaços museológicos situados na província são ainda encarados como culturalmente periféricos, relativamente à macrocefalia da capital, sendo que esta circunstância tem contribuído para subvalorizar a sua importância e a riqueza dos seus espólios.

Este será pois, um motivo assaz válido, caso outros não houvesse, para que nos decidíssemos pelo estudo de um museu regional e de um espólio de pintura quase desconhecido, que se encontra à sua guarda.

A instituição em causa tem sido e continua a ser actualmente pouco valorizada, tanto mais que alguns daqueles que maior estima lhe deveriam nutrir são os primeiros a negligenciá-la, do mesmo modo se encontra o seu acervo pictural desatentamente apreciado pelos especialistas, de tal forma que apesar dos seus longos anos de existência ainda não dispõe de catálogo de pintura, o qual, segundo nos foi dado saber, se encontra actualmente em fase de preparação por um dos maiores e mais conceituados historiadores de arte nacionais, o Professor Vítor Serrão, algo com que muito nos congratulamos, fazendo votos para que chegue a bom porto.

Falamos em concreto do Museu Rainha Dona Leonor/Museu Regional de Beja (MRDL /MRB) e da sua colecção de pintura, que reúne pintura portuguesa – primitiva e setecentista – pintura espanhola do séc. XVII e pintura flamenga dos séculos XVI e XVII.

Este espaço, onde o desinvestimento é notório – e se faz sentir de forma cada vez mais acentuada, devido quer à conjuntura socioeconómica que afecta o país em particular e a

Europa de forma generalizada – constitui um dos mais importantes conjuntos arquitectónicos da capital do Baixo-Alentejo, cuja fundação remonta ao século XV, albergando actualmente, entre outras, uma colecção de pintura injustamente esquecida, que conta com exemplares atribuídos a consagrados mestres nacionais (ou que em Portugal desenvolveram a sua arte) e estrangeiros, que importa reconhecer e divulgar.

Assim sendo, o objectivo primordial deste estudo prende-se em simultâneo com a história deste museu, sua fundação, percurso e evolução histórica e de igual forma com a proveniência e musealização da sua colecção pictural, incidindo, concretamente sobre a pintura exposta.

Em termos metodológicos, torna-se necessário esclarecer sobre os pilares em que se firmou este estudo.

A investigação centrou-se, numa primeira fase, especificamente na história da criação e trajectória evolutiva do MRDL, estudo global que julgamos estar à data ainda por empreender, e na análise da figura do bispo pacense, D. Frei Manuel do Cenáculo, seu precursor, bem como no importante espólio cultural que este prelado possuía.

Nesta fase inicial servimo-nos das fontes documentais disponíveis e a que tivemos acesso em aturadas pesquisas, nomeadamente nas bibliotecas públicas de Beja e Évora, onde as mais importantes publicações periódicas destas cidades¹³ nos foram de grande valia, ajudando-nos a estabelecer o percurso histórico do primeiro museu da cidade de Beja.

É importante aqui esclarecer que a história do próprio edifício onde se encontra instalado o museu – o conjunto arquitectónico do Convento da Conceição e respectiva igreja – foi abordada sob a perspectiva das transformações arquitectónicas sofridas (demolições e remodelações de que foi alvo), por forma a não repetir análises já efectuadas por outros investigadores.

Em fase ulterior, debruçámo-nos sobre a colecção pictural do MRDL, aqui abordada sob a perspectiva da questão da proveniência dos seus quadros expostos e não tanto nas atribuições, autorias ou estilos, embora estes temas venham a ser tratados no caso das obras nacionais mais emblemáticas. Nesta etapa a pesquisa foi desenvolvida essencialmente em dois arquivos, o Arquivo Distrital de Beja e o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, locais onde se encontra arquivada a documentação pertencente ao cartório do Convento da Conceição e em diversas bibliotecas, entre as quais destacamos a Biblioteca Municipal de

¹³ Referimo-nos concretamente, em Beja, ao semanário *O Bejense* e à revista *Arquivo de Beja*, assim como à publicação eborense, *A Cidade de Évora*.

Beja, a Biblioteca Pública de Évora, onde se guarda a correspondência e o diário de Frei Manuel do Cenáculo e a Biblioteca Nacional, onde pudemos consultar a restante bibliografia de apoio a este trabalho.

No que concerne à estrutura, encontra-se o presente estudo dividido em cinco partes, sendo esta primeira, a introdução e a última um balanço conclusivo, enquanto o corpo do trabalho se distribui por três capítulos: o primeiro, referente ao MRDL e seu primeiro fundador, onde se procura reconstituir a formação e a evolução que caracterizou este núcleo museológico e esclarecer sobre a vida e acção do bispo Cenáculo, no segundo é analisada a colecção de pintura exposta, sobretudo a questão da proveniência, sendo feita em última análise uma abordagem aos autores e às pinturas nacionais mais emblemáticas do conjunto e o terceiro capítulo constitui uma proposta de valorização daquele espaço museológico.

Relativamente à bibliografia, preferimos ordená-la seguindo a ordem alfabética, primeiro as fontes impressas, dentro das quais a bibliografia específica em primeiro lugar, depois a geral e por último os periódicos; seguidamente as fontes manuscritas ordenadas de acordo com a ordem alfabética dos arquivos onde se encontram e finalmente as fontes virtuais, onde se incluem os sítios consultados na internet.

Em anexo integramos os primeiros inventários do primitivo Museu de Beja, os inventários de pintura do Convento da Conceição à data da sua extinção e os inventários das pinturas pertencentes ao bispo Manuel do Cenáculo, bem como listagens esquemáticas das correspondências por nós detectadas, entre obras deste prelado e do convento com as que actualmente integram o acervo do MRDL.

No que respeita ao elenco iconográfico, optámos por colocar individualmente as estampas referentes à colecção de pintura exposta do MRDL, seguidas das imagens do protótipo da aplicação multimédia desenvolvida no capítulo III.

Apesar das inúmeras dificuldades com que nos confrontámos, em grande parte relacionadas com a quase inexistência de fontes documentais, que nos coarctaram as aspirações e nos forçaram a uma reformulação da ideia original da presente dissertação, são as nossas pesquisas, hipóteses e conclusões que ora deixamos registadas nestas páginas, esperando que possam constituir um contributo válido para o estudo deste espaço e seu importante núcleo pictural e simultaneamente uma base de trabalho para investigações futuras.

CAPÍTULO 1. O MUSEU RAINHA D. LEONOR (MUSEU REGIONAL DE BEJA)

- 1.1. Para a História do Primeiro Museu Português
- 1.2. O Bispo Frei Manuel do Cenáculo e o seu Espólio Pictórico

1.1. PARA A HISTÓRIA DO PRIMEIRO MUSEU PORTUGUÊS

O actual *Museu Rainha D. Leonor* (MRDL), também chamado de *Museu Regional de Beja* (MRB) conheceu, ao longo da sua existência enquanto instituição museológica, três fases distintas, a primeiras das quais enquanto *Museu Sisenando-Cenáculo-Pacense*, instituído em Beja entre os anos de 1791 e 1802, por Frei Manuel do Cenáculo e coincidente com o seu bispado na cidade, cujo espólio se acomodou entre o Paço Episcopal e a Igreja de S. Sisenando; a segunda fase decorreu entre os anos de 1892 e 1927, sob a designação de *Museu Archeologico Municipal de Beja*, um museu da câmara municipal, repartido por várias salas do então edifício camarário, e a terceira, já como *Museu Rainha Dona Leonor* ou *Museu Regional de Beja*, instalado no conjunto sobrance do Convento da Conceição, de 1927 até à actualidade.

É esta narrativa, repleta de pioneirismo, dedicação e empenho, protagonizada por personagens visionárias, que viveram à frente do seu tempo, que simultaneamente se cruza com felizes coincidências, mas também com terríveis histórias de avassaladoras aniquilações de património, para sempre irrecuperável, que tentaremos deixar registada nas linhas que se seguem, esperando traçar um retrato o mais fiel e inédito possível daquela que foi a história do Museu de Beja, também ele o primeiro museu que o nosso país conheceu.

O remoto núcleo do Museu de Beja começou a desenhar-se ainda em meados do século XVIII, mais precisamente desde o ano de 1755, no Convento de Jesus da Congregação da

Ordem Terceira Regular da Penitência, de que Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas foi Provincial¹⁴.

Aqui deu Cenáculo início à reunião das suas colecções, as quais levou consigo para Beja, após nomeação para a respectiva diocese, onde permaneceu de 1777 a 1802.

Tais colecções vieram então a constituir o acervo do primitivo Museu da cidade por ele então criado e designado de *Museu Sisenando-Cenáculo-Pacense*¹⁵, constituído essencialmente por quatro colecções – medalhas, espécimes arqueológicos, *naturalia* e pinacoteca¹⁶.

O espólio do Museu *Sisenando*, inicialmente concentrado num gabinete do Paço Episcopal, repartiu-se posteriormente, pela igreja de S. Sisenando¹⁷, próxima da residência episcopal, traduzindo-se naquele que foi o primeiríssimo museu do país¹⁸ – e de Beja – aberto ao público¹⁹.

Aqui ficaram instalados essencialmente, para além do acervo medalhístico, o vasto núcleo arqueológico, separado da restante colecção por dificuldades de acomodação de cerca de cento e vinte volumosas peças²⁰.

Anos mais tarde, mais precisamente em 1802, tem início uma “interrupção forçada” – se é que assim lhe podemos chamar – de quase um século na vida desta instituição museológica, pois as várias colecções do Museu *Sisenando* acabaram por ser deslocadas quase integralmente para Évora, após a nomeação de Cenáculo para aquela arquidiocese, tendo em Beja restado pouco mais que alguns espécimes de arqueologia, alguns quadros e outros objectos de menor valor.

Não fora as vicissitudes sociopolíticas entretanto vividas no país e Beja estaria hoje privada de um importante conjunto museológico pertencente ao *Museu Sisenando*, pois era intenção do clérigo transferir integralmente para a capital alto-alentejana o que por dificuldades de transporte fora obrigado a deixar para trás aquando da sua nomeação.

¹⁴ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Primórdios da Investigação e da Actividade Museológica em Portugal”, separata da *Revista de Museologia*, 2000, p. 20.

¹⁵ Dedicado a S. Sisenando de quem era extremo devoto.

¹⁶ Cf. João C. Brigola, *Colecções, Gabinetes e Museus no Séc. XVIII*, 2003, p. 554.

¹⁷ Entretanto demolida entre os anos de 1974 e 1975 para dar lugar a uma escola do ensino básico.

¹⁸ Assim considerado pela esmagadora maioria dos autores que se têm debruçado sobre a história da museologia em Portugal. Veja-se a este respeito os autores citados por Madalena Braz Teixeira, na obra *Primórdios da Investigação e da Actividade Museológica em Portugal*, 2000, nota 1, p. 38.

¹⁹ Conforme o carácter que lhe é reconhecido na própria *Oração do Museu*, proferida no dia da sua inauguração: «Eu busco desde os primeiros dias do mundo hum homem que em Portugal offrecesse hum publico Museo [...]. O Ex.mo Snr. Bispo de Beja he o primeiro q^e o conhece e o primeiro q^e o faz conhecer.», *Oração do Museu dita a 15 de Março de 1791*, BPE, Col. Manisola, Cód. 75, nº 19.

²⁰ Cf. Augusto Filipe Simões, artigo intitulado “O Museu do Bispo de Beja”, in *Archivo Pittoresco*, Ano 11, vol. XI, pp 76-78.

Do que restou no Baixo-Alentejo, o tempo e a incúria fizeram dispersar, ao ponto de se ter perdido o rasto a inúmeros objectos, muitos deles recuperados sensivelmente um século depois, em grande parte devido à acção benemérita de um ulterior bispo daquela cidade, D. António Xavier de Sousa Monteiro.

Decorria o mês de Julho do ano de 1891 (ainda o Convento da Conceição não fora verdadeiramente extinto, habitado que estava pela última religiosa e algumas criadas), quando surge pela primeira vez na imprensa local referência à criação de um museu em Beja²¹, ao ser notícia a oferta à câmara, por parte do prelado diocesano da altura, D. António Xavier de Sousa Monteiro, de “valiosas pedras” pertencentes ao Paço Episcopal, pois lhe havia chegado notícia de que a vereação «tomava a peito a fundação de um museu archeologico»²², sendo que estas doações se encontravam então facilitadas, entre outros motivos que mais tarde esclareceremos, por laços familiares, pois o então Presidente da Câmara Municipal de Beja, o Dr. Manuel Duarte Laranja Gomes Palma, desposara uma sobrinha do bispo Sousa Monteiro.

Deve aqui clarificar-se que a primeira referência registada sobre a criação de um museu na cidade pacense nada teve que ver com o convento da Conceição, estando à data ambas as instituições – museu e convento – ainda muito distantes da estreita “parceria” que se veio a observar anos volvidos. De facto, museu e convento eram à época dois organismos distintos e distanciados, sem qualquer ligação entre si.

A proposta de fundação de um núcleo museológico em Beja surgiu da parte do presidente da Câmara de então, o já referido Manuel Gomes Palma, em sessão camarária de 05 de Março de 1890, núcleo que viria a ser finalmente instalado cerca de dois anos depois, em 1892, nos paços do concelho, na antiga sala da Repartição da Fazenda²³.

Este núcleo teve por base quer os objectos que então se guardavam no andar superior do edifício-sede do município, muitos deles originários, como referimos, das colecções do bispo Cenáculo, deixados em Beja, bem como variadíssimos objectos entretanto oferecidos

²¹ Terminologia incorrecta usada pel' *O Bejense*, pois na verdade tratava-se efectivamente da reabertura do Museu, ainda que sob uma filosofia diferente. Enquanto o *Museu Sisenando* decorria ainda dos gabinetes de curiosidades e das colecções privadas do seu patrono, o *Museu da Câmara* era agora virado para uma vertente sobretudo arqueológica.

²² Cf. *O Bejense*, nº 1592, de 04 de Julho de 1891, 2ª p., 1ª col.

²³ *Idem*. Cf. Nº 1626 de 05 de Março de 1892, 2ª p. 3ª col. De facto, durante a prospecção arquivística levada a cabo no Arquivo Distrital de Beja (ADB) encontrámos o «Auto de Inauguração do Museu Archeologico Municipal de Beja». O mesmo documento não se encontra datado, pelo que não se sabe nem o dia nem o mês em que decorreu tal inauguração, sabendo-se apenas que foi no ano de 1892. Cf. ADB, Fundo da Câmara Municipal de Beja, Liv. 11 – Provisões e Alvarás, p. 136. Inédito.

por populares e figuras ilustres da sociedade pacense, na sua maioria de cariz arqueológico²⁴.

Decorridas cerca de oito décadas sobre a saída de Cenáculo da cidade, o núcleo museológico entretanto formado sob proposta de Manuel Gomes Palma em 1890, veio a efectivar-se dois anos depois, em 1892, como *Museu Archeologico Municipal de Beja*.

Nos trinta e sete anos seguintes à fundação do *Museu Archeologico* destaca-se a personalidade de José Umbelino Palma, secretário da câmara municipal e director do periódico local, *O Bejense*, cuja dedicação e empenho originaram no seio da população grande afluência de ofertas e depósitos, que vieram enriquecer o acervo, o qual, no final do seu primeiro ano de existência, em 1893, contava, só em ofertas por parte da população durante esse ano, com cerca oitocentos espécimes distribuídas por dezasseis categorias²⁵. Era este um diversificado rol de objectos, onde embora predominassem exemplares de arqueologia e numismática, se encontravam exemplos de pelo menos quinze categorias diferentes: artilharia, arqueologia, azulejaria, escultura, faiança, ferragens, filatelia, heráldica, medalhística e numismática, metrologia, mobiliário, *naturália*, ourivesaria, pintura e traje.

Em 1898, com o passar do tempo e a acumulação de novos exemplares, as colecções já se repartiam por várias salas do prédio camarário, com a imprensa a dar nota das respectivas inaugurações: em Dezembro de 1893 é aberta ao público a galeria *Félix Caetano*²⁶ com um total de cento e cinquenta e sete objectos expostos e na mesma altura também as salas *Castro e Brito* e *Gomes Palma*, esta dedicada à epigrafia – com mais de cinquenta lápides – e aos mosaicos e cimentos, estes contando cerca de quarenta e seis exemplares²⁷, contemplando a sala perto de uma centena de objectos²⁸. Cerca de um ano depois, abre a sala *Gama Xaro*, onde se guardaram as peças de artilharia, cuja inauguração teve lugar em Junho de 1894²⁹ e por fim, no mês seguinte, deu-se a inauguração da sala *Adolfô Dória*³⁰,

²⁴ Como moedas antigas, cerâmicas, capitéis, colunas, lápides, fustes, mosaicos, azulejos, fragmentos cerâmicos, etc, que foram sendo recolhidos pela população, motivada que estava para a criação de um museu na cidade. Esta prática manteve-se durante largos anos – conforme regista a imprensa local, nomeadamente *O Bejense*, que notícia grande parte, senão todas as ofertas que se faziam – continuando os objectos a provir de escavações, resultantes de recuperações, novas construções e sobretudo, de demolições, como foi exemplo a do conjunto arquitectónico constituído pelo convento da Conceição, palácio ducal e hospício de Santo António, de onde foram recolhidos ao museu dezenas de objectos.

²⁵ Cf. *Inventário das Peças Oferecidas pela População ao Museu Arqueológico da Câmara Municipal de Beja durante o Ano de 1893*, no final do *corpus*.

²⁶ Cf. respectivo Auto de Inauguração. ADB, Fundo da Câmara Municipal de Beja, Liv. 11 – Provisões e Alvarás, p. 141 v. Inédito.

²⁷ Segundo o catálogo publicado em 1894. Cf. *Catálogo da Sala Gomes Palma – Mosaicos e Cimentos* – Beja: Typ. de “O Bejense”, 1894.

²⁸ Segundo o n.º 1706 d’ *O Bejense*, de 16 de Setembro de 1893.

²⁹ De acordo com o n.º 1744 d’ *O Bejense*, de 09 de Junho de 1894.

que albergou a colecção de Pesos e Medidas, totalizando cento e quinze peças³¹, uma das mais completas existentes à data no país. Composta por pesos e medidas do antigo sistema, contemplava exemplares de ferro, bronze, madeira e barro, uns do tempo do rei *Venturoso*, outros do reinado de D. Sebastião «havendo medidas geraes para seccos e de extensão, as privativas do celleiro comum, de certas freguesias do concelho e algumas romanas de esquisito feito»³².

Anos volvidos e devido ao número constante de ofertas e algumas aquisições, o museu começou a sofrer de falta de espaço, chegando o facto a ser notícia na imprensa, uma vez que os objectos já se amontoavam nas salas disponíveis, cujo espaço exíguo dificultava a sua apreciação³³. O aumento considerável do espólio resultou na sua distribuição por outros edifícios da cidade, sendo que em 1911 as colecções encontravam-se dispersas por duas instalações distintas, mais precisamente pelos edifícios da câmara e do paço episcopal, curiosamente aquele que as albergara na primeira fase da vida do Museu.

Foi nesta altura que se fez notar a importância de todos os objectos se poderem admirar novamente em um só local, posto «que em ambas as partes se acham bem mal acomodadas [as colecções]»³⁴, começando então a desenhar-se, ainda que paulatinamente, a estreita ligação que Museu e Convento da Conceição viriam a estabelecer e que ainda hoje perdura.

Aquele que hoje conhecemos como *Museu Rainha Dona Leonor* ou *Museu Regional de Beja* está actualmente instalado no Largo da Conceição, num edifício que foi outrora um mosteiro destinado a abrigar freiras professoras da Segunda Regra de Santa Clara.

Fundado sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição pelos Duques de Beja – os Infantes D. Beatriz de Lencastre e D. Fernando, ambos netos de D. João I e pais do rei D. Manuel I e da rainha D. Leonor, esposa do rei D. João II – na segunda metade do século XV, mais precisamente no ano de 1469, segundo Breve de Paulo II, passado em Roma no mesmo ano, a 22 de Dezembro³⁵, o Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, à época assim designado, foi instituído debaixo da austera Ordem de Santa Clara, sob jurisdição

³⁰ *Idem*, *O Bejense* n.º 1749, de 14 de Julho de 1894.

³¹ De acordo com o catálogo da mesma sala publicado em 1894. *Cf.* *Museu Archeologico – Catalogo da Sala Adolpho Dória (Pesos e Medidas)*, Beja: Typ. de “O Bejense”, 1894.

³² De acordo com o n.º 1706 d’ *O Bejense*, de 16 de Setembro de 1893, rubrica *Folhetim*.

³³ *Idem*, *O Bejense* n.º 1870, de 03 de Outubro de 1896.

³⁴ *Cf.* n.º 7 d’ *O Bejense*, de 02 de Agosto de 1911.

³⁵ Segundo Frei Jerónimo de Belém, cronista da Ordem. *Cf.* ANTT, Fundo *Manuscritos da Livraria*, doc. n.º 408: *Relação Memorável da Santa Província dos Algarves – Memorial Segundo*, p. 74

espiritual franciscana³⁶ e construído a partir de um pequeno retiro já existente de freiras terceiras, criado precisamente uma década antes, este sob Breve do Papa Pio II.

Foi o Mosteiro da Conceição de Beja o primeiro convento de freiras observantes, não havendo outro no reino, com excepção do Convento de Jesus, em Setúbal³⁷. Terá sido igualmente o primeiro a constituir excepção à regra de pobreza e sacrifício a que estavam votadas as religiosas clarissas, pois o objectivo único na base da sua fundação era o de permitir a salvação das almas dos seus fundadores³⁸.

Assim, apesar da austeridade da ordem, os duques de Beja, pela sua influência e poder, conseguiram obter do Papa Paulo II novo Breve para a tornar mais suave³⁹, pois assim o ditava a elevada condição social das suas habitantes – pouco habituadas a rigores excessivos – a qual acabou por condicionar as entradas no convento, reservadas apenas a pessoas nobres e possuidoras de elevados rendimentos⁴⁰, conforme determinava o Breve do Papa Inocêncio VIII.

Desde a sua fundação que as relações entre o mosteiro, os seus fundadores, a corte portuguesa e a cúria romana foram sucessivamente favorecidas, o que permitiu à instituição a acumulação de privilégios e regalias de vária ordem ao longo dos seus quatro séculos de existência. Só os duques fundadores doaram a esta casa monástica, para além de milhares de cruzados, um elevado número de herdades, que rendiam outro tanto em géneros alimentícios. A título de exemplo refira-se a Bula do Papa Leão X, datada de 1517, que concedeu, entre outras mercês, a isenção de pagamento de dízimos a todas as propriedades do convento⁴¹.

De facto, tanto favorecimento, quer por parte da monarquia⁴², quer por parte da Santa Sé⁴³, permitiu que o mosteiro se tornasse, segundo Túlio Espanca, num dos mais

³⁶ Cf. *Convento da Conceição*, in Sítio Oficial do MRDL, acessível em <http://www.museuregionaldebeja.net/ocoventodaconceicao.htm>, [última consulta em 10/07/12].

³⁷ Muito embora neste professassem freiras capuchas, de acordo com Frei Jerónimo de Belém, *op. cit.*

³⁸ Cf. Alfredo Saramago, *Fé e grandeza a boa vida de uma casa monástica: para uma história do mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja: ensaio histórico*, 2005, p. 28.

³⁹ De acordo com Carlos Canelas, *História dos Conventos de Beja*, 1965, p. 13.

⁴⁰ Cf. Alfredo Saramago, *op. cit.* p. 22.

⁴¹ Cf. Carlos Canelas, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁴² Concederam privilégios ao convento da Conceição os reis D. João II, D. Manuel II, D. João V, D. Filipe II – Cf. n.º 1754 do semanário local, *O Bejense*, datado de 18 de Agosto de 1894, onde se enumera uma vasta relação dos privilégios concedidos por reis e papas ao convento da Conceição.

Cf. também: ANTT – Fundo da *Ordem dos Frades Menores* (Convento da Conceição de Beja – maços), onde se encontram diversos pergaminhos contendo privilégios concedidos ao convento por monarcas portugueses e por papas.

«sumptuosos e ricos do país, auferindo da Casa Real elevada renda anual»⁴⁴ e chegando a albergar mais de duas centenas de moradoras, entre religiosas, noviças, educandas e criadas⁴⁵.

As obras de edificação prolongaram-se bastante no tempo, abrangendo dois reinados, o de D. João II e o de D. Manuel I⁴⁶ e diferentes estilos arquitectónicos, que vão desde o Gótico, passando pelo Manuelino até ao Barroco, de tal modo que em 1503, trinta e três anos volvidos sobre a morte do Infante D. Fernando, ainda o complexo sofria obras importantes.

O primitivo núcleo do Convento da Conceição, doravante assim designado, era composto pela Igreja, Coros, Claustro, Casa do Capítulo, Refeitório, Portaria, Antecoro e Dormitório, sendo que esta última parte só veio a estar concluída no ano de 1506, ano da morte da Infanta⁴⁷.

Em anos ulteriores foram reformados alguns locais, como as capelas do Claustro dedicadas a S. João Evangelista (1601) e S. João Baptista (1614), o ante-coro (1632) e o Claustro, que composto por quatro quadras – da Portaria, de S. João Baptista, de N. Sra. do Rosário e de S. João Evangelista – sofreu várias transformações, onde se incluem repavimentações e novos azulejamentos de paredes; houve ainda lugar a outras construções entre as quais novas capelas, o Dormitório Novo e alguns prédios contíguos e casas de moradia das religiosas (em número de 56), que estas mandavam edificar por sua conta⁴⁸. (Contudo não eram estas moradias, casas independentes, uma vez que o convento não dispunha de cerca onde pudessem ser levantadas, eram antes aposentos particulares, que se

⁴³ Como curiosidade refira-se a soma de privilégios papais conhecidos, que ascendeu a 49 entre os anos de 1487 e 1847, muito embora pudessem ser mais, pois os incidentes com os arquivos – incêndios, pestes, saques, desleixos, destruições propositadas, etc. – fizeram escassear o número de fontes disponíveis. Cf. A. Saramago, *op. cit.* p. 22.

⁴⁴ Cf. Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Beja*, vol. I, Lisboa: Gráfica MaiaDouro, 1992, p. 179.

⁴⁵ Segundo Frei Jerónimo de Belém, cronista. Cf. ANTT, Fundo *Manuscritos da Livraria*, doc. nº 1912: *Memórias da Santa Província dos Algarves da Ordem Seráfica – Memorial Quinto [Mosteiros]*, p. 68 v.

Cf. ainda Abel Viana, *op. cit.*, p. 207, onde é feita uma listagem do número de moradoras entre os anos de 1617 e 1892.

⁴⁶ De acordo com o *Guia Turístico de Beja*, D. João II custeou a Sala do Capítulo, enquanto D. Manuel mandou erigir o refeitório e o dormitório velho, também conhecido por dormitório de D. Manuel, por ter sido custeado por este monarca. Cf. *Guia Turístico de Beja*, CMB: 1950, p.107.

⁴⁷ Conforme lápide do veador desta obra, Rui Pires. Cf. Abel Viana, artigo intitulado “Mosteiro da Conceição e Palácio dos Infantes”, in *Arquivo de Beja*, 1945, vol. II, p. 201.

⁴⁸ Autorização que lhes foi concedida em 1606, de acordo com Abel Viana, *op. cit.*, 1946, vol. III, p. 197.

Cf. também no *Guia Turístico de Beja*, *op. cit.*, pp. 107-108 as alterações arquitectónicas ocorridas no conjunto ao longo dos tempos, desde os anos da sua fundação até meados do séc. XVIII.

foram acumulando em dois e três andares, sobre o Claustro, quintais e largos do convento, adquirindo contornos acastelados⁴⁹).

Tinha o convento uma dotação inicial de cento e trinta freiras, dotadas com rendas opulentas, e ao seu serviço cinco capelães pertencentes à Ordem de S. Francisco, habitantes do convento contíguo, o de Santo António, também designado por Hospício de Santo António, cuja fundação se ficou a dever igualmente à Infanta D. Beatriz, mediante Breve do Papa Xisto IV, para assistência às religiosas da Conceição.

Sendo um mosteiro habitado essencialmente pela nobreza nele viveu a Soror Mariana Alcoforado, uma religiosa que veio a ficar conhecida na Literatura Internacional por alegadamente ter escrito aquelas que são hoje consideradas das mais belas cartas de amor, resultantes de amores secretos que supostamente manteve com um oficial do exército francês, Noel Bourton de Chamilly, conde de Saint-Leger⁵⁰.

Em Março de 1892, sensivelmente um mês sobre a morte da última religiosa⁵¹ e por obediência à lei de 1834 que consignava a extinção das ordens religiosas em Portugal⁵², o espólio do convento, depois de inventariado por personalidades de várias instituições⁵³, foi disperso por outras tantas entidades: as pratas e objectos de culto foram transferidos para a Agência do Banco de Portugal na cidade e posteriormente entregues à diocese, os objectos de considerado valor histórico e artístico foram levados uns para a Biblioteca Nacional em Lisboa, outros para o Museu das Janelas Verdes (hoje Museu Nacional de Arte Antiga, igualmente instalado na capital)⁵⁴ – embora não sem a firme oposição d' *O Bejense*, que em

⁴⁹ Cf. descrição do conjunto arquitectónico em Abel Viana, *op. cit.*, pp. 201-202.

⁵⁰ A obra anónima *Lettres Portugaises*, cuja autoria foi atribuída à freira do Convento da Conceição, Mariana Alcoforado, por um erudito religioso franciscano em 1810, foi publicada pela primeira vez em Paris, em 1669 e suscitou um imenso alvoroço no seio da sociedade parisiense de então. A primeira referência em português a estas cartas aparece apenas no séc. XVIII e ficou a dever-se ao aristocrata português Cavaleiro de Oliveira, que viveu a maior parte da sua vida no estrangeiro. (RODRIGUES, 1935:48), sendo que a primeira tradução para português da obra francesa foi feita por Filinto Elísio, em 1819.

Embora a obra tenha granjeado elevado interesse internacional, o assunto só ganha verdadeiro fôlego em Portugal sobretudo a partir do séc. XIX e no séc. XX, com vários autores a esgrimirem argumentos a favor e contra a autoria das cartas, de que são exemplos Luciano Cordeiro (1888) ou Belárd da Fonseca (1966) e Gonçalves Rodrigues (1935) ou Abel Viana (1945:203).

⁵¹ Falecida em Fevereiro de 1892, de acordo com Semanário *O Bejense* – nº 1626, de 5 de Março de 1892

⁵² Decreto-Lei de 30 de Maio de 1834.

⁵³ Deslocaram-se a Beja nesta altura para proceder ao inventário do espólio do convento elementos da Repartição da Fazenda, do Museu Nacional de Belas-Artes, da escola de Belas-Artes, para além do próprio inspector de Arquivos e Bibliotecas, Lino de Assunção. Cf. Semanário *O Bejense*, nºs 1626 de 05 de Março de 1892, 1635 de 07 de Maio de 1892 e 1861 de 01 de Agosto de 1896.

⁵⁴ O nº 1637 d' *O Bejense* de 21 de Maio de 1892, dá nota de alguns objectos de elevado valor histórico e artístico que foram transferidos para Lisboa, entre os quais a Custódia de D. Manuel, que seria a famosa obra de arte feita por Mestre João, a quem o rei Venturoso pagou, em 1511, mais de cem mil réis pela sua feitura; a Cruz do Infante D. Fernando, o Báculo da Abadessa, um valioso incunábulo da *Vita Christi* e o célebre Medalhão de Luca de la Robbia, o qual motivou diversas e cáusticas notícias neste periódico.

diversas ocasiões se manifestou veementemente contra⁵⁵ e exortou os seus conterrâneos a não permitirem tal “roubo” – e por fim, os objectos restantes foram entregues ao Governo Civil e posteriormente vendidos em hasta pública⁵⁶.

Na mesma altura, lamentavelmente, foram retirados do seu lugar e enviados para Lisboa muitos dos azulejos que forravam as paredes do convento, importando aqui dar nota da razão, que embora não sendo de todo reveladora de uma consciência da necessidade de preservação do património, ainda assim possibilitou que os azulejos hispano-árabes da Sala do Capítulo ainda hoje se conservem no seu local de origem. De facto, os mesmos só não foram retirados por tal acto provocar a deterioração das paredes (!) de uma sala que se queria para sala capitular da futura Sé Catedral da diocese. Efectivamente, uma ordem dada pelo então Ministro da Fazenda obrigou à manutenção dos azulejos no local, contrariando a requisição dos mesmos já avançada pelo Museu das Janelas Verdes⁵⁷. A esta ordem se refere Abel Viana, congratulando-se pelo facto de terem dado «mais valor às paredes que aos famosos azulejos quinhentistas!»⁵⁸.

É de referir ainda que a parte do espólio do Convento da Conceição que ficou a cargo do Governo, bem como o dos restantes conventos femininos da cidade – os conventos da Esperança e de Santa Clara – sobretudo «alfaias, paramentos, quadros, santos e outros objectos de culto»⁵⁹ foram depositados nas instalações do Paço Episcopal, onde ainda se encontravam em 1898, apesar das solicitações do prelado (D. António Xavier de Sousa Monteiro), que em diversas ocasiões fez saber da necessidade de desocupação das salas para nelas estabelecer o Seminário de Beja⁶⁰.

Depois de disperso o seu espólio, ficou o convento da Conceição e restante conjunto arquitectónico à mercê do vandalismo que sobre ele foi cometido – exceptuando-se a igreja, hoje considerada monumento nacional, coro e claustros, que muito embora não sendo vítimas das atrocidades cometidas (por terem sido igualmente entregues à diocese), acabaram inevitavelmente por sofrer também com o abandono do complexo – quando se deu a urbanização do local, encontrando-se já nessa altura sob tutela da autarquia.

⁵⁵ Cf. *O Bejense* n.º 1626 de 05 de Março de 1892.

⁵⁶ Constam diversas notícias de leilões, em diferentes ocasiões. Cf. *O Bejense*, n.ºs 1631 de 09 de Abril de 1892; 1638 de 28 de Maio de 1892 e 1641 de 18 de Junho de 1892.

⁵⁷ *Idem*. n.º 1640 de 11 de Junho de 1892.

⁵⁸ Cf. Abel Viana, *op. cit.*, vol. I, 1944, p. 209.

⁵⁹ Cf. ANTT, Fundo do *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, caixa 1874, capilha 1, doc. N.º 18.

⁶⁰ *Idem*.

A moderna urbanização então erigida conduziu à destruição de um dos mais interessantes e antigos conjuntos arquitectónicos da cidade, constituído pelo Paço Ducal, pertencente aos primeiros Duques de Beja e adquirido pelas freiras em 1703⁶¹, Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição e Hospício de Santo António, conjunto que à época do seu mais alto esplendor, apresentava cinco vezes maior volume que actualmente⁶², reduzido que ficou a três dependências, como adiante constaremos.

O Palácio dos Infantes, habitado pelos fundadores do convento, possuía diversas dependências com função variada, entre as quais um enorme salão para recepções, depois sala teatral das religiosas, no qual foi oferecido o célebre jantar à rainha D. Maria II.

Apresentava uma construção assimétrica e volumosa, «rasgada por vãos rectangulares, alguns deles providos de janelas geminadas, outras somente rectangulares e profundas, assim como uma *loggia* de cantaria bem aparelhada, retratando no seu conjunto o capricho da arte mudéjar e suas afinidades com o tardo-gótico, manuelino e renascença»⁶³.

As demolições do conjunto principiaram com o derrube das árvores que compunham o Largo do Duque de Beja, deitadas por terra ainda no ano de 1892.

Embora a câmara municipal só tivesse tomado posse do convento e do palácio em 15 de Novembro de 1894⁶⁴ – na sequência de uma petição feita dois anos antes ao rei, solicitando a permanência do espólio do convento na cidade, bem como a entrega dos edifícios⁶⁵ – a 15 do mesmo mês do ano anterior, já as Obras Públicas tinham despendido algumas centenas de réis em demolições. A campanha acerca do destino a dar aos dois edifícios desbordou noutros jornais do país, como *O Século* ou o *Jornal do Commercio*, citado amiúde pel’ *O Bejense*⁶⁶.

Os trabalhos de derribamento conheceram várias fases, entre os anos de 1892 e 1897, cujo historial foi sendo relatado na imprensa local⁶⁷, que acompanhou os acontecimentos a

⁶¹ O Palácio dos Infantes foi adquirido pelas religiosas a António Luís de Leitão Atouguia por 650 mil réis. Cf. *Guia Turístico de Beja, op. cit.*, p. 105.

⁶² Cf. “O Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja”, artigo de Leonel Borrela publicado no *Diário do Alentejo*, nº 204, 21-26 de Março de 1986.

⁶³ Cf. do mesmo autor o artigo “Iconografia Pacense”, publicado no *Diário do Alentejo*, nº 781, de 11-17 Abril de 1987.

⁶⁴ Ano da assinatura do decreto que concedeu à Câmara de Beja o Palácio dos Infantes e os terrenos do Convento necessários para o alargamento das antigas ruas da Torrinha, da Conceição e da Fábrica. Cf. *Semanário O Bejense*, nºs 1750, de 21 de Julho de 1894 e 1761, de 20 de Outubro de 1894.

⁶⁵ Transcrita n’ *O Bejense* nº 1628 de 19 de Março de 1892.

⁶⁶ *Idem*. Cf. nº 1628 de 19/03/1892.

⁶⁷ Cf. *O Bejense*, especificamente os nºs 1628 de 19 de Março de 1892; 1750 de 21 de Julho de 1894; 1766 de 10 de Novembro de 1894; 1780 de 16 de Fevereiro de 1895; 1781 de 23 de Fevereiro de 1895; 1787 de 06 de Abril de 1895; 1793 de 18 de Maio de 1895; 1839 de 29 de Fevereiro de 1896; 1842 de 21 de Março de 1896.

par e passo, os quais foram posteriormente compilados e enriquecidos com diversas observações críticas por Abel Viana⁶⁸.

Depois de tombadas as árvores do largo do duque em 1892 e de levadas a cabo algumas demolições na igreja ainda durante este ano, só volta a registar-se “oficialmente” uma demolição em Janeiro do ano de 1894, com a aniquilação do anexo do convento, fronteiro à então Rua da Torrinha.

As destruições e respectiva urbanização prosseguiram até ao ano de 1897, a qual conheceu o seu fim com a conclusão dos botaréis da parede da igreja voltada à então Rua da Conceição, do mercado municipal e do alargamento e beneficiação das ruas circundantes. Pelo meio ficaram as demolições totais de alguns dos edifícios e locais emblemáticos do convento e igreja, como os dormitórios – velho, novo e dormitório pequeno – o antecoro, o confessionário, as grades, o refeitório, a cozinha, a sacristia, a portaria, a residência da madre abadessa, assim como outras dependências e pequenos recintos⁶⁹, bem como a totalidade dos edifícios do palácio ducal e do hospício de Santo António⁷⁰, dos quais não restou pedra sobre pedra.

Por seu turno, a igreja foi beneficiada quer com reparações nas paredes e telhado, quer com novas estruturas, de que são exemplos um novo tecto, novas capelas, nova escadaria e novo coro, o que não evitou que se destruíssem muitas capelas e coros existentes, que deveriam antes ter sido recuperados ao invés de sofrerem a devastadora acção do camartelo.

As notícias d’ *O Bejense* sobre o andamento dos trabalhos findam em 04 de Setembro de 1897, pelo que pouco mais haverá a registar fora deste período.

Segundo Abel Viana, o início não poderia ser antes dos princípios do ano de 1893, se bem que, como se disse, na igreja e noutros locais «andassem já mãos demolidoras desde Junho de 1892, pelo menos»⁷¹.

Em finais do ano de 1897, todo o trabalho de “modernização” do local estaria, por assim dizer, concluído e Beja ficava para sempre privada de um dos seus melhores exemplares de arquitectura quinhentista, o qual certamente constituiria aos dias de hoje, sem sombra de dúvida, o *ex-libris* da cidade.

Cf. ainda os n.ºs publicados nos meses de Janeiro, Fevereiro, Maio, Junho, Outubro, e Dezembro do ano de 1894; os publicados nos meses de Março, Julho, Agosto, Setembro, Outubro e Novembro do ano de 1895; todos os números publicados em Fevereiro e Março de 1896, bem como os publicados em Abril, Maio, Junho, Julho e Agosto deste ano e, por fim, os publicados em Janeiro, Fevereiro, Abril, Maio, Junho, Julho e Agosto de 1897, bem como o número publicado a 04 de Setembro do referido ano.

⁶⁸ Cf. *Arquivo de Beja*, 1944-46, vols. I a IV.

⁶⁹ Onde se incluem no quintal a cisterna de S. Joaquim, a crastinha e o terreiro do dormitório novo.

⁷⁰ No espaço ocupado por este hospício encontra-se hoje o Teatro Municipal *Pax Júlia*.

⁷¹ Cf. Abel Viana, *op. cit.* p. 200.

Entretanto, surge no seio da diocese local a ideia de adaptação da igreja do convento a catedral pacense, uma vez que esta se encontrava precariamente instalada ainda desde a restauração da diocese em 1770, primeiro na igreja de S. Sisenando e mais tarde na Paroquial do Salvador, uma e outra com modestas possibilidades de oferecer instalações condignas à sede episcopal do distrito.

A mudança era dada como certa na imprensa local, que por várias vezes apresenta notícias em conformidade e a igreja chegou mesmo a ser tomada pelo bispado para os citados fins, tendo inclusive sofrido obras de adaptação, onde foram inutilmente sacrificados os coros, beneficiados os altares, e realizados ornamentos complementares no exterior do edifício. Porém, a morte do bispo António Xavier de Sousa Monteiro, principal impulsionador desta mudança, veio irremediavelmente comprometer a deslocação da Sé, “agravada” pela mudança da biblioteca municipal para o local, pelo que a ideia foi definitivamente abandonada, sendo a Sé de Beja estabelecida na Igreja de Santiago Maior, cujas obras de adaptação decorreram entre os anos de 1932 e 1947.

Entretanto, e recuando ao ano de 1926, a Junta Geral do Distrito solicita aos Monumentos Nacionais a deslocação de um técnico a Beja, com o fim de estudar os trabalhos a realizar no conjunto sobrance do convento da Conceição – reduzido à Igreja, Claustro e Casa do Capítulo – com vista ao estabelecimento do museu municipal naquele espaço⁷².

Esta não foi porém, a primeira vez que se pensou no convento para local de acolhimento do Museu da câmara, uma vez que a ideia terá surgido ainda no decurso da década anterior, motivada precisamente pela dispersão das colecções⁷³.

A adaptação do núcleo sobrance da Conceição a museu esteve a cargo de um arquitecto de seu nome Parente⁷⁴, vindo a inauguração do novo espaço a coincidir com as comemorações da República do ano de 1927⁷⁵.

Com data de estreia prevista para o dia 05 de Outubro de 1927, o museu quase via adiada a sua inauguração no novo espaço, em virtude do enorme atraso que sofreram os trabalhos de instalação⁷⁶, todavia, à última hora a Comissão Administrativa da Junta Geral resolveu-se pela inauguração no dia previsto, muito embora precocemente, pois a totalidade

⁷² Cf. *O Bejense*, nº 727 de 08 de Julho de 1926.

⁷³ Segundo informa o mesmo periódico (mesmo nº), desde 1914 que se levantava esta hipótese, todavia sem consequências até à altura.

⁷⁴ De quem não descortinámos saber mais que o apelido.

⁷⁵ Cf. *O Bejense*, nº 776, de 15 de Outubro de 1927.

⁷⁶ Assim noticiava o nº 774 d' *O Bejense* em 22 de Setembro de 1927.

dos objectos não estava ainda transferida⁷⁷. Veio a ser seu primeiro conservador Bolinhas Nogueira⁷⁸, que simultaneamente desempenhava o cargo de bibliotecário na biblioteca municipal, também ela acomodada nas instalações do convento, na área voltada a Norte.

O novo espaço do museu apresentava já na altura a configuração actual, cuja fachada principal corresponde àquela que foi a da Portaria do convento. A porta que hoje serve de axial da igreja é a da Portaria do convento, ali colocada em 1897, aquando das obras a que foi submetida a fachada, sendo a mesma por onde se faz hoje a entrada no museu.

Já no seu novo espaço, o Museu municipal veio a alterar a sua designação para *Museu Rainha Dona Leonor* ou *Museu Regional de Beja* (MRDL/MRB), bem como o encargo da sua manutenção, que passou da Câmara Municipal de Beja para a tutela da então Junta Geral do Distrito, hoje Assembleia Distrital de Beja.

Ainda no século XX o conjunto arquitectónico foi beneficiado com a construção de duas salas, que passaram a albergar a colecção de pintura, a qual abrange um período cronológico compreendido entre os séculos XVI e XIX.

Actualmente a vocação do MRDL é de carácter multidisciplinar, pelo que as suas colecções são de índole heterogénea, relacionada essencialmente com o património cultural da cidade de Beja, embora coexistam exemplares de outros pontos do distrito. Possui um vasto acervo, que abarca um dilatado período de tempo, situando-se entre a Pré-História e a actualidade.

Hoje em dia a instituição conta com um acervo museográfico distribuído por treze colecções, nas áreas de Arqueologia – que constituiu a base da sua formação – Azulejaria, Cerâmica, Escultura, Etnografia, Ferragens, Luminária, Medalhística, Metrologia Histórica, Numismática, Ourivesaria, Pintura e Traje, das quais se destacam pela sua importância e valor histórico as de Arqueologia – que em 1950 já contava com cerca de quinhentos exemplares e na qual se integrou na década de oitenta do séc. XX uma preciosa colecção particular, doada pelo Prof. Fernando Nunes Ribeiro, antigo Governador Civil de Beja e que conta com cerca de onze mil espécimes – Azulejaria, Ourivesaria, Metrologia, Escultura, Ferragens, Cerâmica e Pintura.

A história do MRDL ficaria incompleta sem uma referência ao Bispo Frei Manuel do Cenáculo, a quem nos referiremos de seguida mais detalhadamente e em capítulo próprio e a outras três importantes figuras a quem a instituição muito deve: mais recentemente, Abel

⁷⁷ Idem, n° 776, de 15 de Outubro de 1927.

⁷⁸ Cf. *O Bejense* n° 776 de 15 de Outubro de 1927.

Viana e Belard da Fonseca, e posteriormente – ainda que quase acidentalmente no que toca à reunião da pinacoteca como adiante veremos – o Bispo António Xavier de Sousa Monteiro, principal responsável pela reunião de grande parte da colecção de pintura exposta que o MRDL actualmente exhibe.

Abel Viana, arqueólogo e investigador foi quem primeiro estudou as colecções do museu, para além de ter contribuído grandemente para o aumento do seu espólio. O Jornal *Notícias de Viana*, de Viana do Castelo, citado pelo Prof. João Luís Cardoso, refere-se a Abel Viana como um grande mestre arqueólogo e etnólogo e acima de tudo, «um autodidacta, que devia a si próprio tudo o que conseguiu»⁷⁹.

O Dr. Belard da Fonseca, historiador de profissão, foi presidente da Câmara de Beja e director do museu, o qual organizou e reestruturou, contribuindo largamente para a modernização deste organismo.

⁷⁹ Vide João Luís Cardoso, *Correspondência Anotada de Abel Viana a O. Da Veiga Ferreira*, em http://www.uniarg.net/uploads/4/7/1/5/4715235/cardoso_2002.pdf, última consulta em 17/07/12.

1.2. O BISPO FREI MANUEL DO CENÁCULO E O SEU ESPÓLIO PICTÓRICO

Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas (1724-1814), clérigo culto, filantropo, reformador e multifacetado foi figura impar do período Iluminista Português. Nasceu em Lisboa a 1 de Fevereiro de 1724, no seio de uma família de escassos recursos: seu pai, José Martins, natural de Vila Real, era serralheiro de profissão.

Com apenas 16 anos professou na Ordem Terceira de S. Francisco e em 1749 doutorou-se na Universidade de Coimbra, onde já havia cursado Teologia e exercido o magistério no Colégio das Artes durante três anos.

Entre as poucas viagens que fez conta-se uma a Roma para assistir ao Capítulo Geral da sua ordem. A viagem, feita por terra, permitiu-lhe conhecer diferentes cidades de Espanha, França e Itália, onde visitou bibliotecas, museus e universidades, contactou com ilustrados do seu tempo, inteirando-se assim de progressos científicos e literários. Estas experiências vivenciadas durante a viagem e estadia influenciariam a sua acção no restante período da sua vida.

Entre 1751-55 ensinou Teologia em Coimbra, ao mesmo tempo que se dedicava ao estudo das línguas orientais siríaco e árabe, nas quais foi considerado perito, tal como já o era no latim e grego. Foi neste período que iniciou e desenvolveu largos trabalhos de reforma dos estudos no país. Aqui se esforçou para que o estudo da Bíblia fosse feito no seu original, por forma a contemplar o rigor histórico, algo inédito para a altura. Concluída a regência da sua Cadeira em Coimbra, foi para Lisboa em 1755. Em 1757 foi nomeado cronista da província franciscana, tendo sido a sua actividade notada pelo Marquês de Pombal, que o cativou para a seu projecto político.

Entre os anos de 1758 e 1768 foi nomeado Examinador das Igrejas e Benefícios das Ordens Militares, Ministro Consultor da Santa Cruzada, Capelão-Mor da Armada, Qualificador do Santo Ofício e Examinador Sinodal do Patriarcado e Provincial da Ordem Terceira. Em 1768 foi eleito Deputado da Real Mesa Censória e feito confessor e perceptor do príncipe D. José, neto do rei D. José I, pelo primeiro-ministro do reino. Pela mesma época foi empossado também no cargo de Presidente da Junta de Providência Literária e da Junta do Subsídio Literário. Traçou ainda a reforma da Universidade de Coimbra, posta em prática pelo Marquês de Pombal.

Embora nomeado bispo de Beja em 1770, apenas tomou posse da diocese após a morte do rei D. José, em 1777.

Nesta cidade residiu durante os 25 anos seguintes, onde se entregou aos estudos, à criação da Academia Eclesiástica de Beja e à fundação do curso de Humanidades e Teologia. Aqui fundou também uma notável biblioteca que dotou com mais de nove mil volumes. Homem atento e desperto para o conhecimento do passado promoveu e custeou escavações arqueológicas, o que lhe permitiu coligir um vasto conjunto de objectos valiosos, que estiveram na origem do primeiro museu que a cidade conheceu.

Em Março de 1802, para sua grande surpresa, chega-lhe a nomeação para o Arcebispado de Évora⁸⁰, cidade para onde foi residir até ao seu falecimento, em 1814. Nesta cidade fundou duas bibliotecas, uma particular e aquela que é hoje a Biblioteca Pública de Évora, deixando igualmente os alicerces do actual museu da cidade.

A eleição para sócio honorário da Academia Real das Ciências deu-se em 1812, dois anos antes do seu falecimento, o qual veio a acontecer em Janeiro do ano de 1814, em Évora, deixando gravada na história nacional uma exemplar memória de vanguarda, cultura e patriotismo.

Durante a sua longa e profícua existência, Cenáculo esteve estreitamente ligado ao coleccionismo e museologia, quer através da participação e patrocínio de variadas expedições arqueológicas, como referimos anteriormente, quer através da laboriosa reunião de um vasto e heterogéneo conjunto, quer mediante o relacionamento e correspondência que manteve com muitos homens de letras do seu tempo, desde portugueses a estrangeiros, pessoas de diversas categorias sociais, onde se contavam clérigos, livreiros, humanistas, escritores, aristocratas, artistas, príncipes ou simples frades, missionários ou protegidos seus, que se encontravam nas mais diversas partes do globo.

Sendo um homem pouco viajado a vasta rede de contactos que estabeleceu permitia-lhe estar ao corrente das novidades que nos diversos domínios iam acontecendo. Os seus informadores estavam bem esclarecidos sobre os seus interesses, que passavam pela vontade em adquirir novidades e preciosidades.

Efectivamente tais contactos permitiram-lhe adquirir ao longo de décadas numerosos espécimes de tipologias várias, os quais estão na base da fundação e várias bibliotecas e museus⁸¹.

⁸⁰ De acordo com o seu próprio diário. Cf. BPE, *Diário de Frei Manuel do Cenáculo*, tomo V, fl. 45.

⁸¹ As referidas bibliotecas de Beja e Évora e os museus de ambas as cidades, tendo também colaborado na fundação da Biblioteca Nacional em Lisboa, com a doação de um vasto conjunto de obras.

Tanto assim é que o seu nome está hoje inscrito entre os pioneiros na área do coleccionismo e museologia no país, sendo considerado como um dos primeiros colecionadores privados portugueses e o único fora da capital, cabendo-lhe igualmente o mérito de ter estabelecido no país o primeiro museu público, ainda que com contornos *sui-generis*, como adiante abordaremos.

A actividade de Frei Manuel do Cenáculo enquanto colecionador abrange dois períodos distintos da actividade museológica, remontando ao período de proliferação dos núcleos museológicos de carácter privado – com a formação do seu gabinete de curiosidades a ter lugar ainda no Convento de Jesus, como vimos anteriormente – e prolongando-se até ao período seguinte, o qual se caracterizou por um intenso labor museológico, onde sobressai a criação dos primeiros museus portugueses, de que Cenáculo foi, aliás, primeiro protagonista, ao criar Museu *Sisenando-Cenáculo Pacense*, em 15 de Março de 1791⁸², com base nas suas colecções privadas.

Enquanto humanista e homem iluminado, a sua estratégia principal baseava-se na instrução, quer na do clero, quer na do povo, instrução que implicava a procura de meios que a pudessem concretizar, sendo neste âmbito que se enquadra o seu interesse constante por livros e todo o género de objectos colecionáveis, através dos quais anteviu a transmissão de informação e conhecimento, conforme às suas concepções: «Eu vos offereço hum rico Museo p^a. q^e. também estudeis nelle, [...] eis aqui aquellas coizas que estavam no meio de vós , e q^e. vós não conheciéis, he hua luz de conhecimentos e de saber. Estas pedras quebradas, dinheiros pizados, letras desconhecidas, e peças desenterradas são preciosos meios q^e. conhecendo-os vós sabereis o muito q^e. se ignora»⁸³.

Cenáculo foi, pois «um homem de projectos, que com a sua acção em prol da ciência e da cultura se transformou num autêntico Príncipe das Letras do Alentejo, um mecenas para todos os que se aventuravam no caminho das Belas-Artes [...] protector dos artistas e escritores [...]»⁸⁴.

No entanto, apesar de aos dias de hoje a figura de Cenáculo ser entendida como um dos colecionadores setecentistas mais mencionados, certo é que ainda não foi levado a cabo nenhum estudo global que nos permita entender a actividade museológica deste clérigo no

⁸² Cf. *Oração do Museo dita a 15 de Março de 1791 em Beja com grande aplauzo*, BPE Col. Manisola, Cód. 75, nº 19.

⁸³ Cf. *Oração do Museo*, *idem*. Entendimento cenaculiano, verbalizado por Frei José de S. Lourenço aquando da inauguração do *Museu Sisenando*.

⁸⁴ Cf. Francisco Lourenço Vaz, *Os livros e as bibliotecas no espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo: repertório de correspondência, róis de livros e doações a bibliotecas*, 2009, p. 15.

seu todo. De facto, alguns autores há que se dedicaram a estudar particulares aspectos ou tipologias das suas colecções⁸⁵, mas ainda está por fazer o estudo sistemático e aprofundado que abranja a totalidade das suas vertentes de coleccionador, que vão desde a história natural, à arte, arqueologia, medalhística, numismática ou bibliofilia, entre outros, ainda que João Carlos Brigola tenha dedicado particular atenção à faceta de coleccionador “multifacetado” do arcebispo⁸⁶.

Apesar da existência de tais estudos parcelares sobre a colecção do prelado, o espólio pictórico de Cenáculo encontra-se ainda por analisar, apesar de o historiador de arte Túlio Espanca ter dado à estampa os inventários da sua pinacoteca.

De acordo com a informação que nos foi possível recolher, a mesma revestir-se-ia de um elevado valor intrínseco, onde coexistiriam belos painéis de reconhecidos pintores, nacionais e estrangeiros, a par de um elevado número de pinturas.

Disto mesmo nos dá conta Aragão Mourato, secretário da Academia das Ciências, por quem sabemos ser extensa a colecção de arte de Cenáculo: « [...] uma Colecção de muitas pinturas [...] sendo muitas de grande estimação, por serem veras efígies de personagens ilustres [...]»⁸⁷ e um seu correspondente madrileno, Ambrozeo Joaquim José dos Reyes, que pasma com a sua colecção de «pinturas e raridades»⁸⁸.

Tratar-se-ia, pois, de uma numerosa, diversificada e «opulenta» colecção de pintura⁸⁹, contendo exemplares de grande valor e elevado merecimento artístico.

Segundo Túlio Espanca, a pinacoteca do arcebispo ter-se-á conservado, quer ao nível da qualidade, quer sobretudo no que respeita à quantidade de painéis, até pelo menos à data do falecimento do seu proprietário, pois, não terá sofrido as devastadoras vicissitudes protagonizadas pelo exército francês durante as invasões ao país⁹⁰, à semelhança do que aconteceu com outras das colecções do arcebispo.

⁸⁵ A respeito, por exemplo, do núcleo de espécimes arqueológicos de Cenáculo, e particularmente sobre visitantes do mesmo e correspondentes de Cenáculo nesta e outras áreas, cf. de Fernando António Baptista Pereira, o artigo “O Coleccionador e Museólogo Iluminista, Dom Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas”, in *Portugal e o Reino Unido: A Aliança Revisitada*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

⁸⁶ Cf. João C. Brigola, *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal*, op. cit., pp. 422-433.

⁸⁷ Aragão Mourato, *apud* João Carlos Brigola, *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, 2003, p. 432.

⁸⁸ Ambrozeo Joaquim José dos Reis, (carta datada de 6 de Junho de 1794, Madrid), «[pasmado com] preciosidades que há em pinturas e raridades e com a colecção de mineraes do gabinete de história natural [...] mas mais que tudo a de antiguidades que foraõ da herança de Luis 14 [...]», BPE, CXXVII/I-I n.º 43.

⁸⁹ Nas palavras de Fernando António Baptista Pereira, cf. o artigo “O Coleccionador e Museólogo Iluminista ...”, *op. cit.*

⁹⁰ Cf. Túlio Espanca, art.º publicado em *A Cidade de Évora*, sob o título: “Espólio Cultural de Cenáculo” A. 12-13, n.º 37-38, pp 227-265.

Efectivamente, os núcleos de medalhística, numismática e livraria foram dizimados pelos correligionários de Loison, como de resto o próprio arcebispo testemunha⁹¹ e onde de facto, não refere perdas concretas de painéis ou pinturas.

Também em nossa opinião, e de acordo com o que pudemos constatar durante a investigação realizada, a imensa colecção de quadros não terá sido grandemente afectada, tendo em conta precisamente o elevado número de exemplares contabilizados à data da morte do arcebispo, a qual teve lugar escassos seis anos volvidos sobre as invasões francesas, não lhe permitindo, em tempo útil, a reposição do número de exemplares se o mesmo tivesse sido verdadeiramente afectado.

A comprová-lo está precisamente a inventariação dos objectos constantes na Livraria de Évora e na Quinta do Paço de Valverde⁹², onde estão arrolados mais de um milhar de painéis, dispersos por dezenas de compartimentos, entre salas, quartos, galerias e corredores⁹³.

O mesmo historiador atesta a proveniência de algumas das obras que constituíam esta vasta colecção, ao afirmar que grande parte proveio do estrangeiro, das oficinas de consagrados mestres das escolas italiana, espanhola, e flamenga efectivando-se a sua aquisição por intermédio de «delegados que ofereciam garantias de idoneidade» (ESPANCA, 1955-56:227), embora coexistissem variadas obras de consagrados artistas nacionais.

No entanto, José Alberto Machado⁹⁴ afirma que não obstante a sua integridade, a colecção de arte de Cenáculo não está, infelizmente, muito documentada no seu diário pessoal, ao invés do que acontece, por exemplo, com as colecções de livros, medalhas e moedas, resultando mais útil para o estudo da sua colecção de arte a correspondência emitida e recebida pelo arcebispo.

⁹¹ «Fiquei sem o copioso Monetario que a tanto custo tinha juntado [...] tudo quanto era ouro e prata foi saqueado, como também rasgados os livros e feitos em pedaços os manuscritos [...]». Cf. Fr. Manuel do Cenáculo, *Memoria descritiva do assalto, entrada e saque da cidade de Évora pelos Franceses em 1808*, 1887, p. 15.

⁹² Conjunto constituído por quinta e palácio, situado em Valverde, freguesia de N. Sra. da Tourega, a 12 km de Évora, que albergava o Paço Arquiepiscopal bem como outras instalações pertencentes à Igreja. Pertence actualmente à Universidade de Évora e constitui o chamado Pólo da Mitra da UE, onde funcionam os departamentos de Biologia e Ciências Agrárias.

⁹³ Cf. T. Espanca, mais especificamente os inventários publicados nos artigos “Espólio Cultural de Cenáculo”, *op. cit.* e “As Antigas colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora” in *A Cidade de Évora*, A. 6, vol. 6, nº 17-18, pp 444-498.

⁹⁴ José Alberto Machado, *Um coleccionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*, 1987, p. 25.

A este estudo se dedicou Francisco Vaz⁹⁵, facultando aos investigadores um importante instrumento de trabalho, onde coligiu, entre outros, um relevante conjunto epistolar remetido e dirigido a Cenáculo, no qual, apesar da proliferação de expressões e vocábulos relacionados como «artes», «pintura» ou «pinturas», escassa foi a informação colhida na correspondência do prelado a respeito de obras de arte que tenha possuído e/ou transaccionado, particularmente telas ou painéis.

Todavia, ficou para nós, clara a sua relação com a pintura, entendida por deveras especial, a julgar pelos mais de quinhentos quadros que deixou na Quinta de Valverde e outros tantos na livraria de Évora. Para o arcebispo, a pintura andava directamente associada aos livros, considerando-a como a principal decoração de qualquer biblioteca. A compra e venda de quadros contribuía também para o financiamento de obras e projectos diversos que erguia.

Ambos os manuscritos referentes aos inventários da Livraria de Évora e da Quinta de Valverde⁹⁶, estavam inéditos até a sua publicação vir revelar o «alto mérito do recheio integral, mobiliário e ornamental de uma das mais belas colecções de arte de antigas residências portuguesas»⁹⁷.

⁹⁵ F. Vaz, *Op. cit.*

⁹⁶ Do qual existem duas cópias na Biblioteca Pública de Évora (BPE) reunidas no códice 57 da secção dos Manuscritos da *Manizola*.

⁹⁷ Cf. Túlio Espanca, *op. cit.*, p. 228.

*Aqui [Museu] – como convém aos mortais –
Tudo é Divino
E a Pintura embriaga mais que o próprio vinho*

Sophia de Mello Breyner Andersen

CAPÍTULO 2. A COLECÇÃO DE PINTURA DO MUSEU RAINHA DONA LEONOR⁹⁸

2.1. CARACTERIZAÇÃO DA COLECÇÃO

2.2. DE ONDE VIERAM ESTAS PINTURAS? – A QUESTÃO DA PROVENIÊNCIA

2.2.1 Na senda da colecção – A acção do Bispo Sousa Monteiro

2.2.2. Obras pertencentes às antigas colecções do Bispo Cenáculo

2.2.2.1. Obras pertencentes às antigas colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Primitiva Portuguesa do MRDL

2.2.2.2. Obras pertencentes às antigas colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Flamenga (Sécs. XVI/XVII) do MRDL

2.2.2.3. Obras pertencentes às antigas colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Espanhola (Séc. XVII) do MRDL

2.2.2.4. Obras pertencentes às antigas colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Setecentista Portuguesa do MRDL

2.2.3. Cotejos... inequívocos

2.2.4. Obras que podem ter pertencido às Religiosas da Conceição

2.2.5. Provável Espólio Remanescente de antigos conventos e igrejas de Beja

2.2.6. Obras referidas n' *O Bejense* como pertencentes ao primitivo *Museu da Câmara*

2.3. DA IMPORTÂNCIA DO INVENTÁRIO

2.4. OS *EX-LIBRIS* DAS COLECÇÕES DE PINTURA PORTUGUESA DO MRDL

2.4.1. *S. Vicente* – Vicente Gil e Manuel Vicente

2.4.2. *Ecce Homo* – Autor Desconhecido

2.4.3. *A Virgem da Rosa* – Francisco de Campos

2.4.4. *Descida da Cruz* – António Nogueira

2.4.5. *Juízo Final* – Bento Coelho da Silveira

2.1. CARACTERIZAÇÃO DA COLECÇÃO

Embora não tenha sido possível apurar a totalidade exacta de quadros hoje existentes na colecção de pintura do MRDL⁹⁹, as fontes mais recentes dão-nos indicação da existência de cento e sessenta e quatro quadros¹⁰⁰, variando os suportes entre madeira de carvalho (sessenta e oito), tela (setenta e nove), chapa cúprica (catorze), lata (dois), contraplacado (um) e aguarela (um).

No que se refere ao nosso objecto de estudo, a colecção de pintura exposta do MRDL, a mesma reúne um total de setenta e cinco obras pintadas a óleo, variando os suportes entre

⁹⁸ O presente estudo apenas respeita à colecção de pintura exposta, uma vez que optámos por não incluir as reservas por inerentes dificuldades de acesso.

⁹⁹ Por impossibilidade de acesso às reservas, conforme referido.

¹⁰⁰ Cf. Inventário de 1950, in *Guia de Beja, op. cit.*, p. 156 e *Inventário Artístico do Distrito de Beja*, da autoria de Túlio Espanca, p. 201.

tábua, tela e cobre, cuja produção, tanto quanto conseguimos apurar, se situará entre os anos de quinhentos e oitocentos, remontando a sua origem a Portugal, Espanha e Flandres.

Encontram-se as colecções expostas divididas por cinco salas: uma sala que alberga simultaneamente as colecções de Pintura Primitiva Portuguesa, onde se expõem dezoito tábuas e de Pintura Espanhola do séc. XVII, em que se aprecia um conjunto de doze telas; duas salas de Pintura Flamenga, uma do séc. XVI/XVII e outra do séc. XVII, cada uma contendo respectivamente dez e seis pinturas sobre cobre, para além de quatro tábuas flamengas na sala de Pintura Flamenga dos sécs. XVI/XVII e por fim, uma sala de Pintura Portuguesa Setecentista, onde vamos encontrar treze telas expostas.

Há ainda a considerar cerca de dezasseis pinturas que se encontram dispersas por vários locais do museu: três telas na portaria, duas na igreja, quatro na capela-mor, três tábuas à entrada da Sala do Capítulo, outras duas no retábulo do altar do Sr. Jesus do Capítulo e por fim, duas telas na sala dos Brasões.

Todas as colecções possuem maioritariamente uma componente sacra, dedicada à iconografia cristã, relatando passos da vida de Cristo, da Virgem, do Antigo Testamento e do hagiológico cristão, conquanto exista uma pintura de cariz profano – uma *Vanitas* – na colecção de Pintura Espanhola.

Caracterizam-se as colecções por uma diversidade de cronologias e autores, bem como uma qualidade diferenciada de espécimes, onde se encontram exemplares relevantes e de grande fortuna artística, como o *São Vicente*, atribuído aos pintores conimbricenses, Vicente Gil e Manuel Vicente (act. con. 1491–1532), a *Virgem da Rosa*, atribuída a Francisco de Campos (nas. c.^a 1515–fal. 1580), a *Descida da Cruz*, da autoria do pintor António Nogueira (act. conh. 1546–fal. 1575) ou a grande tela do *Juízo Final*, atribuída ao operoso mestre Bento Coelho da Silveira (n. 1620–fal.1708), sobre os quais nos debruçaremos adiante.

A dificuldade com que nos deparámos no decurso da investigação é a mesma que tem contribuído para que a questão da proveniência desta colecção seja ainda ignota aos dias de hoje – a carência de fontes documentais.

Contudo, apesar desta escassez, os caminhos trilhados pela pesquisa que levámos a cabo permitiram-nos concluir que uma grande parte destas pinturas (a maioria) pertenceu a um único coleccionador – o Bispo Manuel do Cenáculo – ao contrário daquilo que veicula o *Guia Turístico de Beja*¹⁰¹, que aponta como principal origem destas colecções os espólios remanescentes de igrejas e conventos da cidade, a maioria dos quais já demolidos.

¹⁰¹ Cf. *Guia Turístico de Beja*, 1950, *op. cit.*, p. 109.

Se esta hipótese se pode aplicar às restantes colecções (onde se incluem paramentos, mobiliário, entre outros), a qual não colocamos aqui em questão, o mesmo não se pode dizer da colecção de pintura, pois a investigação conduziu-nos no sentido de que apenas um reduzido número destes quadros possa ser proveniente dos citados espólios, sendo a grande maioria originária de uma única colecção particular, como procuraremos demonstrar.

A sala onde se encontra instalada a colecção de Pintura Primitiva Portuguesa, apesar do estado de ruína de parte do tecto e das paredes – a reclamar intervenção urgente devido a múltiplos desabamentos parcelares – é um espaço amplo, que alberga igualmente a colecção de Pintura Espanhola, expostas uma e outra em paredes opostas, separadas por alas laterais ou divisórias.

Nas paredes fundeiras (parede Sul-divisória das alas, parede Poente e parede Norte-divisória das alas), de frente para a entrada, encontramos, por ordem de exposição, os seguintes exemplares de pintura nacional quinhentista e seiscentista: na parede lateral-divisória Sul das alas, expõe-se uma tábua representando *A Verónica* (fig. 25)¹⁰², atribuída à sociedade de pintores pacenses António Oliveira/Júlio Dinis do Carvo¹⁰³; na parede Sul, quatro tábuas com Passos da Vida de Cristo: *Visitação* (fig. 26), *Descida da Cruz* (fig. 27), *Ressurreição* (fig. 28) e *Ascensão* (fig. 29) devidas aos pincéis do pintor maneirista António Nogueira (act. conh. 1546 – f. 1575); na parede Poente, situada de frente para a entrada, estão uma *Anunciação* (fig. 30), *O Martírio de Santa Catarina* (fig. 31) atribuível ao Mestre da Lourinhã (ESPANCA, 1992:201), uma *Circuncisão* (fig. 32), *Santa Ana e S. Joaquim: A Conceção da Virgem* (fig. 33), *A Virgem da Rosa* (fig. 34) atribuída a Francisco de Campos (n. c.^a 1515 – f. 1580), uma *Adoração dos Magos* (fig. 35), outra *Anunciação* (fig. 36) e uma *Missa de S. Gregório* (fig. 37), atribuída a Gregório Lopes (c.^a 1490 – 1550) ou à sua oficina; na parede Norte, um *S. Vicente* (fig. 38) atribuído ao duo conimbricense Vivente Gil e Manuel Vicente (act. conh. 1491–1532), um *Martírio de S. Vicente* (fig. 39), o *Concílio de Niceia* (fig. 40), uma *Apresentação da Virgem no Templo* (fig. 41) e na parede lateral-divisória Norte das alas, expõe-se um *Ecce Homo* (fig. 42).

Deste conjunto apenas nos debruçaremos sobre as pinturas de maior fortuna artística, como uma das tábuas dos Passos da Vida de Cristo – a *Descida da Cruz* –, a *Virgem da Rosa*, *S. Vicente* e o *Ecce Homo*, baseados quer na nossa própria observação e interpretação

¹⁰² Todas as estampas referentes às colecções expostas do MRDL constam em anexo – Apêndice Iconográfico, Anexo A.

¹⁰³ Cf. do autor Vítor Serrão, o artigo “Uma sociedade de pintores em Beja no fim do século XVI: Os maneiristas António de Oliveira e Júlio Dinis de Carvo”, in revista *Musev*, IV Série, n.º 11, 2002, pp.35-75.

das pinturas, quer em informações colhidas noutros autores, pois poucas foram as pistas que alcançámos em fontes documentais.

Lamentavelmente não lográmos encontrar a mais singela referência relativamente a grande parte das pinturas, fazendo votos para que futuras investigações possam trazer a lume contributos para sua história, que terá de passar também por estudos que englobem o seu apeamento (estudos reflectográfico e dendocronológico).

No mesmo espaço, embora na parede voltada a Sul, de frente para os exemplares de Pintura Portuguesa, encontra-se exposta a colecção de Pintura Espanhola do séc. XVII. Da parede lateral-divisória Norte das alas para a divisória Sul pode visionar-se o seguinte conjunto de doze telas a óleo: um *David e Golias* (fig. 43), *S. Pedro de Alcântara* (fig. 44), *S. Francisco em Êxtase* (fig. 45), duas telas representando a *Cabeça de S. João Baptista* (figs. 46 e 47), *Sto. Agostinho* (fig. 48), o *Martírio de S. Bartolomeu* (fig. 49), *S. Jerónimo* (fig. 50), um *Busto de Cristo* (fig. 51) e um *Busto da Virgem* (fig. 52), *S. Francisco em Transe* (fig. 53) e uma *Vanitas* (fig. 54).

Deste conjunto, o *Sto. Agostinho*, o *Martírio de S. Bartolomeu* e o *S. Jerónimo* serão de autoria do pintor valenciano José de Ribera (1591 – 1652), enquanto ambos os bustos acusam os pincéis de Juan Arellano (n. 1614 – f. 1676). De referir que cinco destas telas apresentam idênticas molduras, pintadas a verde com aplicações douradas (*David e Golias*, *S. Pedro de Alcântara*, *S. Francisco em Êxtase*, *S. Francisco em Transe*, e a *Vanitas*).

Saindo deste recinto para as salas de Pintura Flamenga, antecâmaras situadas à direita e à esquerda da primitiva Sala do Capítulo do convento da Conceição, encontramos exposta a colecção de Pintura Flamenga dos sécs. XVI e XVII. Esta colecção é maioritariamente composta por um conjunto de doze pinturas em cobre, datadas do séc. XVII a que se juntam quatro tábuas do séc. XVI.

Na antecâmara da direita expõem-se dez pinturas: os quatro óleos sobre madeira do século XVI – uma *Virgem do Leite* (fig. 55), réplica de Van Orley e um tríptico de *Cristo e os Apóstolos* (fig. 56) – e do séc. XVII, seis dos doze óleos sobre cobre: *Os quatro Evangelistas* (fig. 57) e passos do Antigo Testamento assinados por «D. Ffranck F.»: *Abraão e os três desconhecidos* (fig. 58), *Melquisedeque recebe Abraão* (fig. 59) e *Encontro de Jacob e Raquel no Poço* (fig. 60); há ainda uma *Anunciação da Ressurreição* (fig. 61) e um *Calvário* (fig. 62).

A antecâmara da esquerda guarda expostos os restantes seis cobres: *O Regresso do Egipto* (fig. 63), *Adoração dos Pastores* (fig. 64), *A Adúltera* (fig. 65), *A Circuncisão* (fig. 66), *Adoração dos Magos* (fig. 67) e o *Beijo de Judas* (fig. 68).

Este conjunto de doze cobres segue modelos de grandes mestres holandeses e flamengos, sobretudo, Rubens. Apresenta sensivelmente as mesmas dimensões e as molduras são semelhantes às das cinco telas espanholas atrás referidas (pintadas a verde, com aplicações douradas), curiosa particularidade que adiante procuraremos explicitar.

E por fim temos a sala de Pintura Portuguesa Setecentista, com treze telas expostas, entre as quais, uma magnífica tela do séc. XIX, exposta na parede Norte, assinada pelo retratista italiano, Domenico Pellegrini, representando o *Bispo D. Francisco de Carvalho* (fig. 74) e datada de 1805, data coincidente com a estadia do pintor em Portugal, onde se estabeleceu entre os anos de 1803 e 1810.

Na mesma parede, para além deste retrato, conta-se ainda um *Retrato de D. Frei Manuel do Cenáculo* (fig. 73), da autoria do pintor António Padrão; na parede Nascente, expõem-se uma *Visitação* (fig. 75), um *Juízo Final* (fig. 76) atribuído a Bento Coelho da Silveira (1620 – 1708) e *O Nascimento de S. João Baptista* (fig. 77); na parede Sul, um *S. Thomáz* (fig. 78), *O Milagre de Santo António* (fig. 79), *O Martírio de Santa Bárbara* (fig. 80) e um *S. Francisco de Paula* (fig. 81); na parede Poente, estão um *S. João Nepomuceno* (fig. 69), a *Adoração dos Pastores* (fig. 70) uma *Última Ceia* (fig. 71) atribuída a Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810) e uma *Flagelação de Cristo* (fig. 72).

Dispersos por vários locais do museu encontramos ainda mais dezasseis pinturas: na entrada, por cima do balcão da portaria, local correspondente ao antigo coro-alto, está uma *Nossa Senhora Mãe dos Homens* (fig. 82) e à entrada da igreja, os *Retratos dos Fundadores* – os duques de Beja – D. Fernando à esquerda (fig. 83) e D. Beatriz à direita (fig. 84).

Já na igreja, na parede do lado do Evangelho podemos observar um *Arcanjo S. Miguel* (fig. 85) e uma *Adoração do Nome de Jesus* (fig. 86), enquanto na capela-mor, da banda da Epístola, estão expostos um *S. Pedro* (fig. 87) e um *S. Paulo* (fig. 88) e respectivos *martírios* e por baixo de cada um destes, respectivamente, uma *Adoração do Agnus Dei* (fig. 87 em baixo) e *Santos Bispos* (fig. 88 em baixo), pinturas de autores anónimos, que segundo Túlio Espanca serão de fraco merecimento artístico, tendo sido aqui colocadas em substituição de outras, alegadamente levadas para o então Museu das Janelas Verdes, hoje Museu Nacional de Arte Antiga, aquando da extinção do convento, muito embora, lamentavelmente o autor não indique a sua fonte de informação no que respeita à proveniência destes quadros.

Saindo para a *Sala dos Brasões*, na parede à direita da entrada expõem-se duas telas, representando os fundadores do convento (figs. 89 e 90), cópias das pinturas que estão à entrada da igreja.

Continuando, agora no Claustro, mais precisamente na Quadra do Evangelista, ao fundo da ala, ergue-se um quadro pintado sobre madeira com o tema da *Aparição de Cristo à Virgem* (fig. 91), obra provavelmente de origem maneirista mas bastante repintada no séc. XVIII, tendo na predela uma *Adoração dos Pastores* (fig. 92) e uma *Deposição no Túmulo* (fig. 93).

Entrando na Sala Capitular, no Altar dedicado ao Senhor Jesus do Capítulo, encontram-se duas tábuas representando a *Virgem Dolorosa* (fig. 94) e *S. João Evangelista* (fig. 95).

2.2. “DE ONDE VIERAM ESTAS PINTURAS?” – A QUESTÃO DA PROVENIÊNCIA

2.2.1. NA SENDA DA COLECÇÃO – A ACÇÃO DO BISPO SOUSA MONTEIRO

A prospecção arquivística levada a cabo conduziu-nos maioritariamente para uma fonte de proveniência, sendo que estamos hoje em condições de afirmar que grande parte da colecção de Pintura (exposta) do MRDL é oriunda das antigas colecções de Frei Manuel do Cenáculo (primeiro Bispo de Beja depois de restaurada a Diocese pacense), embora entre estes exemplares possam coexistir pelo menos duas histórias diferentes de percurso museológico.

A investigação desenvolvida permite-nos dar como provado que embora alguns quadros tenham ficado em Beja, tal não foi, contudo, o caso da maioria, pois grande parte da colecção acompanhou Cenáculo na sua mudança para o arcebispado de Évora.

Sabemos actualmente que do grupo dos quadros originários das colecções do arcebispo e hoje pertencentes ao MRDL, a maioria saiu de Beja e só regressou quase um século depois, ao contrário do que pensava Abel Viana, que por desconhecer a existência dos inventários do espólio de Cenáculo, publicados em Évora, deixou escrito que «A maioria da colecção arqueológica [de Cenáculo], assim como numerosos e valiosos exemplares da sua volumosa pinacoteca, ficaram em Beja, [...]»¹⁰⁴, induzido em erro pela consulta de um inventário do Paço Episcopal de Beja datado de 1912, onde aparecem arrolados muitos dos quadros de Cenáculo que hoje se podem admirar no MRDL.

Ao saber da existência dos quadros no Paço de Beja em 1912, Abel Viana, muito naturalmente, foi levado a pensar que Cenáculo os havia deixado naquela cidade depois de ter ido ocupar a arquidiocese de Évora, contudo, os inventários das colecções do arcebispo, existentes na Biblioteca Pública de Évora, vêm quase que inequivocamente demonstrar que muitas das actuais pinturas do MRDL estiveram anteriormente na cidade do Alto-Alentejo. Tais inventários foram revelados pelo historiador de arte Túlio Espanca, sensivelmente na mesma altura em que escreve Abel Viana, que embora ainda contemporâneo de Túlio Espanca, não terá tomado conhecimento dos seus escritos¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Cf. *Museu Regional de Beja - Catálogo de algumas das principais peças*, Lisboa, [s.d.], p. 8.

¹⁰⁵ Ambos trouxeram a lume as citadas publicações entre os meados da década de 40 e os meados da década de 50 do século XX. Embora o *Guia de Beja*, da autoria de Abel Viana não contenha data de publicação, cremos que a mesma se situará algures no intervalo temporal

Logo após a morte de Fr. Manuel do Cenáculo, em 1814, foram inventariados todos os bens que constavam dos edifícios da biblioteca que o prelado fundara na capital alto-alentejana, à época designada por “Livraria Eclesiástica e Pública de Évora”¹⁰⁶, assim como os bens existentes na Quinta de Valverde, complexo situado no termo de Évora, onde se instalara o Paço Arquiepiscopal.

Da análise dos inventários publicados por Túlio Espanca¹⁰⁷, resultam variadas coincidências que nos permitiram avançar a hipótese de que muitas das pinturas que hoje compõem as colecções do MRDL estavam em Évora, na Livraria instituída por Cenáculo, na altura da sua morte.

Se actualmente fazem parte do espólio do MRDL tal ficou a dever-se, em primeira instância, às diligências do bispo D. António Xavier de Sousa Monteiro¹⁰⁸, que interveio activamente na sua recuperação, fazendo-as regressar à cidade de onde saíram, mediante contactos e solicitações, embora com propósitos alheios à musealização ou conservação do património, como adiante se verá. No entanto, com ou sem tais intenções, certo é que muitas das pinturas que haviam integrado o espólio do Museu Cenáculo, o primitivo museu da cidade de Beja, ao museu desta cidade regressaram anos volvidos.

Tendo o bispo Sousa Monteiro tido papel fundamental no retorno dos quadros a Beja, torna-se necessário esclarecer sobre as suas intenções, as quais não tiveram na sua génese qualquer preocupação museológica – como inicialmente pensávamos – contrariamente ao que acontecera com o acervo arqueológico de Cenáculo – este sim doado por Sousa Monteiro ao museu da Câmara – ou ao que se passou no seio da população pacense, que persuadida pelo director do jornal local foi acometida por um autêntico “ímpeto dadivoso”, oferecendo ao museu centenas de espécimes arqueológicos.

De acordo com o que lográmos alcançar, dois objectivos relacionados entre si estiveram por detrás do propósito de D. António Xavier em mandar vir de Évora diversas pinturas de Cenáculo: a presença das pinturas no Paço contribuiria não só para o embelezamento do

apontado, uma vez que datam da mesma altura os seus artigos relacionados publicados na *Revista Arquivo de Beja*. Os inventários das colecções de Cenáculo foram publicados por Túlio Espanca nos anos 6 e 12 da *Revista A Cidade de Évora*, correspondentes aos anos de 47 e 55 do séc. XX.

¹⁰⁶ Situada no Antigo colégio dos Moços do Coro. Neste edifício, anexo à Sé, ficam hoje as instalações do Museu de Arte Sacra da Sé de Évora.

¹⁰⁷ Cf. “As Antigas colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora” in *A Cidade de Évora*, A. 6, vol. 6, nº 17-18, pp 444-498. O inventário da Quinta de Valverde, feito nos dias subsequentes à morte do arcebispo, foi igualmente publicado por este historiador na mesma publicação, nos exemplares referentes aos anos 12-13, nº 37-38 (Jan./Dez. 1955-56), em artigo intitulado “Espólio Cultural de Cenáculo”, pp. 227-265.

¹⁰⁸ Este prelado ocupou o bispado de Beja oitenta anos depois de Cenáculo, mais precisamente entre os anos de 1883-1906.

próprio edifício, deveras carecido de decoração, não se achando à altura da condição de residência de uma autoridade eclesiástica, ao mesmo tempo que constituiria uma forma de catequizar, atrair e aproximar da igreja os fiéis, cuja fé era necessário reavivar.

Embora a diocese tivesse sido restaurada há já mais de um século quando, em 1883, D. António Xavier veio ocupar o bispado de Beja, a fé ainda andava muito desarraigada na região devido à cumulação de vários factores.

A grande vacância da Diocese¹⁰⁹, que associada a uma instabilidade eclesiástica, traduzida em ausências repetidas de bispos nomeados (que pouco tempo se demoravam no bispado ou não chegavam sequer a ocupá-lo) e a uma inexistência efectiva de elementos essenciais para a promoção da fé junto das populações – como uma sé catedral, um cabido ou um seminário – inevitavelmente motivaram a instalação de forças anticlericais no território do bispado, que resistiam, ainda que passados mais de cem anos sobre a restauração da diocese pacense.

D. António Xavier de Sousa Monteiro, devido à sua formação, por um lado e à sua influência e relacionamentos por outro, reunia condições únicas para possibilitar o regresso das peças a Beja.

À semelhança de Cenáculo, foi um prelado erudito; ainda que só tivesse abraçado a vida eclesiástica em momento tardio – com a sua ordenação a ter lugar em 1858, contava então 29 anos de idade – tal não obstou a que somasse diversas formações: inicialmente formado em Direito pela Universidade de Coimbra obteve posterior formação em História e Arqueologia, sabendo-se que entre outras, foi membro da Real Academia de História de Madrid e sócio da Real Sociedad de Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, distinguindo-se ainda pela sua cultura artística como compositor de música sacra e pintor¹¹⁰.

Imbuído por certo de uma maior sensibilização para a questão das artes por via da sua formação artística, mais fácil lhe seria entender a pintura como meio privilegiado para catequizar populações, em particular a pacense, que se encontrava muito descristianizada e que urgia reconquistar para a fé cristã.

A juntar a estes factos considere-se ainda os relacionamentos privilegiados que o bispo mantinha com a arquidiocese eborense, que ao tempo era ocupada por um seu colega de docência no Seminário Episcopal de Coimbra, o arcebispo D. Augusto Eduardo Nunes e o facto – deveras importante para o contexto – de a Livraria de Évora ainda estar sob a alçada

¹⁰⁹ Principiada no longínquo ano de 754 e que, apesar de Beja ter sido reconquistada em 1162, durou mais de mil anos, até 1770, altura em que Fr. Manuel do Cenáculo foi nomeado Bispo de Beja, vindo a ser efectivamente restaurada em 1777, quando Cenáculo tomou posse.

¹¹⁰ No Museu da Diocese de Beja encontram-se alguns quadros pintados por este bispo, assim como em algumas igrejas da cidade e há inclusive, notícia da existência de quadros seus em igrejas de outros pontos do país, como Penacova ou Coruche. Cf. Tese de Licenciatura de Jacinto Salvador Guerreiro, 1997, p. 58.

do Cabido da Sé ao tempo em que Sousa Monteiro foi bispo de Beja, posto que Cenáculo a doou, juntamente com o seu museu à igreja Metropolitana de Évora, factores que conjugados permitiram que o bispo de Beja conseguisse fazer regressar à cidade algumas dezenas de quadros pertencentes às colecções de Cenáculo.

De que forma estes quadros se encontram hoje no MRDL sendo que, como vimos, não foram doados por D. António Xavier foi questão para a qual durante bastante tempo não encontramos resposta.

O elo que nos faltava foi-nos revelado já em final de investigação¹¹¹, apoiado pelos resultados de um estudo mais aprofundado sobre a história desta região, particularmente assolada pelas convulsões liberais e republicanas, que na capital distrital se revestiram de especial violência.

Com a morte do bispo Sousa Monteiro ocorrida entretanto em 1906, a nomeação do novo prelado, D. Sebastião Leite de Vasconcelos, para o bispado do Baixo-Alentejo deu-se em pleno período de hostilidades contra a Monarquia e a Igreja, sendo Beja nesta altura, conforme às palavras de Gonçalves Serpa «um poderoso baluarte do liberalismo alentejano»¹¹², onde tanto a Igreja como a causa monástica sofriam diariamente diversas vicissitudes.

O recém-empossado bispo via a sua tarefa dificultada tanto pelo ambiente geral, como por aquele que se vivia dentro da própria diocese, em que o afastamento da direcção do seminário, por indecente conduta moral e disciplinar dos seus elementos, constituiu um explosivo rastilho.

Chegado o dia 05 de Outubro de 1910, o novo regime foi concomitantemente proclamado em Beja, acompanhado por uma horda de distúrbios, onde a destruição do património e a extirpação de bens – a várias entidades, entre as quais a Igreja – tomaram proporções consideráveis. Ainda mal tinham soado as primeiras “vivas” à República e já a bandeira do novo regime estava hasteada no Seminário de Beja, posteriormente encerrado no rescaldo da revolução. O bispo, que à data se encontrava fora da cidade, foi obrigado a exilar-se em Espanha, jurada que fora a sua morte se acaso ousasse entrar na cidade.

Com a ausência da autoridade eclesiástica, ficou assim aberta a porta para as pilhagens nas igrejas e edifícios episcopais que posteriormente tiveram lugar, «o paço episcopal e o seminário foram saqueados e o edifício sequestrado. Houve igrejas saqueadas, fechadas,

¹¹¹ Onde relevam os contactos, disponibilidade e interesse do Seminarista de Beja, o Sr. Luís Costa, cuja preciosa ajuda foi crucial para o sucesso deste trabalho e a quem incondicionalmente agradecemos.

¹¹² Vide C.J. Gonçalves Serpa, *Enciclopédia Diocesana* (...), Beja: Gráfica Gouveia, 1961, pp. 62-63.

demolidas ... sacerdotes vaiados e presos ... tudo ... tudo em nome da *santa liberdade!*»¹¹³, sendo, pois, na sequência destes acontecimentos, em data que não poderemos precisar (embora sempre depois de 1912), que os quadros do Paço, oriundos das colecções de Cenáculo, foram “devolvidos” ao museu da cidade, hoje MRDL.

Se a análise do inventário das pinturas deixadas na livraria de Évora, datado de 1814, veio revelar a existência de diversos quadros que poderiam ser precisamente alguns daqueles que hoje compõem as colecções do MRDL e se as parcas descrições das peças não nos permitiam inicialmente formular mais que uma mera hipótese, com a descoberta de um inventário do Paço de Beja¹¹⁴ datado de 1902 obtivemos a prova que faltava, pois encontramos arrolados alguns dos mesmos quadros que em 1814 estavam na *Livraria Eclesiástica e Pública de Évora*.

O cruzamento de ambos os documentos permitiu-nos assim concluir quer sobre o primeiro possuidor de grande parte dos quadros – Cenáculo – quer sobre o seu trajecto: inicialmente pertencentes às colecções do Museu *Sisenando Cenáculo Pacense* seguiram para Évora com o seu proprietário, vindo a ser expostos durante quase um século na Livraria daquela cidade, tornando entretanto a Beja, primeiro ao Paço Episcopal e finalmente ao museu da cidade – ainda que por questionáveis meios – de onde curiosamente primeiro haviam saído.

No entanto, como atrás deixámos escrito, nada nos diz que Cenáculo não possa ter deixado quadros em Beja, à semelhança do que aconteceu com parte do acervo arqueológico, antes pelo contrário, sabemos, segundo fontes documentais, que ficaram alguns, até porque deles não encontramos notícia nos inventários de Évora.

Sabemos que Manuel do Cenáculo não levou consigo para a metrópole eborense a totalidade do seu espólio arqueológico, por inerentes dificuldades de transporte¹¹⁵ e se tal aconteceu com a secção de arqueologia, nada contraria que o mesmo se possa ter passado com objectos de outra índole, nomeadamente algumas pinturas, pois nem só as lápides seriam objectos volumosos e difíceis de transportar, provavelmente determinadas telas e tábuas partilhariam da mesma característica, pelo que não nos é estranho pensar que pudesse

¹¹³ *Idem*, p. 64.

¹¹⁴ Descoberta devida às especiais diligências do Seminarista de Beja, o Sr. Luís Costa. Trata-se do *Inventário do Antigo Paço Episcopal no tempo de D. António Xavier – 1902*. Cf. Arquivo Histórico da Diocese de Beja (AHDB), Cx. N.º 19 B – Pastoris e outros documentos de D. António Xavier de Sousa Monteiro – 3.ª sub-capa – Vários Documentos.

¹¹⁵ De acordo com Augusto Filipe Simões, Cenáculo terá deixado em Beja mais de cem peças de arqueologia, entre lápides, cipos, fragmentos de estátuas, etc. Cf. do autor, *Relatório à cerca da Renovação do Museu Cenáculo*, Évora: Typographia da *Folha do Sul*, 1869, pp. 3-4.

ter ficado em Beja um número indeterminado de quadros, os quais, por razões diversas, não chegaram a sair da cidade. Esta hipótese afigurou-se-nos ainda mais verosímil ao constatarmos o elevado número de pinturas que o prelado possuía à data da sua morte¹¹⁶, número que poderia ter ditado precisamente o “abandono” temporário de alguns exemplares.

A confirmar esta hipótese estão algumas missivas do bispo Francisco Carvalho – sucessor de Cenáculo no bispado de Beja – dirigidas ao arcebispo a informar da presença de determinados quadros no Paço. Através da correspondência de Cenáculo também se sabe que tinha intenção de regressar à cidade pacense para buscar as lápides da secção de arqueologia, que restavam na Igreja de S. Sisenando, intenção que certamente contemplaria de igual modo outros objectos do seu museu, como alguns quadros. A mesma correspondência permite-nos igualmente perceber que o prelado estaria inclusive a par das vicissitudes por que passava o espólio, o qual ainda em vida do seu coleccionador conheceu o abandono e a incúria.

Não logrou, porém, o arcebispo concretizar os seus desígnios de fazer recolher a Évora o acervo restante, pois as convulsões sociais decorridas das invasões francesas e do rastilho liberal que entretanto se acendera, não lhe terão oferecido a estabilidade necessária para tal. À falta de alguém que conservasse e supervisionasse o acervo, entretanto deslocado para o antigo colégio dos Jesuítas, as mesmas convulsões ditaram a dispersão da maioria dos objectos¹¹⁷ e se alguns se terão irremediavelmente perdido, outros voltaram a aparecer em Beja anos volvidos, alguns dos quais graças ao bispo António Xavier.

O inventário das «Pinturas que o Exmo. Sr. Dom Frei Manoel do Cenáculo deichou na Livraria ECC. e Pública desta Metrópole Eborense para uso Público»¹¹⁸ está dividido em quatro listas e contempla um total de quinhentas e cinquenta e quatro pinturas, onde desde logo nos saltaram à vista diversas “coincidências” relevantes, entre as quais o facto de neste extenso rol constarem oito obras, umas assinadas e outras atribuídas a António Joaquim

¹¹⁶ Os quadros deixados na livraria, situada no antigo Colégio dos Meninos do Coro, próximo da Sé juntamente com os que se encontravam nas diferentes instalações da Quinta de Valverde totalizam mais de mil e cem exemplares. Cf. Inventários publicados por Túlio Espanca, *op. cit.*, ou Anexos 4 e 5 em final do presente articulado.

Devemos ainda ter em consideração o número de anos que Cenáculo passou em cada cidade. Enquanto em Beja esteve 35 anos (1777-1802), em Évora apenas contou doze (1802-1814), período em que se contam as invasões francesas, por certo um tempo instável para se dedicar à recolha de peças de arte, até porque entretanto ainda foi mandado prender), o que nos leva a supor que a maior parte da sua colecção de pintura tenha sido reunida durante a estadia em Beja.

¹¹⁷ A título de exemplo, sabe-se que das mais de cem peças arqueológicas deixadas por Cenáculo em Beja, terão restado apenas treze, as quais A. Filipe Simões fez recolher a Évora no ano de 1868, mediante autorização real. Cf. *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁸ Cf. Inventário publicado por Túlio Espanca, *op. cit.*, ou o Anexo 4 no final do *corpus*.

Padrão¹¹⁹, o mesmo pintor que assina o retrato do arcebispo que está exposto na sala de Pintura Setecentista do MRDL, sendo aliás ainda mais significativo o facto de no referido inventário se encontrar um outro retrato de Cenáculo, assinado pelo mesmo pintor¹²⁰, o qual, segundo Túlio Espanca, se encontrava exposto à época no gabinete do director da biblioteca de Évora.

Sendo, pois, certo que da colecção de Cenáculo faziam parte diversos quadros assinados e/ou atribuídos a Padrão, é para nós muito legítimo que o retrato do MRDL seja apenas mais um entre os vários que o prelado possuiu, até porque através da imprensa local tivemos notícia de que este quadro (do MRDL) proveio do Paço Episcopal de Beja, o que se comprovou mediante consulta do respectivo inventário (Inventário do Paço de Beja, 1902), onde encontrámos arrolado um *Retrato de Cenáculo*. A conjugação destas duas referências indicia-nos assim que o mesmo quadro esteve em Évora e posteriormente regressou a Beja, primeiro ao Paço Episcopal e depois ao MRDL.

Para além deste retrato, passamos a enumerar os restantes quadros constantes do inventário da Livraria de Évora e que se encontram hoje nas colecções do MRDL.

¹¹⁹ Cf. Pinturas assinaladas com os números 58, 59, 60, 63, 83, 92, 93 e 101 na segunda das listas referidas, in “As Antigas colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo [...]”, *op. cit.*, pp. 460-461.

¹²⁰ Cf. “As Antigas Colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo ...”, onde com o nº 58 consta: «58 – Cenaculo – Joaq.^m M.^{el} Padrão de Lix.³». O nome aparece trocado no inventário (várias formulações incorrectas: Manuel Joaquim Padrão ou Joaquim Manuel Padrão em vez de António Joaquim Padrão), muito embora tenhamos averiguado que se trata do mesmo pintor. Aliás, é o próprio Túlio Espanca quem afirma que o pintor tem o nome trocado, apresentando simultaneamente a formulação correcta *op. cit.* pp. 445 e 459.

2.2.2. OBRAS PERTENCENTES ÀS ANTIGAS COLECÇÕES DO BISPO CENÁCULO

2.2.2.1. Obras pertencentes às antigas colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Primitiva Portuguesa do MRDL

A primeira pintura que encabeça a 4ª lista do inventário da Livraria é um «Painel de S. Vicente, de «Autor portuguez, antigo, duro», o qual nos remete de imediato para a tábua representando o *S. Vicente*, exposta na Sala dos Primitivos Portugueses e atribuída aos pintores conimbricenses Vicente Gil e Manuel Vicente¹²¹, aliás, a adjectivação utilizada – “antigo” e “duro” – e bem assim o facto de ser considerado de autor português reforçam a hipótese de se tratar do mesmo quadro.

Na mesma lista, com o número dois consta uma «Anunciação, Port., antigo, duro», que poderá corresponder a qualquer uma das duas tábuas representando a *Anunciação* expostas na mesma sala. Embora de autores desconhecidos, estas tábuas homónimas de Beja estão atribuídas à escola primitiva portuguesa, onde mediante a classificação de «antigo e duro» se enquadra igualmente a *Anunciação* descrita no inventário.

O número cinco apresenta a seguinte descrição: «Uma barca com várias figuras.». De acordo com a experiência colhida aquando da pesquisa em diversos arquivos, apercebemo-nos que a maioria dos inventários consultados foi elaborada por funcionários do governo, pessoas que maioritariamente não eram entendidas em arte, resultando com frequência descrições pobres, em que não raras vezes a iconografia se apresentava incorrecta ou não era de todo explicitada, como é o caso desta pintura.

Se levarmos este aspecto em consideração, ao qual se junta o facto de as figurações de barcaças, embarcações e afins não serem muito comuns na pintura religiosa da época, este número cinco poderá muito bem corresponder ao *Martírio de S. Vicente*, tábua pertencente à colecção que temos vindo a nomear e que nos parece ilustrar precisamente o momento em que o corpo já sem vida de S. Vicente é retirado do mar. Embora a iconografia não seja explícita, a expressão fechada, ou mesmo triste das personagens dentro da barca, indicia tratar-se do momento da retirada do corpo pelos fiéis e não daquele em que terá sido lançado ao mar pelos algozes. Depois de ter sido cruelmente atormentado e posteriormente curado por Deus, o corpo inanimado de S. Vicente terá sofrido vicissitudes várias, por ordem do mesmo governador que ordenou a sua tortura. Porém, todas as tentativas de

¹²¹ Vide Túlio Espanca, *Inventário Artístico do Distrito de Beja*, 1992, p. 201.

abandono do corpo terão sido goradas pelo Santo Pai, que lhe permitiu digna sepultura junto a Valência por mão de alguns fiéis, que recolheram o corpo do mar.

Celebração da Missa é o título atribuído ao número oito, onde constam ainda as anotações «Port. Antigo, duro.», podendo, por tais características, este quadro corresponder à *Missa de S. Gregório*, que se pensa ser da autoria de Gregório Lopes, exposta no MRDL entre uma *Anunciação* e o *S. Vicente*, mais especificamente na parede Poente, onde aliás se encontra a restante colecção de Pintura Primitiva Portuguesa.

O *Ecce Homo*, tábuca quinhentista exposta na divisória Norte das alas, pertencente à mesma colecção encontra correspondência com um único número do inventário ora analisado, o número dezanove, que descreve um «Ecce Homo. Antigo e duro». Sob o número cento e dezanove há ainda outro *Ecce Homo*, contudo lê-se na descrição que é uma «cópia de Guido», o que põe de parte a hipótese de poder tratar-se da tábuca de Beja, uma vez que a figura de Cristo do *Ecce Homo* de Guido é representada com o olhar em mística mirada, afastando-se assim da representação de Beja, onde os olhos de Cristo aparecem cobertos com a mesma espécie de mortalha que lhe cobre grande parte do corpo.

Fernando António Baptista Pereira¹²² defende ser esta uma obra pertencente às religiosas da Conceição. Apesar de as nossas investigações nos permitirem considerar também esta hipótese, as mesmas nos conduzem com maior certeza para a possibilidade de a obra ter pertencido a Cenáculo, contudo as duas conjecturas não serão necessariamente incompatíveis, como adiante se verificará.

Ao analisar a correspondência de Cenáculo, a única alusão específica a uma das suas pinturas é precisamente a um *Ecce Homo* e fomos encontrá-la numa missiva dirigida a Frei Plácido Barroco em Setembro de 1795, na qual o prelado se refere explicitamente a um *Ecce Homo* que pretendia vender por 40 moedas¹²³, contudo afirma que o mesmo é da autoria de Luís de Morales, o que elimina a possibilidade de se tratar aqui da tábuca do MRDL. Tal como a «cópia de Guido» não pode ser identificada com a tábuca de Beja, também a pintura de Morales não o poderá ser, pois nas representações homólogas conhecidas deste autor, a figura de Cristo exhibe claras diferenças no posicionamento da cabeça, que descoberta, se encontra inclinada e ligeiramente voltada à direita do observador, enquanto na representação do MRDL, Cristo está em posição frontal e, como já referido, de olhos cobertos.

¹²² Cf. Fernando António Baptista Pereira, Tese Doutoral: *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, 2001, p. 173.

¹²³ Vide Francisco Lourenço Vaz, *Os Livros e as Bibliotecas no espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo*, p. 362.

Sob o título de *Adoração dos Reis* constam no inventário da livraria quatro exemplares, dos quais, o número trinta e quatro poderá corresponder à tabua da colecção dos Primitivos Portugueses, uma vez que a descrição o qualifica de «duro». Esta tábua do MRDL pode corresponder efectivamente ao número trinta e quatro, até porque é como que confirmada pelo Inventário do Paço de Beja, onde consta uma «Adoração dos Magos (antiga, de madeira)», assunto a que voltaremos em sede própria.

2.2.2.2. Obras pertencentes às colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Flamenga (Sécs. XVI/XVII) do MRDL

«N. Snr^a dando o peito ao Menino. Antigo duro» – esta é a descrição que pode ler-se no número nove do inventário da livraria de Évora. Nas colecções expostas do museu apenas se encontra uma tábua correspondente a esta descrição. Efectivamente, entre a colecção de Pintura Flamenga conta-se uma *Virgem do Leite*, tábua do séc. XVI, na qual a Virgem surge amamentando o Menino. Esta tábua tanto poderia pertencer às colecções de Cenáculo, uma vez que os atributos «antigo» e «duro» se lhe aplicam, como às religiosas da Conceição, pois disso nos deram conta as fontes documentais, embora nos inclinemos para a primeira hipótese, a que tornaremos.

Sob o número catorze está uma «prisão do Senhor», cuja correspondência se evidencia numa pintura do mesmo tema, a óleo sobre cobre, que o MRDL intitula *O Beijo de Judas* e que faz parte da colecção de Pintura Flamenga do séc. XVII. Apesar de considerarmos que o título se aplica à composição, pois no plano central encontram-se de facto Cristo e o seu apóstolo, estando Judas em posição de beijar Jesus, é certo que a presença e as posições dos soldados colocados à esquerda ilustram em simultâneo o momento da prisão de Cristo, pelo que o título «Prisão do Senhor» igualmente se adequa a esta pintura.

Para este tema considerem-se ainda mais três números – cento e trinta e cinco, cento e sessenta e três e duzentos e sessenta e seis – que apresentam semelhantes títulos («Prisão do Snr.», «A Prisão» e «A prisão do Snr.»), pelo que *O Beijo de Judas* do MRDL poderá ser qualquer uma destas pinturas, uma vez que não existe nenhuma outra descrição que suporte a identificação segura de um dos títulos em detrimento dos restantes.

Muito curiosa, por várias razões, é a descrição referente aos «Painéis em cobre dos Passos da Escritr. ^a» (correspondentes aos números 64 a 67 do inventário da livraria), que diz serem «excelentes os toques das árvores».

O facto de se encontrarem inventariadas na horizontal, fazendo-nos pressupor que constituem um “subgrupo” específico e a referência a “cobre”, a que se junta a alusão à excelência do “toque das árvores”, remete-nos imediatamente para três pinturas da colecção de Pintura Flamenga: os três cobres assinados por “FFranck” – *Abrão e os três desconhecidos*, *Encontro de Jacob e Raquel no Poço*, e *Melquisedeque recebe Abrão* – onde efectivamente salta à vista o delicado recorte das folhagens – assim como a profusão de vegetação, tão característica da pintura flamenga, que contribui para acentuar as semelhanças entre as várias paisagens naturalistas que se encontram no grupo dos doze quadros em cobre –, levando-nos a considerar a probabilidade de três dos painéis listados entre os números sessenta e quatro e sessenta e sete do inventário poderem ser os cobres assinados do MRDL.

No entanto ficam por esclarecer duas questões: qual será o 4º painel em falta neste “subconjunto” de quatro painéis e por que não constam consecutivamente arrolados os restantes oito?

De entre os oito cobres restantes, apenas no *Regresso do Egipto* (de autor desconhecido) se observa outra paisagem natural, contudo o tipo de vegetação difere dos anteriores, pois é a única a contemplar uma palmeira, espécie que não marca presença nas outras composições. Também a menção a «Passos da Escritura» nos remete para este grupo de painéis, visto tratar-se exclusivamente de cenas do Antigo e Novo Testamentos.

Ao quadro d’ *Os Quatro Evangelistas*, outro cobre dos doze, poderá dizer respeito uma de cinco referências possíveis¹²⁴, uma das quais descrita como cópia de Rubens (nº 134), o que a coloca no âmbito da presente correspondência, pois existem semelhanças notórias entre a pintura de Beja e a composição homónima deste artista, sobretudo na fisionomia das figuras e na presença, junto da respectiva figura, dos símbolos atribuídos a cada um dos quatro discípulos de Jesus – o leão, o anjo ou homem alado, a águia e o touro.

Com o número duzentos e treze está registado um quadro intitulado «A Adúltera», o qual estabelece correspondência com mais um dos painéis em cobre, um homónimo da mesma colecção, podendo a obra do inventário ser efectivamente aquela que hoje se expõe ao lado da *Adoração dos Pastores*, pois, na ausência de uma descrição mais pormenorizada, nada obsta a que se trate do mesmo quadro.

Há ainda a considerar os números trinta, trinta e oito e trezentos e sessenta e três, todos sob o título «Adoração dos Reis», sendo que o último é apresentado como cópia de Rubens,

¹²⁴ Cf. nºs 134, 299, 300, 301 e 302 do inventário. Túlio Espanca, *op. cit.* ou o Anexo nº 4 no final do *corpus*, pp 11 e 15.

a que poderá corresponder o cobre homónimo pertencente à colecção de Pintura Flamenga, no qual se denotam algumas influências do pintor flamengo, sobretudo na movimentação imprimida à cena, repleta de personagens e bem assim nas suas vestes e nos panejamentos, de pregas longas e largas.

E para finalizar as correspondências neste grupo de cobres, temos uma «Circumsizão», número trezentos e oitenta e sete, que pode corresponder à *Circuncisão* da Colecção Flamenga até porque, mais uma vez, é apontada pelo inventariante como uma cópia de Rubens, influência que igualmente logramos observar neste cobre de Beja, quer pela disposição análoga, tanto da própria cena, como das figuras, quer pela quantidade e tipo de personagens – a fisionomia e o posicionamento do corpo do sacerdote que circuncida o Menino deixam perceber que se trata de uma quase fiel cópia da personagem de Rubens; também a presença de alguns anjos contribui para acentuar as semelhanças.

Cristo e os Apóstolos, três tábuas do séc. XVI, consideradas pelo MRDL como um tríptico, encontram correspondência com os números trezentos e oito a trezentos e dez, onde pode ler-se a singela descrição «Apóstolos». O facto de estas pinturas se encontrarem, à semelhança dos quatro «Painéis em cobre dos Passos da Escritura» inventariados consecutivamente e listados em posição horizontal¹²⁵, contrariando a ordem vertical, maioritária, leva-nos a pressupor que se trata de mais um “subgrupo”, podendo assim, corresponder ao tríptico do MRDL. Estas são tábuas que apresentam grandes semelhanças entre si no modo de compor – saltam à vista analogias nos rostos, mãos e pregas dos tecidos – e nas idênticas dimensões e similares molduras, constituindo inevitavelmente um tríptico.

Todavia, deve referir-se um aspecto que a ser considerado poderia eliminar esta correspondência, não fora o tríptico estar arrolado no inventário do Paço de Beja. Nestas pinturas do MRDL, a figura central é a de Cristo, daí o muito bem atribuído título *Cristo e os Apóstolos*. Ora, nos números trezentos e oito a trezentos e dez a única descrição apenas refere «Apostolos», podendo subentender-se que a ausência do nome de Cristo da titulação poderia significar a Sua não figuração nos painéis, o que a ser assim eliminaria esta correspondência, contudo tratar-se-á do mesmo conjunto, uma vez que está listado no inventário do Paço de 1902.

Com excepção da *Virgem do Leite* e do Tríptico de *Cristo e os Apóstolos*, todas as restantes pinturas desta colecção integram o conjunto dos doze cobres e apresentam, com atrás se disse, molduras semelhantes – madeira pintada a verde com aplicações douradas –

¹²⁵ Vide Anexo nº 4 no final do *corpus*, p. 15.

que simultaneamente se observam em mais sete pinturas (as cinco já referidas da colecção Espanhola e duas tábuas da colecção dos Primitivos Portugueses, *Anunciação* e *Circuncisão*) o que nos indicia terem pertencido ao mesmo proprietário (Cenáculo?), provavelmente com exposição conjunta (Livraria de Évora?).

2.2.2.3. Obras pertencentes às colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Espanhola (Séc. XVII)

A imponente tela d' *O Martírio de S. Bartolomeu*, que ocupa o centro da parede onde se encontra exposta a colecção de Pintura Espanhola, encontra curiosa correspondência com o número cento e noventa e dois, no qual consta a descrição: «Painel grande de S. Bartolomeu do Espanholetto.» Ora, esta descrição faz saltar à vista duas coincidências: o facto de o painel ser qualificado como grande (como também o é a tela de Beja, que mede 203 x 253 cm) e a atribuição ao “Espanholetto”, epíteto por que era conhecido o tenebrista espanhol José de Ribera, a quem precisamente está atribuído este quadro de Beja.

Nesta colecção temos ainda outras obras dadas aos pinceis de Ribera, como são um *S. Jerónimo*, o qual encontra correspondência precisa com o número cento e noventa e seis do inventário¹²⁶, cuja descrição o atribuí ao pintor espanhol e um *Sto. Agostinho*, que pode ser o inventariado com o número duzentos e um, uma vez que também é apontado pelo inventariante como sendo da autoria de Ribera («S. Agostinho de Espanholetto.»).

Estas descrições – que por si só já nos levavam a considerar ser bem possível que as três telas tenebristas de Beja fossem de facto as inventariadas, uma vez que a inevitabilidade das coincidências nos permitia coloca-las entre aquelas que com maior segurança julgámos pertencentes às antigas colecções de Cenáculo – viemos encontra-las igualmente no inventário do Paço de Beja, não restando assim lugar para dúvidas de que se trata das mesmas pinturas.

Ainda entre esta colecção, destaque para as duas telas representado a *Cabeça de S. João Baptista*, as quais encontram paralelo directo com seis números do inventário¹²⁷, podendo ainda considerar-se outros três, muito embora dois destes por conterem outras referências se afastem dos exemplares do museu. Efectivamente, os números cento e noventa e nove e

¹²⁶ Cf. nº 196 do inventário, Túlio Espanca, *op. cit.*: «196 – S. Jerónimo de Espanholetto».

¹²⁷ Cf. nºs 23, 29, 30, 147, 194 e 477, *op. cit.*.

duzentos e dezasseis referem-se na sua descrição à «Cabeça de S. João Baptista apresentada a Herodias» deixando pressupor que a representação da esposa de Herodes Antipas constasse do painel, o que a ser assim eliminaria as telas de Beja, onde a *Cabeça de S. João Baptista* é quase o único elemento representado. Quanto ao número cento e vinte e sete, que se refere à *Cabeça de S. Jerónimo*, pode ser considerado se admitirmos um lapso na atribuição, aliás bem possível, pois, como já referido, grande parte dos inventários apresentavam erros frequentes.

A respeito destas duas telas salientamos um facto curioso que nos chamou a atenção: apesar de bastante escurecidas podemos verificar que as duas pinturas são muito semelhantes¹²⁸ e talvez por isso se encontrem hoje expostas consecutivamente, como consecutivos são os números de inventário (29 e 30) onde constam duas descrições idênticas e que podem muito bem corresponder a estas telas: *Huma Cabeça*.

Dentro da mesma colecção considere-se ainda um *S. Francisco em Transe* e um *S. Francisco em Êxtase* que podem corresponder a qualquer um dos apenas descritos como «S. Francisco», nos números setenta e cinco e duzentos e quatro, sendo que o último é qualificado como «Painel gr^c.», característica adequada ao *S. Francisco em Êxtase* (155 x 127 cm), exposto na parede Norte da sala de Pintura Espanhola.

Ao *Busto da Virgem* pintado em tela e atribuído ao pintor espanhol Juan de Arellano, podem corresponder vários números do inventário¹²⁹, cuja descrição, em todos idêntica, refere apenas «Retrato de Mulher», pois não nos surpreenderia que o inventariante nele não reconhecesse o rosto de Maria, Mãe de Cristo.

O número duzentos e dez indica um «S. Pedro de Alcântara», podendo tratar-se da homónima obra espanhola que hoje se expõe ao lado do *S. Francisco em Êxtase*, na parede Norte.

E para finalizar o rol de analogias com as obras da colecção de Pintura Espanhola do MRDL, refira-se a tela *David e Golias*, a qual muito provavelmente pode condizer com o número cento e noventa e cinco: «David com a cabeça do Goliat [sic]», pois na tela de Beja, David segura efectivamente, pelos cabelos e com ambas as mãos, a enorme cabeça do gigante Golias, ilustrando por certo, o passo da Sagrada Escritura que narra o episódio em

¹²⁸ Variam: a posição da cabeça – uma voltada à direita e outra à esquerda –, a expressão do Baptista – na primeira aparentando uma maior juventude e serenidade enquanto na segunda é mais intensa a expressão de sofrimento e o avançado da idade, transmitidas ambas pela posição dos olhos e da boca e pelos indícios de envelhecimento do corpo humano, bem visíveis no franzido da pele – e o local onde se encontram representadas: uma dentro daquilo que parece ser uma sertã e outra sobre um plano, que tanto poderia ser o tempo de algo – mesa ou afins – como o chão, onde ainda se vislumbra o que parece ser o cabo da espada que deferiu o derradeiro golpe.

¹²⁹ Cf. n.ºs 37, 39, 45, 83, 248 e 368, todos apresentando a mesma descrição «Retrato de Mulher».

que David tomou a cabeça de Golias e a levou a Jerusalém, correspondência que também encontramos no Inventário do Paço de Beja, embora sob um equivocado título, como adiante veremos, fruto dos frequentes erros dos inventariantes.

2.2.2.4. Obras pertencentes às colecções de Cenáculo hoje integradas na Colecção de Pintura Setecentista Portuguesa

Com as obras expostas na sala de Pintura Setecentista Portuguesa encontramos igualmente possíveis afinidades, a primeira das quais com dois «S. Francisco de Paula», assinalados respectivamente com os números cinquenta e nove e duzentos e cinco. Qualquer um deles não apresenta outra descrição, pelo que poderá tratar-se do *S. Francisco de Paula* pertencente à referida colecção.

O número cento e sessenta e dois do inventário indica uma «Cea do Snr.». Existindo um painel do mesmo tema exposto na parede Poente do MRDL – *Última Ceia*, atribuído ao pintor Pedro Alexandrino – é muito possível que se trate do mesmo quadro, uma vez que entre a colecção de Cenáculo que restou em Évora e hoje exposta no museu daquela cidade, se contam vários quadros da autoria do mesmo mestre.

Com a singela descrição de «Nascim.^{to}» constam pelo menos três números¹³⁰. O facto de a descrição iconográfica estar incompleta não invalida que possa tratar-se do *Nascimento de S. João Baptista*, painel hoje visível na parede Nascente, exposto de frente para a porta da entrada. Não nos surpreende que o inventariante desconhecesse a habitual iconografia para a representação do nascimento do Baptista, uma vez que a identificação da cena se centra numa figura secundária, usualmente representada escrevendo algo. Trata-se de Zacarias, pai de João Baptista e esposo de Isabel, que por ousar duvidar foi castigado, emudecendo até ao nascimento do filho, altura em que ao escrever o nome da criança (João em vez de Zacarias como pretendido pelos seus parentes), recuperou a voz.

A hipótese de se poder tratar do mesmo quadro ganhou novo fôlego ao encontrarmos arrolado no inventário do Paço de Beja um «Nascimento do Baptista», se bem que persistam paralelamente outras hipóteses de proveniência que desenvolveremos adiante.

E por fim, sob o número duzentos e quarenta consta ainda uma «Flagelação, maneira», cuja característica atribuída reforça a hipótese de poder tratar-se da pintura homónima da colecção setecentista de Beja, sustentada por certas particularidades da

¹³⁰ Cf. N.ºs 212, 264 e 270.

anatomia de Cristo que não passam despercebidas, como o corpo musculado e os dedos alongados.

2.2.3. COTEJOS... INEQUÍVOCOS

Depois de analisado o inventário da Livraria de Évora, estabelecida no antigo Colégio dos Meninos do Coro, junto à Sé daquela cidade, considerámos ainda o inventário do complexo da Quinta de Valverde, onde se situava o Paço Arquiepiscopal e onde foram contabilizados mais de cinco centenas de quadros¹³¹.

Nele procurámos possíveis relações entre as pinturas inventariadas e as pertencentes ao acervo do MRDL, porém, curiosa foi a conclusão a que chegámos: se entre as pinturas deixadas na Livraria de Évora muitas são as correspondências com obras do MRDL, algumas das quais não nos deixando reservas, induzindo-nos na certeza de se tratarem efectivamente dos mesmos quadros, confirmada que foi pelas referências encontradas, já em final da investigação, no Inventário do Paço de Beja (de que são exemplos os quadros flamengos pintados sobre cobre ou os vários painéis atribuídos a Ribera entre outros), pelo contrário, entre as mais de quinhentas pinturas inventariadas na Quinta de Valverde quase não constam correspondências com as do acervo do MRDL. De facto apenas encontramos duas, um *Santo Agostinho* e um *S. Jerónimo*¹³², que poderão corresponder aos quadros homónimos da Colecção de Pintura Espanhola, pois são apenas descritos como painéis, não restando qualquer outra indicação que os afaste ou aproxime de uma correspondência, com excepção do último, que é caracterizado como “grande”, particularidade aplicada igualmente ao painel homónimo do MRDL (127 cm x 104 cm).

Não poderá passar despercebido este curioso facto de quase não constarem correspondências entre as pinturas do MRDL e as do inventário da Quinta de Valverde, ao passo que as mesmas são variadíssimas e por demais evidentes com as do inventário da Livraria de Évora, pois esta não é uma questão de somenos importância. Por que razão o bispo Sousa Monteiro terá recuperado para a sua diocese apenas pinturas da Livraria, quando na Quinta de Valverde existiam tantas ou mais que na Livraria e até de maior merecimento artístico?

Este facto encontra justificação, como vimos anteriormente, na questão da veia catequizadora da pintura, característica que serviria muito mais os propósitos do bispo Monteiro que a superior qualidade plástica das obras (ou o reconhecimento dos seus autores) encontrada em variadas pinturas da Quinta de Valverde, como é o caso do auto-

¹³¹ Cf. Túlio Espanca, “Espólio Cultural de Cenáculo” in *A Cidade de Évora*, A. 12-13, n° 37-38, pp 227-265.

Cf. também no final do presente estudo, no Apêndice Documental, o Anexo 5, transcrição do referido inventário.

¹³² Ambos situados à data da inventariação na “Terceira Sala de Quina”.

retrato de Rubens ou da paisagem gelada, da autoria de Hendrick Avercamp, entre muitos outros.

Como temos vindo a referir ao longo do articulado, dos quadros arrolados no inventário da Livraria de Évora de 1814 viemos a comprovar que alguns são efectivamente os mesmos que hoje se expõem no MRDL, mediante confrontação com um outro inventário, este do Paço de Beja, datado de 1902, onde fomos encontrar algumas descrições que não deixam margem para dúvidas.

De entre este rol, onde constam cerca de centena e meia de quadros, foi-nos possível isolar aproximadamente quatro dezenas de obras, cujas descrições de uma boa parte nos permitem afiançar serem os mesmos quadros do MRDL. Ainda através deste inventário lográmos comprovar que obras originárias do Convento da Conceição saíram para o Paço Episcopal por ordem do Bispo Sousa Monteiro aquando da sua tomada de posse da diocese, tendo voltado ao museu anos mais tarde, juntamente com os regressados quadros de Cenáculo.

Debrucemo-nos em seguida sobre as pinturas que em 1814 estavam em Évora e que em 1902 já se contavam entre os pertences do Paço Episcopal de Beja.

No Inventário do Paço de Beja (1902) identificámos cerca de quarenta quadros (não consideramos neste cômputo algumas repetições de títulos) que estão hoje no MRDL, os quais poderemos dividir em três grupos. Do primeiro grupo, aquele em que as descrições nos dão imediata certeza de se tratarem das mesmas pinturas do MRDL, constam vinte e três obras; no segundo agrupámos aquelas pinturas cujas descrições, não sendo prontamente identificativas, nos remetem para obras do MRDL e ao terceiro grupo pertencem as pinturas que sabemos serem originárias do Convento da Conceição.

Comecemos então pelas pinturas que não nos oferecem dúvidas quanto à possibilidade de se tratarem dos quadros do MRDL.

Da «Sala nº 3» estão arrolados «dois quadros em tela representando duas cabeças (antiquíssimos)», que não podem deixar de ser os dois painéis representando a *Cabeça de S. João Baptista*, telas da colecção de Pintura Espanhola do Séc. XVII, cujas correspondências com o inventário da livraria, julgamos estar, como vimos, nos números vinte e nove e trinta, descritos como «Huma Cabeça»; da mesma sala consta ainda «um Ecce Homo (pintura antiga em madeira)», que imediatamente associamos ao *Ecce Homo* da colecção de Pintura Primitiva Portuguesa, igualmente reforçado pelo facto de no inventário da Livraria constar um «Ecce Homo, antigo, duro», arrolado com o número dezanove.

Da «Sala da Recepção» foram listados vários quadros – alguns dos quais se encontram igualmente no inventário da livraria – surgindo em primeiro lugar a referência inequívoca a «12 quadros de pintura a óleo sobre cobre representando passagens e passagens da Sagrada Escritura», que não poderão deixar de ser os doze cobres representando passos do Antigo e Novo Testamentos, hoje divididos entre as duas salas de Pintura Flamenga do MRDL (no inventário da livraria conseguimos encontrar relação de nove deles, embora sem numeração consecutiva¹³³).

Da citada sala encontram-se ainda «dois da escola alemã representando Jesus e a Virgem circundados de flores», os quais, não obstante o erro de atribuição, são, sem dúvida, os *Bustos de Cristo e da Virgem*, da autoria do pintor espanhol Juan Arellano e «3 quadros em madeira representando o Apostolado – escola flamenga», que com certeza mais não são que as tábuas do Tríptico *Cristo e os Apóstolos* da colecção de Pintura Flamenga do séc. XVI (n.ºs «308 – 309 – 310 – Apóstolos.» do inventário da Livraria).

Na mesma sala, estavam ainda «três retratos a óleo, o do Bispo Cenáculo, o do Bispo Leitão e de D. Luís da Cunha», sendo que os dois primeiros são de facto os retratos de Cenáculo (número «269 – Retrato de Ex.^{mo} e R.^{mo} Snr. Bispo de Beja» do inventário da livraria) e de D. Francisco de Carvalho pertencentes à colecção de Pintura Setecentista Portuguesa, pintados por António Padrão e Domenico Pellegrini respectivamente. Quanto ao retrato de D. Luís da Cunha, sabemos que constitui reserva do MRDL.

Por último, «uma grande tela representado o Martírio de S. Bartolomeu», cuja característica “grande” a faz obviamente corresponder ao *Martírio de S. Bartolomeu* pintado por Ribera, pertencente à colecção de Pintura Espanhola do Séc. XVII, também ela referida no inventário da livraria em semelhantes termos (número 192 «Painel grande de S. Bartolomeu do Espanholetto») e n.º *O Bejense*, que a dá como proveniente do Paço, como adiante veremos.

O segundo grupo, constituído por dezassete pinturas, diz respeito às obras cujas descrições não nos permitem avançar a certeza de serem de facto aquelas que hoje se expõem no MRDL, embora tais descrições, apesar de sucintas, coincidam tanto com a iconografia das pinturas do MRDL como com as relações do inventário da livraria de Évora.

Assim, na «Sala N.º 3» estavam oito obras que podem corresponder a oito quadros da colecção de Pintura Primitiva Portuguesa. Descrito como «um homem lançado ao mar», está uma pintura que pode ser o *Martírio de S. Vicente*, pois apesar de a pintura do MRDL

¹³³ Cf. Anexo n.º 6, Listagem Esquemática de Correspondências.

representar, como atrás se viu, o momento em que o corpo de S. Vicente é retirado do mar, a composição não é verdadeiramente explícita, podendo levar o inventariante a fazer uma outra leitura da cena representada, considerando que “o homem” está a ser lançado ao mar e não retirado dele, pois a posição do corpo não é suficientemente inequívoca para afastar a dúvida.

Na referida sala há ainda duas «Adorações» dos Magos», duas “Anunciações”, uma «Eucaristia», uma «Missa» e uma «Circuncisão», que podem ser os quadros homónimos da colecção de Pintura Primitiva Portuguesa, em que as duas obras intituladas de «Eucaristia» e «Missa» podem corresponder à *Missa de S. Gregório*, atribuída a Gregório Lopes.

Ainda da «Sala nº 3» estão arroladas sete pinturas que podem corresponder a outras tantas dispersas por várias colecções do MRDL. Assim, temos um «Sto. Agostinho» e um «S. Jerónimo» que podem ser os seus homónimos da colecção de Pintura Espanhola; «A Adoração do Menino Jesus», «S. Pedro» e «S. Paulo» podem ser os mesmos que se encontram expostos na Igreja, respectivamente *A Adoração do Nome de Jesus* na parede do lado do Evangelho e os dois quadros dos citados apóstolos na capela-mor, do lado da Epístola; há ainda a considerar um «Nascim.º», um «S. Francisco de Paula», um «Nascimento do Baptista» e uma «Visitação» que podem corresponder aos quadros do mesmo nome da colecção de Pintura Setecentista Portuguesa.

Nesta sala deixámos para último lugar a referência a uma pintura que o inventariante dos bens do Paço de Beja intitula de «Judith com a cabeça de Holofernes». Apesar de não existir nenhuma obra com esta titulação na actual colecção exposta do MRDL cremos tratar-se da tela «David e Golias», da colecção de Pintura Espanhola pelo facto de num antigo catálogo do Museu de Beja, da autoria conjunta de Abel Viana e Belard da Fonseca¹³⁴ constar uma estampa deste quadro precisamente com a legenda «Judith com a cabeça de Holofernes». Abel Viana terá repetido o erro iconológico que encontrou ao consultar um outro inventário do Paço de Beja¹³⁵, onde aparece arrolada uma pintura com este título. Trata-se de um inventário de 1912, executado no rescaldo das convulsões republicanas que ditaram a “devolução” dos quadros de Cenáculo ao museu.

A atribuição incorrecta do título, confundindo a cena representada no painel do MRDL com outro episódio do Antigo Testamento, que relata a decapitação do general do rei Nabucodonosor por uma bela viúva, atesta uma vez mais a existência de erros frequentes,

¹³⁴ *Museu Regional de Beja – Catálogo de algumas das principais peças*, Lisboa: [s.n.], [s.d.].

¹³⁵ Trata-se do *Inventário dos Bens Móveis e Imóveis Pertencentes à Mitra existentes no Paço Episcopal e no Seminário de Beja*, datado de 1912. Cf. AHBD, Cx. nº 19-B – Pastorais e outros Documentos de D. António Xavier de Sousa Monteiro.

não só iconográficos/iconológicos como autorais, devido ao facto de grande parte dos inventariantes não ser especialista em arte.

Contudo, a nosso ver, trata-se de um erro fruste, ainda que compreensível, pois o comprimento do cabelo da personagem, bem como os contornos finos e delicados do rosto poderão ter induzido o inventariante em erro. Porém, este equívoco parece-nos que seria facilmente corrigido por uma observação mais atenta, que permitiria identificar a figura com uma representação masculina – ainda que jovem – e não feminina, revelada pelo peito parcialmente descoberto e braços vigorosos e musculados. Da mesma forma, esta figura não condiz com o entendimento que se faz de uma “bela mulher”, como aliás era considerada Judite. Se tivermos em conta outras representações conhecidas deste episódio¹³⁶, anteriores e posteriores a esta pintura – datada do séc. XVII – rapidamente se conclui que na tela de Beja não pode figurar o mesmo tema.

A suposição de poder tratar-se do actual quadro do MRDL é corroborada pelo facto de no inventário da livraria de Évora encontrarmos arrolado um «David com a cabeça de Goliat [sic]» (número cento e noventa e cinco), cuja iconografia é passível de ser confundida com a da decapitação de Holofernes, representação igualmente recorrente na pintura europeia. A esta evidência se junta o facto de se tratar de uma tela pertencente ao grupo de pinturas com idêntica moldura de madeira (pintada a verde com aplicações douradas) que em anterior momento referimos e que nos indiciam ter este grupo pertencido ao mesmo colecionador.

Para finalizar, referir ainda um «Milagre de Sto António» que se encontrava no «Corredor Interino» e que pode ser o homónimo da colecção de Pintura Portuguesa Setecentista, pois a ausência de descrição do teor do “milagre” deixa esta possibilidade em aberto. O quadro do MRDL narra o milagre eucarístico de Santo António, também designado como “milagre da mula”, em que uma mula privada de comida durante três dias pelo seu dono veio a adorar o Santíssimo Sacramento, ignorando a cesta de aveia que tinha pela frente, convertendo desta forma o herege dono.

Quanto ao derradeiro grupo, um conjunto restrito de três pinturas que pertenciam ao convento da Conceição, mas que em 1902 estavam no Paço de Beja – uma *Nossa Senhora Mãe dos Homens* e dois retratos dos *Infântes Fundadores* – trataremos adiante, em espaço dedicado às obras pertencentes àquele cenóbio.

¹³⁶ A título de exemplo veja-se as várias representações de Judite em o *Retorno de Judite à Betúlia*, de Sandro Boticelli; a de Lucas Cranack, representando *Judite com a cabeça de Holofernes*; ou *Judite enforcando Holofernes*, de Caravaggio, só para citar algumas obras em que Judite é representada de acordo com a descrição conhecida que a dá como sendo uma bela mulher.

Em boa verdade, se no início da investigação em pouco mais que algumas curiosas coincidências e outras tantas correspondências nos apoiávamos para concluir serem os quadros listados num dos inventários de Évora aqueles que hoje se expõem em Beja, o desenrolar do estudo trouxe à luz a prova – atrevemo-nos a dizer, irrefutável – que faltava e que nos permite hoje afirmar e identificar com certeza quais os quadros do MRDL que vieram efectivamente de Évora, originários portanto da colecção de um dos mais ilustrados clérigos portugueses.

Assim sendo, do exposto concluimos que das setenta e cinco pinturas expostas actualmente no MRDL, mais de metade pertenceu às antigas colecções de Cenáculo¹³⁷, provindo na sua quase totalidade da Livraria Pública que o arcebispo instituiu na capital eborense, regressadas a Beja sensivelmente um século depois e integradas, no rescaldo da revolução republicana, no acervo do MRDL.

¹³⁷ Cerca de quatro dezenas de pinturas.

2.2.4. OBRAS QUE PODEM TER PERTENCIDO ÀS RELIGIOSAS DA CONCEIÇÃO

Debrucemo-nos agora sobre determinadas obras expostas no MRDL, das quais lográmos encontrar alguns indícios nas fontes documentais consultadas que nos sugerem terem as mesmas pertencido às religiosas da Conceição.

Enquanto um dos conventos mais ricos do país, é crível que no mosteiro da Conceição existissem obras de arte de grande valor e fortuna artística, mandadas fazer quer a expensas dos seus patronos – os duques de Beja, D. Fernando e D. Beatriz, sobretudo da Infanta, devido ao desaparecimento prematuro de D. Fernando – quer da própria família real, que ao longo dos tempos concedeu ao convento benefícios de vária ordem, quer das religiosas, na sua maioria oriundas das mais importantes famílias nobres do reino, e portanto, pessoas de fartos recursos.

A este respeito sabemos ter a Infanta D. Beatriz privilegiado vinte oficiais que se instalassem na então vila de Beja, onde em 1521 trabalhava o pintor Francisco das Aves¹³⁸, não nos causando portanto estranheza que entre estes oficiais se encontrassem outros pintores, entretanto estabelecidos na órbita do poderoso convento da Conceição, certamente um dos principais mecenas da região.

De igual modo sabemos, através de diversa documentação pertencente ao antigo cartório do convento¹³⁹ que muitas e diversificadas foram as obras mandadas fazer nesta casa monástica por abadessas e religiosas, desde remodelações de capelas e outros espaços conventuais como dormitórios, refeitórios, casa do Capítulo, etc, à construção de outros tantos, onde releva a edificação de novas capelas. Sendo certo que num sumptuoso convento como o era o da Conceição de Beja, a decoração de tais espaços não seria descurada, pelo que inúmeras pinturas e outras tantas obras de arte terão por certo sido mandadas fazer a expensas das suas habitantes, não sendo portanto de estranhar que algumas delas ainda hoje façam parte daquele espaço, transitando para as colecções do MRDL.

¹³⁸ Cf. Joaquim Oliveira Caetano, “Gregório Lopes – Pintor Régio e Cavaleiro da Santiago”, in *Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa*, Separata das Actas do II Encontro sobre Ordens Militares, Câmara Municipal de Palmela: Edições Colibri, 1997, p. 83.

¹³⁹ Hoje ao cuidado dos Arquivo Distrital de Beja e ANTT, respectivamente o Fundo do Convento da Conceição e o Fundo da Ordem dos Frades Menores (OFM) – Convento da Conceição de Beja.

Através das diversas fontes documentais a que tivemos acesso¹⁴⁰, lográmos encontrar pistas importantes sobre determinados quadros que poderão ter pertencido ao Convento, alguns dos quais, mandados pintar pelas próprias as freiras.

✓ – Obras que constam do inventário do ANTT

Ao consultar os inventários oficiais dos extintos conventos da cidade de Beja, elaborados por funcionários do Ministério da Fazenda, em particular o do convento da Conceição, executado no pós-1834¹⁴¹ (ano em que foi decretada a extinção das ordens religiosas), pudemos constatar a existência de possíveis correspondências de alguns quadros inventariados com aqueles que hoje existem nas colecções do museu de Beja, são no entanto descrições vagas, que deixam a maioria das possibilidades em aberto.

Do inventário de bens do convento da Conceição¹⁴², elaborado no ano de 1892 pela mão de Joaquim Augusto Cabral¹⁴³, consta um total de oitenta e sete quadros, sendo que pelo menos dezasseis apresentam correspondência com obras do MRDL.

A primeira destas correspondências encontra-se no número dezasseis, descrito como «Um dito com Cristo», podendo eventualmente tratar-se da tela que faz parte da colecção de Pintura Portuguesa do Séc. XVIII denominada *Flagelação*, onde em evidência se apresenta a figura de Cristo. A *Flagelação* pode ainda ser o quadro inventariado com o número dezanove, «um dito com o Senhor recebendo a Sentença», relacionado que está com este passo da Vida de Cristo. Neste quadro a representação do filho de Deus apresenta-se ligeiramente rodada à esquerda do observador, coroado de espinhos sendo que um dos seus algozes parece ter na mão uma pena de escrita, podendo associar-se este particular aspecto à escrita da sentença.

Com o número dezassete é descrito «um dito com o Nascimento do Menino», podendo corresponder à pintura da *Adoração dos Pastores*, da colecção de Pintura Setecentista.

¹⁴⁰ O próprio espólio do convento da Conceição, guardado quer no ADB, quer no ANTT, *O Bejense*, periódico da cidade pacense e do qual colhemos inúmeras informações valiosas que nos ajudaram a compor a história deste museu e até o Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (AHMF), igualmente à guarda da Torre do Tombo.

¹⁴¹ Cf. ANTT, fundo do *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (AHMF)*, caixas referentes ao Convento da Conceição: cx. n.º 1872, capilha 2, documento 15 e cx. n.º 1873, capilha 7, sub-capa 59, documento 12.

¹⁴² Cf. ANTT, *Fundo do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, cx. 1872, capilha 2, doc. 15, fls. 13-15v ou a transcrição do mesmo, em anexo (Anexo n.º 7)

¹⁴³ Funcionário da Direcção-Geral dos Próprios Nacionais, uma das cinco Direcções Gerais do então designado Ministério da Fazenda, hoje Ministério das Finanças.

Na colecção de Pintura Flamenga existe ainda um *Regresso do Egipto*, que poderia corresponder ao número dezoito, descrito como «um dito com a Sacra Família», uma vez que esta é uma pintura onde em primeiro plano se observam a Virgem, o Menino e José, enquadrados numa paisagem campestre, sem elementos identificadores conclusivos que permitissem ao comum inventariante especificar este episódio da infância de Cristo.

Contudo a referência específica aos «doze quadros de cobre» encontrada no inventário do Paço de Beja afasta em definitivo esta possibilidade pois o *Regresso do Egipto* é um dos mencionados “doze”.

O número vinte e oito descreve «um dito com a Senhora Mãe dos Homens», identificado com aquele que hoje está exposto na entrada do museu, por cima do balcão da portaria, antigo coro-alto. É para nós ponto assente que um quadro com esta titulação pertenceu ao convento da Conceição, muito embora reste a dúvida se foi mandado pintar pelas religiosas ou se veio de outro local para este convento, conforme explicaremos em seguida.

Através de um dos livros de receita e despesa do convento¹⁴⁴ sabemos ali ter existido, entre as mais de trinta e uma capelas¹⁴⁵, uma dedicada a Nossa Senhora Mãe dos Homens, pelo que o quadro poderia fazer parte do retábulo desta capela.

Também no mesmo livro encontramos referência ao douramento de uma “obra” representando N. Sra. Mãe dos Homens: «e aqui emtrou nesta conta oiro comq se doirou aobra de N: Snra Maj dos homes em onoso Coro alto»¹⁴⁶, razão pela qual não descartamos a hipótese de a escritã se poder aqui referir ao quadro homónimo do museu colocado hoje no mesmo local de outrora (antigo coro-alto, actual portaria – por cima do balcão), pois nele são visíveis aplicações douradas, tanto na moldura como na composição, nomeadamente no manto da Virgem e coroas da Virgem e do Menino (fig. 82).

No mesmo coro sabemos que também se encontravam outras pinturas que subsistiram até aos dias de hoje e que se encontram actualmente em reserva no MRDL¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Cf. Livro nº 15 referente aos anos de 1744-1753, fl. 266, onde a escritã, referindo-se a um concerto na capela de N.ª. Sr.ª. Mãe dos Homens, escreve: «De outro na capela da Snra Maj dos homes [...]».

¹⁴⁵ Abel Viana enumera cerca de trinta e uma capelas existentes no convento, contudo, através dos livros de receita e despesa sabemos terem existido mais. Cf. do autor *op. cit.*, pp 412-418.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ De acordo com o Prof. Vítor Serrão, as pinturas do Coro-alto estão hoje em reserva no Museu Rainha Dona Leonor. Informação transmitida pelo nosso Orientador, o Prof. Pedro Flor. Aos dois aqui deixamos os nossos agradecimentos.

Em antiga fotografia do coro-alto, hoje exposta à entrada do museu, são visíveis sete quadros, possivelmente aqueles a que se refere o Prof. Vítor Serrão: Identificáveis são apenas 4: por cima do órgão – *Santa Cecília*; de ambos os lados, os *Retratos dos Infântes*, os quais parecem ser aqueles que hoje se encontram expostos à entrada da igreja e, por baixo do retrato da Infanta está um *Casamento Místico de*

Não fora o facto de o quadro de *N. Sra. Mãe dos Homens* apresentar uma legenda onde se lê «VERA ECLGIES DE N. S. MAY DOS HOMENS Q. SE VENERA EM XABREGAS» e dá-lo-íamos por certo como obra mandada pintar pelas religiosas da Conceição.

No entanto, os dizeres da inscrição levam-nos a considerar com maior probabilidade a hipótese de o mesmo poder ser originário do Mosteiro da Madre Deus de Xabregas, sendo posteriormente transferido para o da Conceição de Beja. Esta suposição baseia-se nas várias referências encontradas sobre a existência de idêntica capela em Xabregas, em honra de N. Sra. Mãe dos Homens, assim como no facto de sabermos ter sido ali colocada uma «prodigioza imagem da Virgem M^a, May dos Homens»¹⁴⁸.

Seria a “prodigioza imagem” um painel? Se nada mais lográmos descortinar que nos confirme esta suposição, também nada há que a contrarie, até porque a troca ou cedência de bens entre as duas instituições se nos afigura como algo possível de ter acontecido.

A transferência da obra entre as duas casas monásticas pode encontrar justificação no facto de ambas pertencerem à mesma Regra de Santa Clara, partilhando cronistas e superiores eclesiásticos que se deslocavam com frequência entre os diversos conventos, estabelecendo comunicações, não sendo de descartar possíveis mudanças ou permutas de bens. Também o facto de deverem a sua fundação à mesma família real poderia justificar esta hipotética transferência¹⁴⁹.

Em nossa opinião, apesar de haver provas inequívocas de que as religiosas da Conceição mandaram pintar um painel de *Nossa Senhora Mãe dos Homens*, não cremos que se trate do mesmo que hoje se expõe no MRDL, pela simples razão de não nos parecer verosímil que as freiras de Beja lhe mandassem colocar uma inscrição que remete para Xabregas a veneração desta invocação da Virgem, até porque de igual forma se venerava na Conceição esta invocação da Virgem, também Ela com capela instituída, como atrás se deixou escrito.

De acordo com o que indiciam as fontes documentais, o actual painel do MRDL parece ser originário do Convento de Xabregas, tendo provavelmente sido transferido mais tarde para o cenóbio da Conceição e depois para o Paço Episcopal, regressando posteriormente ao edifício do convento já enquanto espaço museológico.

Santa Catarina. Destes quadros sabemos com certeza que a *Santa Cecília* e o *Casamento Místico de Santa Catarina* constituem reservas do MRDL. Informação fornecida pela Técnica do Museu, D. Isabel Graça, a quem agradecemos.

¹⁴⁸ Cf. ANTT, *Manuscritos da Livraria*, Doc. n.º 634 “Indiculo chronologico para a Chronica Serafica da Santa Provincia dos Algarves”, separador S, ano de 1747, p. referente ao 1.º de Março.

¹⁴⁹ O Convento da Conceição de Beja foi mandado edificar pelos Duques de Beja, pais da Rainha D. Leonor, a qual mandou edificar o Convento da Madre Deus de Xabregas.

Como quer que seja, não restam dúvidas que o quadro pertenceu ao convento da Conceição, pois o citado inventário de 1902 do Paço Episcopal assim o atesta. Aqui consta uma esclarecedora nota sobre a proveniência de um conjunto de quadros onde se inclui uma «N. Sra. Mãe dos Homens» e onde pode ler-se que «Estes quadros [incluindo o de N. Sra. Mãe dos Homens], bem como os do corredor á excepção dos que representam a vida e morte de S. José (madeira) vieram dos conventos.»¹⁵⁰. O facto de se encontrarem quadros dos conventos na residência episcopal em 1902 deve-se, segundo as fontes, a uma visita do Bispo Sousa Monteiro e de outros eclesiásticos, por alturas do sua tomada de posse da diocese, aos conventos e igrejas da cidade com o fim de recolher obras de arte para decoração do Paço.

Nos citados inventários oficiais do Convento da Conceição encontrámos ainda, sob o número trinta e quatro uma outra pintura: uma *Visitação*, que pode ser o quadro homónimo que se encontra na colecção de Pintura Setecentista Portuguesa, pois a singela descrição, limitada ao tema, omite pormenores que poderiam ser fundamentais para a identificação do quadro, como sendo as dimensões, a “escola” e até o suporte.

O mesmo se pode dizer do *Nascimento de S. João Baptista*, onde a falta de referências descritivas nos impede de confirmar se este quadro inventariado com o número trinta e seis é de facto o quadro do mesmo tema que vamos encontrar na mesma colecção de Pintura Setecentista, exposto de frente para a porta de entrada da sala.

Tendo em conta a rivalidade existente entre os dois disputados partidos – o partido do Evangelista e o partido do Baptista – por que se distribuíam as religiosas da Conceição, certo é que disputariam a opulência dos espaços conventuais dedicados aos dois santos, traduzida tanto no número como na sumptuosidade dos objectos com que tais espaços seriam adornados, pelo que pensamos ser natural que neles proliferassem representações diversificadas de ambos os santos, entre as quais variadas pinturas e esculturas. É portanto plausível a hipótese de que este quadro possa ter pertencido às religiosas, ornamentando, por exemplo, a capela dedicada a S. João Baptista.

Embora esta conjectura seja bastante possível, certo é que não possuímos outros elementos que a corroborem, pelo que em nosso entender, ganha força a hipótese de o

¹⁵⁰ Cf. *Inventário do Antigo Paço Episcopal no tempo de D. António Xavier – 1902*. Arquivo Histórico da Diocese de Beja (AHDB), Cx. Nº 19 B – Pastorais e outros documentos de D. António Xavier de Sousa Monteiro – 3ª sub-capa – Vários Documentos.

quadro ter pertencido a Cenáculo, pois, como vimos, um painel do mesmo tema consta tanto no inventário da livraria de Évora, como no do Paço de Beja de 1902.

Da colecção de Pintura Setecentista faz ainda parte um *Milagre de Santo António*, que poderá ser o inventariado com o número cinquenta e cinco, descrito como «um dito com o Santo António», se bem que poderemos ainda considerar os números cinquenta e um e setenta e um, ambos com idêntica descrição – «um dito com um milagre» – uma vez que em nenhuma delas consta a identidade do presumível “autor” do milagre, não sendo por isso possível apurar se o quadro do MRDL pertenceu às religiosas ou a Cenáculo, uma vez que tanto no inventário da livraria de Évora como no do Paço de Beja encontrámos referidas algumas pinturas precisamente com este título.

Sob o número cinquenta e nove está descrito «um dito com a Senhora Infante», podendo este número corresponder a qualquer dos dois quadros existentes no museu com a representação da duquesa fundadora, a Infanta D. Beatriz: a pintura hoje exposta à entrada da igreja, mandada pintar em 1687, conforme atesta a escritã da altura: «neste tempo veio ho pintor há fazer os retratos dos senhores/ infantes e por ho feitio deles levou doze mil reis/ e se lhe deu de comer hu mês jantar e seia e vinho/ se gastou quatro mil reis»¹⁵¹ ou a cópia que se encontra na sala dos Brasões, mandada pintar em 1742 pela abadessa Isabel Clara do Céu.

Finalizando as correspondências do inventário do convento da Conceição que temos vindo a citar, com as pinturas do MRDL, restam «um dito com S. Pedro», inventariado com o número setenta e três e «um dito com a Senhora das Dores», sob o número setenta e nove. Ao *S. Pedro* poderá corresponder a pintura do mesmo tema que se encontra exposta na capela-mor, do lado da Epístola; no que se refere à *Nossa Senhora das Dores*, pode tratar-se da tábuia retabular do altar do Senhor Jesus do Capítulo, na Sala do Capítulo e que o MRDL intitula de *Virgem Dolorosa*.

✓ Obras não constantes do inventário do ANTT mas que podem ter pertencido às religiosas

Com maior ou menor certeza, debruçamos agora sobre obras que podem ter pertencido às religiosas da Conceição mas que não se encontram arroladas nos inventários elaborados à data da extinção do convento.

¹⁵¹ ANTT, Ordem dos Frades Menores, Fundo do Convento de N. Sra. da Conceição de Beja, Liv. 4 de Receita e Despesa (1687/1690), fl. 24v.

Apesar de não se encontrar descrita no inventário, sabemos existir em reserva no MRDL uma *Santa Cecília*, provavelmente a mesma que é visível na antiga foto do convento, exposta na entrada do MRDL, pelo que esta obra terá por certo pertencido às religiosas da Conceição.

Não consta igualmente dos mesmos inventários um quadro hoje existente nas colecções do MRDL mas que por diversas razões pode ter pertencido às religiosas. Trata-se da *Virgem do Leite*, uma tábuca da colecção de Pintura Flamenga do séc. XVI, a mesma que poderia igualmente ter feito parte das colecções de Cenáculo.

Segundo a imprensa local, uma *Virgem do Leite* estava colocada na parede de uma escadaria do Convento da Conceição e era descrita por Luciano Cordeiro em 1892, quando se deslocou à cidade para conhecer o espólio conventual, como uma «madona bastante debotada pelo tempo, dando um seio rosado e turgido aos lábios frescos do Menino»¹⁵².

A hipótese de se tratar da mesma *Virgem do Leite* é levantada por Abel Viana, que em 1944, reportando-se às palavras de Luciano Cordeiro, escreve que se trata de uma «primorosa pintura em madeira, actualmente existente no Museu Regional de Beja»¹⁵³.

No entanto, apesar de a actual *Virgem do Leite* do MRDL poder ser a que Luciano Cordeiro encontrou numa das paredes «de uma escada sombria»¹⁵⁴ do convento da Conceição, não nos esqueçamos que um quadro com o mesmo título e as mesmas características existia na colecção de Cenáculo (inventariado com o número nove no inventário da livraria está uma «N. Snr^a dando o peito ao Menino. Antigo, duro»), ficando assim as duas hipóteses em aberto, pois não podemos ignorar que apesar de tudo, Abel Viana escreveu passadas mais de cinco décadas quer sobre a inventariação dos espólios conventuais, quer sobre o bispado de Sousa Monteiro e as convulsões republicanas que ditaram a “entrega” dos quadros de Cenáculo ao museu da cidade.

Fica pois por esclarecer se a *Virgem do Leite* já pertenceria ao Convento ou se antes pelo contrário aqui chegou anos volvidos, juntamente com a restante colecção do arcebispo de Évora.

Há ainda a considerar um *Ecce Homo*, um *S. João Baptista* e uma *Última Ceia*, os dois primeiros referidos na imprensa local como duas telas que se encontravam «no corredor do

¹⁵² Cf. *O Bejense* n.º 1627 de 12 de Março de 1892, rubrica *Folhetim*.

¹⁵³ Cf. Abel Viana, *Op. cit.*, ano de 1944, p. 68, em análise ao artigo d' *O Bejense* da autoria de Luciano Cordeiro.

¹⁵⁴ Cf. *O Bejense* n.º 1627 de 12 de Março de 1892, rubrica *Folhetim*.

andar superior do hospício de Santo António», enquanto o terceiro, um quadro em madeira, estaria colocado no refeitório do mesmo hospício¹⁵⁵.

Se considerarmos como correctamente atribuídos os suportes apontados (tela e madeira), poderemos encontrar uma possível correspondência com as telas da *Flagelação* e do *Nascimento de S. João Baptista*, ambas pertencentes à colecção de Pintura Setecentista Portuguesa (ainda que uma hipótese possa ser mais viável que outra), enquanto uma presumível correspondência da terceira opção com a *Última Ceia* da referida colecção se encontra automaticamente excluída, por esta se tratar de uma tela e não de um quadro em madeira.

Se a *Flagelação* pode constituir uma correspondência plausível com o *Ecce Homo*, por se encontrar a figura de Cristo em primeiro plano, de pulsos atados e coroados de espinhos, em posição análoga à de várias representações do *Ecce Homo*, já o *Nascimento do Baptista* dificilmente poderá ser o mesmo quadro do hospício de Santo António intitulado apenas de *S. João Baptista*, pois não nos parece provável que ainda que referenciado por um leigo observador, fosse omissa da titulação da pintura a menção específica ao nascimento, já que é este o principal tema representado.

Devemos ainda aqui referir o *Ecce Homo*, a tábua pertencente à colecção dos Primitivos Portugueses, a qual pode ter pertencido às religiosas da Conceição, embora não nos inclinemos nesse sentido.

Curiosamente, não consta do inventário que temos vindo a mencionar qualquer referência a um quadro do *Ecce Homo*. Porém, a hipótese de o painel do MRDL ser pertença do cenóbio da Conceição encontra justificação em alusões reveladas na imprensa local¹⁵⁶, a qual, à data da extinção do convento e da elaboração dos respectivos inventários, dá conta da existência de um *Ecce Homo* entre outros quadros, situados no «corredor do andar superior do hospício, anexo ao convento». No entanto, no mesmo artigo se lê que se trata de uma tela, o que a ser assim, exclui a possibilidade de se tratar da mesma pintura do MRDL, pois é esta uma tábua.

Contudo, dados os erros frequentes, pode questionar-se a atribuição do suporte (tábua em vez de tela), o qual, a não estar correcto deixaria em aberto a possibilidade de o *Ecce Homo* do MRDL ter pertencido efectivamente às religiosas, dando razão à hipótese

¹⁵⁵ Cf. *O Bejense* n.º 1677 de 25 de Fevereiro de 1893.

¹⁵⁶ Cf. *O Bejense* n.º 1677, de 25/Fev./1893.

defendida por Fernando António Baptista Pereira¹⁵⁷, que dá o *Ecce Homo* de Beja como proveniente do convento da Conceição.

Todavia, consideramos que esta hipótese tem menos probabilidades de ser a real, pois parece-nos que aquela que o dá como pertencente às antigas colecções de Fr. Manuel do Cenáculo (inventário da Livraria, nº «19 – Ecce Homo. Antigo Duro.») sai reforçada pelo facto de encontrarmos idêntica descrição no inventário do Paço de Beja («Ecce Homo – pintura antiga em madeira –»)

Ao convento da Conceição terão ainda pertencido os retratos dos duques fundadores que hoje ladeiam a entrada da igreja do convento e que figuram na referida antiga fotografia do local, posto que foram mandados pintar pelas próprias religiosas em Setembro de 1687, como já referido, eventualmente pela abadessa de então, a Madre Cecília Sebastiana da Silveira. A obra, segundo Vítor Serrão¹⁵⁸, esteve a cargo de um retratista local, o pintor Manuel da Costa Mourato, ainda que os mesmos se encontrassem no Paço de Beja em 1902, à semelhança da *N. Sra. Mãe dos Homens*, pois saíram do convento na altura da tomada de posse do bispo Sousa Monteiro.

Também as cópias destes retratos, expostos hoje na Sala dos Brasões, mandados pintar quase um século depois dos primeiros, pertenceram ao convento, como a própria inscrição indica, onde se pode ler que foram mandados pintar pela abadessa Isabel Clara do Céu.

¹⁵⁷ Cf. Fernando A. B. Pereira, *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Tese Doutoral, 2001, p. 173.

¹⁵⁸ Cf. Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal*, vol. 4º, “O Barroco”, 2003, p. 43.

2.2.5. PROVÁVEL ESPÓLIO REMANESCENTE DE ANTIGOS CONVENTOS E IGREJAS DE BEJA

Temos ainda a referir que foram consultados os inventários dos restantes conventos extintos da cidade de Beja¹⁵⁹, na esperança de neles podermos encontrar novas correspondências, que nos demonstrassem terem sido os seus espólios integrados no MRDL, contudo não lográmos encontrar mais que duas eventuais correspondências.

Nos trinta e oito quadros inventariados do Convento da Esperança, com o número trinta e cinco está catalogado um «Nosso Senhor Jesus Cristo», referência genérica, mas que poderia corresponder ao *Busto de Cristo*, de Juan Arellano, da colecção de Pintura Espanhola do séc. XVII, não fosse a referência específica a este quadro no Inventário do Paço de Beja, a qual eliminou qualquer outra possibilidade, pois consideramos que é dada como provada a sua pertença às colecções de Fr. Manuel de Cenáculo.

Consta ainda um «Nascimento de Jesus» sob o número trinta e seis. A este quadro pode corresponder a *Adoração dos Pastores*, existente na colecção Portuguesa Setecentista, embora como se viu, existam outras hipóteses de proveniência para este quadro.

No que diz respeito aos restantes conventos da cidade, os respectivos inventários¹⁶⁰ nada revelaram relativamente a pinturas ou quadros existentes nas suas instalações.

Com certeza consideremos ainda as quatro tábuas alusivas à *Vida de Cristo*, devidas aos pincéis do pintor António Nogueira, comprovada que está a sua proveniência, por Joaquim Oliveira Caetano¹⁶¹. Efectivamente, este núcleo, composto pelas tábuas da *Visitação*, *Descida da Cruz*, *Ressurreição* e *Ascensão*, pertencente à colecção de Pintura Primitiva Portuguesa do MRDL constituía parte do retábulo da capela-mor da extinta igreja da Misericórdia da cidade de Beja.

¹⁵⁹ Para além do Convento da Conceição, Beja contava ainda com mais dois conventos femininos – de Santa Clara e da Esperança – e quatro conventos masculinos – S. Miguel da Tapada, S. Francisco e o convento do Carmo –. Destes conventos excluímos o hospício de Santo António, que apesar de masculino era anexo ao convento da Conceição e foi fundado unicamente com o fim de assistir às religiosas do cenóbio clarissa, sendo que ambos os espólios foram inventariados em conjunto.

Os inventários dos restantes conventos pacenses constam do mesmo fundo que contempla os inventários do convento da Conceição: Cf. ANTT, AHMF, caixas 1874 e 1875 para o convento da Esperança; caixas 1876 e 1877 para o convento de Santa Clara e caixa 2199 para a totalidade dos conventos masculinos.

¹⁶⁰ Todos os inventários dos restantes conventos (Convento de Santa Clara, de S. Francisco, de S. Miguel da Tapada e Convento do Carmo) foram consultados. Foram encontrados inventários dos mais variados objectos, desde alfaias religiosas, livros, utensílios de cozinha, mobílias, objectos de culto, objectos valiosos, entre outros, mas nada consta com respeito a quadros ou pinturas.

¹⁶¹ Cf. do autor o artigo “O antigo retábulo de pintura da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja”, in *A Cidade de Évora*, nº 65-66, 1982, p. 83.

Da mesma igreja proveio ainda a *Apresentação da Virgem no Templo*, tábua da mencionada colecção, de acordo com o historiador de arte, Túlio Espanca¹⁶².

Contrariando as hipóteses anteriormente avançadas para a proveniência da tela *O Nascimento de S. João Baptista*, que integra a colecção de Pintura Setecentista do MRDL, o mesmo autor¹⁶³ afirma-a como originária do trono da demolida Igreja Paroquial de S. João Baptista, em Beja, embora nós, pelas razões já apresentadas nos inclinemos para outra hipótese, igualmente válida e que a dá como pertencente a Cenáculo, se bem que a possibilidade de ter pertencido ao Convento da Conceição não deverá ser desconsiderada.

E para finalizar uma outra obra da mesma colecção: a *Última Ceia*, atribuída a Pedro Alexandrino, que segundo o *Guia de Beja*¹⁶⁴ constituía o retábulo da capela-mor da citada Igreja de S. João, sendo que à semelhança do quadro anterior, consideramos que se trata de mais uma obra pertencente à colecção do arcebispo, como atrás deixámos escrito.

¹⁶² Cf. do autor *Inventário Artístico do Distrito de Beja*, p. 201.

¹⁶³ *Op. cit.* p. 202.

¹⁶⁴ Cf. *Guia de Beja*, p. 163.

2.2.6. OBRAS REFERIDAS N' *O BEJENSE* COMO PERTENCENTES AO PRIMITIVO MUSEU DA CÂMARA

No desenrolar das nossas pesquisas, várias foram as pinturas que encontramos referidas na imprensa local, mais especificamente no jornal *O Bejense*, como exemplares integrantes do acervo do então Museu da Câmara e se de algumas não achamos hoje vestígios no MRDL, outras há que conseguimos fazer corresponder às actuais.

Neste semanário¹⁶⁵ vêm referidos um quadro de *S. Paulo* e dois outros representando *S. Pedro*, sendo que dois destes três podem corresponder aos quadros homónimos que se encontram actualmente na capela-mor da igreja do convento, do lado da Epístola: um *S. Pedro e seu Martírio* e um *S. Paulo e seu Martírio*, apesar de para estes quadros termos igualmente encontrado correspondência no inventário do Paço de Beja, o que nos indicia terem pertencido a Cenáculo.

Um outro *S. Paulo* é ainda referido em número posterior deste jornal como originário do convento do Carmo e doado ao então Museu da Câmara, podendo, à falta de melhores descrições, tratar-se do mesmo quadro do MRDL, exposto na capela-mor. O quadro a que se refere *O Bejense* é apresentado com o número sessenta e dois num inventário do museu: «S. Paulo, quadro do Hospício dos Frades do Carmo, na Rua da Cisterna em Beja, oferecido por João Tavares Lança»¹⁶⁶.

No mesmo inventário publicado encontramos alusões a mais quatro pinturas dadas como pertencentes às colecções do museu de Beja. Destes quadros, apenas um deles encontra correspondência com os actuais: trata-se do catalogado com o número cinquenta, um «Retrato em tela do fundador do “muzeu Sesinando Cenáculo Pacense”, D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, oferecido por um anónimo»¹⁶⁷, que poderia ser aquele que hoje se expõe na Sala de Pintura Setecentista Portuguesa, não fora a inequívoca referência encontrada a um *Retrato do Bispo Cenáculo* no Inventário do Paço de Beja, que dá o quadro do MRDL como pertencente às colecções de Cenáculo. No entanto, ambas as possibilidades não são incompatíveis, pois não sabemos de que forma saíram os quadros do Paço. Como o mesmo foi saqueado, podem os quadros ter ido parar às mãos de particulares, que posteriormente os “doaram” ao museu.

¹⁶⁵ Cf. *O Bejense* n.º 1706 de 16/Set./1893.

¹⁶⁶ Cf. *O Bejense* n.º 1721 de 30/Dez./1893.

¹⁶⁷ *Idem*.

No que respeita aos restantes, a fazerem parte do acervo do MRDL, não se encontram expostos. São eles:

«Retrato em tela de El-Rei D. João VI, oferecido por António Manuel de Almeida», inventariado com o número nove; um «Quadro da Conceição, que na Sala das Sessões da Câmara de Beja estava colocado atrás da Presidência» com o número trinta, e com o número cento e oito encontra-se um «Retrato de D. José I, que o bispo Cenáculo tinha no lugar de honra na “Sala dos Académicos” no seu paço de Beja (oferecido por Adolfo Augusto de Almeida Dória)»¹⁶⁸.

Em número mais recente deste periódico pacense são mencionados dois outros quadros, sendo que um deles pode ser qualquer um dos atribuídos a Ribera e pertencentes à colecção de Pintura Espanhola do séc. XVII do MRDL, pois ao falar-se dos objectos que mais prenderam a atenção dos visitantes do Museu da Câmara apontam-se os «quadros do Paço, entre eles um de Ribera (espanholeta) e o retrato do Bispo Leitão, que reputaram em valor superior a dois contos de réis»¹⁶⁹, artigo este que vem reforçar o facto de pelo menos o quadro dado a Ribera pertencer às colecções de Cenáculo, pois consta do arrolamento do Paço de Beja.

No mesmo arrolamento consta também um retrato do Bispo Leitão. Este retrato, para além do de Cenáculo, é efectivamente o único retrato de um bispo exposto no MRDL e integra a colecção de Pintura Setecentista sob o título *Retrato do Bispo D. Francisco de Carvalho*, de seu nome completo, Francisco Leitão de Carvalho, devido aos pincéis de Pellegrini.

De notar que o retrato deste bispo, por se tratar da representação do sucessor de Cenáculo no bispado de Beja, dificilmente estará entre os regressados de Évora, por evidente incompatibilidade temporal. Tratar-se-á por certo de um quadro, este sim, originário da residência episcopal, entregue ou “doado” ao museu juntamente com os demais em período posterior à Implantação da República.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ *O Bejense* n.º 7 de 02/Ago./1911

2.3. DA IMPORTÂNCIA DO INVENTÁRIO

Inventário «do latim, *inventariu*, é uma enumeração e descrição dos bens que pertencem ou pertenceram a uma pessoa ou empresa; é um documento em que esses bens estão descritos; é uma enumeração minuciosa, relação ou lista»¹⁷⁰ que justifica a preservação de qualquer bem cultural, material ou imaterial, que pelo seu significado ou importância justificam a sua preservação por parte de um estado ou de uma comunidade¹⁷¹. Assim se define inventário, um instrumento de salvaguarda de bens patrimoniais.

Apesar de a implementação formal da política de inventário, no contexto europeu (em França), ter surgido tardiamente, já nos princípios do século XIX, em Portugal, desde a fundação da nacionalidade que o inventário é um elemento fundamental à investigação e actividade museológicas, conforme o comprovam os registos e inventários dos tesouros sacros de instituições como a Casa Real ou a Igreja.

Inicialmente muito modestos, contemplando apenas listagens de bens, eram redigidos em latim por escrivães, tendo a sua redacção evoluído posteriormente para português durante o reinado de D. Dinis (1261-1325), como é o caso do «testamento da rainha D. Beatriz, que lega ao seu neto D. Fernando *um camafeó, figura de leom, achado em hum moimento*» (TEIXEIRA, 2000:4).

Só bastante mais tarde, quase um século depois, no decurso do séc. XV, o inventário passa a conter, nas suas descrições, outros elementos, como a classificação, a datação ou a proveniência. Em fase ulterior, no decurso do reinado de D. Manuel (1469-1521), a imensidão de objectos que aporta a Lisboa, talvez devido, em parte ao seu exotismo, desconhecimento ou raridade, passa a ser descrita com maior particularidade, contemplando pormenores ao nível da configuração, do material ou do peso «sobretudo quando se trata de peças em metais nobres ou com pedras preciosas, como no caso do Tesouro do Rei de Ceilão ou do inventário pessoal do rei D. Manuel» (IDEM, 2000:5).

Entre 1567 e 1768 dá-se a proliferação dos gabinetes de curiosidades, de cariz particular. De acordo com Madalena Teixeira, neste período assiste-se a um crescente

¹⁷⁰ Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 2011.

¹⁷¹ Cf. *Estudio y elaboración de inventários del patrimonio cultural*, [disponível em <http://www.monografias.com/trabajos31/inventarios-cultura/inventarios-cultura.shtml?monosearch> última consulta em 01/Jul./2013]

interesse pelas colecções profanas, continuando a investigação museológica a incidir sobre a inventariação dos espólios reunidos, sobretudo pelas classes mais abastadas e pelo clero.

Neste período teve especial importância o reinado de D. João V (1706-1750), ainda que alguns estudos mais críticos o tenham acusado de ter sido «culturalmente frívolo». Esse não é no entanto o entendimento de João Carlos Brigola, que defende que durante o reinado deste monarca, para além de ter sido sempre possível «inventar e reproduzir, à margem do escolasticismo dos antigos», foi levada a cabo a realização do primeiro inventário do reino, impulsionado pelo alvará joanino de 1721¹⁷², que pressupunha o depósito, para posterior musealização, de todos os bens recolhidos um pouco por todo o país.

A criação de organismos de cariz museológico, como o *Real Jardim Botânico da Ajuda* em 1768, o *Museu de História Natural* (1772) ou o *Museu Portuense* (1833) vêm abrir um novo capítulo nos estudos de museologia, permitindo o acesso geral às colecções de arte, resguardadas durante séculos dos olhares públicos (TEIXEIRA, 2000:30).

A partir desta altura, as colecções privadas e de acesso restrito passam a ter um denominador comum, a ideia de que os objectos coleccionados deveriam estar ao serviço da educação e do ensino.

É neste contexto que se insere Frei Manuel do Cenáculo, humanista visionário, que ao criar em Beja o *Museu Sisenando* a partir das suas colecções privadas, permitiu que a população delas usufruísse.

Não obstante a divulgação europeia desta nova ideologia que preconizava o acesso do público às colecções privadas, a sua difusão em Portugal foi morosa, não sendo desde logo entendida na sua verdadeira acepção, nem mesmo por aqueles que a preconizaram.

É disso exemplo capital o caso do *Museu Sisenando*, cujo carácter público, conferido pelo próprio clérigo, não impediu que uma boa parte do espólio museológico tivesse rumado a Évora, acompanhando o arcebispo na sua nomeação para aquela arquidiocese.

Forçosamente se conclui que afinal, «em lugar da natureza pública do museu, mais não houve que uma mera permissão episcopal à fruição colectiva dos espécimes

¹⁷² Trata-se do *Alvará em forma de Ley*, de 20 de Agosto de 1721. Cf. João C. Brigola, *Coleccionismo no Século XVIII – Textos e Documentos*, Porto: Porto Editora, 2009, pp. IX e X.

expostos», enquanto o “seu possuidor” permanecesse na região, como bem notou João Carlos Brigola¹⁷³.

À semelhança do que aconteceu com o acervo do *Museu Sisenando*, disperso depois da saída de Cenáculo do Baixo-Alentejo, muitas outras colecções sofreram reveses semelhantes ou foram devastadas por cataclismos vários. A título de exemplo refira-se os casos das colecções reais instaladas nos Paços da Ribeira ou no Palácio dos Duques de Bragança e das pertencentes a várias famílias nobres, cujos palácios desapareceram com o terramoto de 1755 e incêndios subsequentes¹⁷⁴, ou o caso dos bens pertencentes às Ordens Religiosas, que depois de extintas levaram à dispersão e alienação de importantes espólios museológicos.

Apesar das perdas terem sido irreparáveis, não teriam as mesmas sido tão gravosas para a investigação museológica se das colecções hoje perdidas nos tivessem chegado os respectivos inventários, que nos permitiriam reconstituir não só a história (ou parte dela) dos bens, como dos organismos ou proprietários que os detiveram (BRIGOLA, 2003:54). Conforme às palavras de Sebastião Pessanha «Uma colecção que se dispersa [...] é um valor que se aliena, não só porque perde o interesse pessoal, ou regional, que a orientou, mas principalmente porque passa a ocasião única de a patentear ao público e de a facultar às investigações dos estudiosos.»¹⁷⁵

Todavia, os inventários, apesar da sua escassez física – quer por não terem sequer chegado a ser elaborados, quer por terem desaparecido na voragem dos tempos –, são ainda assim a melhor fonte de informação sobre as colecções artísticas de setecentos. A sua análise possibilita não só saber mais sobre as peças e seus proprietários – um rol ainda extenso, que englobava o próprio monarca, as principais casas nobres e o clero, onde se contam alguns paços episcopais, conventos e mosteiros – como obter informações tão diversificadas quanto os «princípios do gosto, as motivações e interesses, as condições de mercado, os preços ou até os restauros levados a cabo»¹⁷⁶.

De acordo com as actuais normas legais portuguesas, o inventário abrange todo o património cultural público, particular, da Igreja, o já desaparecido e o que eventualmente se encontre localizado no estrangeiro, que tenha sido objecto de classificação ou que se

¹⁷³ J. C. Brigola, *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, 2003, p. 432.

¹⁷⁴ Para informações mais pormenorizadas sobre colecções e palácios destruídos pelas catástrofes de 1755, cf. João C. Brigola, *op. cit.* pp. 52-53.

¹⁷⁵ Cf. Sebastião Pessanha, “Coleccionismo e Cultura”, in Separata de *Brados do Alentejo*, de 29/01/1961, Typ. Ideal, 1961.

¹⁷⁶ João Carlos Brigola, *op. cit.*, pp. 53-54.

encontre em vias de classificação, bem como o que de acordo com a legislação mereça ser inventariado.

Maria João Vilhena de Carvalho entende que «Inventariar é criar uma identidade. O acto do inventário dá nomes às coisas, divulga os objectos quando os regista, preserva-lhes a memória material e conceptual, arruma-os, disponibilizando essa memória num sistema de catalogação. Inventariar tem, portanto, uma importância que nunca será demais valorizar, quer como acção de conhecimento que as tutelas das políticas culturais e de gestão do património histórico-artístico deverão ter em conta, quer enquanto instrumento fundamental de comunicação desse conhecimento ao público.»¹⁷⁷

O conceito de inventário do património é pois um conceito abrangente e que está integrado numa legislação própria e enquadrado no quadro legal nacional¹⁷⁸, assumindo-se como instrumento de primordial importância no contexto da identificação, salvaguarda, conservação, protecção e divulgação do património cultural.

Dentro daquilo que são as suas virtualidades, refira-se ainda a possibilidade de o inventário poder localizar e controlar o património cultural, potenciando assim a preservação da sua memória material e possibilitando, em qualquer momento, o conhecimento sobre a sua condição.

Em síntese, o inventário é um instrumento de primordial importância para a defesa do património cultural, uma vez que permite às diversas instituições em geral, sejam elas estatais ou privadas e aos investigadores em particular, o conhecimento dos bens que o integram, a sua história, características, localização e a optimização da sua gestão.

No entanto, ao invés do que aconteceu no decurso da história, é fundamental que todo o trabalho de inventariação actual seja efectuado por técnicos especializados e portadores de um conhecimento exaustivo dos bens em questão, de outro modo, corre-se o risco de legar à posteridade um instrumento incompleto, que não explora todas as suas

¹⁷⁷ Cf. M. João V. Carvalho, *Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas – Normas de Inventário* [disponível em: http://www.imc-ip.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx última consulta em 01/Julho/ 2013].

¹⁷⁸ Nomeadamente na Lei nº 107/2001, de 8 de Setembro, que estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, em concreto os seus artigos:

Artigo 2º – Conceito e âmbito do património cultural: «1- Para os efeitos da presente lei integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objecto de especial protecção e valorização.»; **Artigo 16º** – Formas de protecção dos bens culturais: «1- A protecção legal dos bens culturais assenta na classificação e na inventariação; **Artigo 17º** – Critérios genéricos de apreciação; **Artigo 19º** – Inventariação: «1- Entende-se por inventariação o levantamento sistemático, actualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes a nível nacional, com vista à respectiva identificação.»; **Artigo 61º** – Inventário geral; **Artigo 71º** – Instrumentos: «Constituem, entre outros, instrumentos do regime de valorização dos bens culturais: a) O inventário geral do património cultural; **Artigo 94º** – Atribuições em matéria de classificação e inventariação.

potencialidades, e que em última análise poderá condicionar o conhecimento futuro dos bens inventariados, de que é exemplo concreto a presente investigação. Muito embora nos congratulemos com a existência de inventários das colecções cenaculianas, o nosso contributo para o estudo da colecção de pintura do MRDL poderia ser maior não fora a escassez de informação legada nestes arrolamentos.

2.4. OS *EX-LIBRIS* DE PINTURA PORTUGUESA DAS COLECÇÕES DO MRDL

2.4.1. *S. VICENTE* — Vicente Gil e Manuel Vicente

O *S. Vicente*, de acordo com o que nos foi possível perceber, será o quadro mais antigo que o MRDL possui, razão que de *per si* já permite considera-lo um dos mais emblemáticos das colecções do museu de Beja. Está atribuído à dupla conimbricense, formada por pai e filho, respectivamente os pintores Vicente Gil e Manuel Vicente – também apelidados de Mestres do Sardoal – activos na cidade de Coimbra no dealbar do séc. XVI, mais concretamente entre o final da década de 1490 e o ano de 1532.

Destes mestres se pode dizer que foram pintores de transição entre o Gótico Final e o Renascimento e que alcançaram lugar de destaque na sociedade conimbricense, posto que trabalharam quer para as principais instituições da cidade, estatais – Câmara Municipal – e religiosas – Mosteiro de Santa Clara, Mosteiro de Santa Cruz, Mosteiro de Santa Maria de Celas – quer para as famílias nobres da região e até mesmo para a família real, como adiante se verá. Vicente Gil ocupou, inclusive, o cargo de pintor régio, tendo sido nomeado por D. João II em 1491, conhecendo-se activo na capital durante esta década.

Sobre a vida e obra de Vicente Gil e Manuel Vicente primeiramente se debruçou Sousa Viterbo¹⁷⁹, em 1903 e a título póstumo, Prudêncio Quintino Garcia, em edição a cargo de Virgílio Correia¹⁸⁰ e posteriormente este investigador em obras de sua autoria¹⁸¹, cabendo-lhe a identificação do essencial do *corpus* pictórico da dupla artística¹⁸², bem como, de acordo com Pedro Dias¹⁸³, revelar a prova cabal de que Manuel Vicente era filho de Vicente Gil, mediante publicação de um acto notarial que conferia a Manuel Vicente o encargo de pintar/preparar o carro para a Procissão do Corpo de Deus, o que também nos permite pensar que os pintores seriam tidos como profissionais de prestígio na região ou a tarefa não lhes seria atribuída, uma vez que tal procissão constituía o principal acto público anual da sociedade portuguesa de Quinhentos.

¹⁷⁹ Cf. do autor, a obra *Notícia de Alguns pintores portugueses e de outros que sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal*, 1903.

¹⁸⁰ Edição de 1923.

¹⁸¹ Edições de 1930-31; 1934 e 1936.

¹⁸² Edição de 1936.

¹⁸³ Cf. Pedro Dias, *Vicente Gil e Manuel Vicente – Pintores da Coimbra Manuelina*, 2003.

Contudo, e apesar da existência dos referidos estudos, nenhuma base havia, para além da anterior proposta de Virgílio Correia, para a identificação da obra tributada aos dois pintores manuelinos, tarefa realizada já no início deste século pelo historiador Pedro Dias¹⁸⁴.

No entanto, para Joaquim Oliveira Caetano¹⁸⁵, o problema autoral, não só do retábulo onde se inclui o *S. Vicente* como do restante *corpus* artístico tributado a estes mestres, ainda hoje permanece em aberto devido a questões contraditórias relacionadas com documentação conhecida sobre a actividade dos pintores e questões cronológicas que envolvem a feitura de algumas das obras atribuídas¹⁸⁶, embora o autor conclua que apesar de se manter a atribuição do essencial do *corpus* pictórico à oficina (ou oficinas) em questão, o mesmo terá contado com colaborações de artistas de distintas capacidades, comprovadas na aptidão compositiva e nas próprias características do desenho, com especial atenção para as diferentes aberturas aos jogos de luz, condicionantes da volumetria¹⁸⁷, aspecto tratado de modo diverso nas várias obras do conjunto de pinturas atribuído aos artistas. Porém, a par das diferenças, coexistem aspectos, apontados por Caetano, como sendo «o modelado dos cabelos, com reverberações doiradas nas ondulações, o modelo de pregas rígidas e o esquematismo dos rostos, com a linha do nariz continuando nas sobrancelhas, que condiciona qualquer tentativa de diferenciação fisionómica das várias personagens de cada pintura»¹⁸⁸ que permitem considerar uma certa continuidade oficial e portanto manter o essencial das atribuições, embora a questão não esteja, portanto, encerrada.

Uma das razões que concorre para que a tábuia do *S. Vicente* seja actualmente considerada uma das mais emblemáticas obras da colecção de Pintura Primitiva Portuguesa do MRDL prende-se com o facto de se tratar de uma pintura integrante da «obra de maior categoria de todo o conjunto de pinturas»¹⁸⁹ atribuído aos pincéis dos Mestres do Sardoal, nomeadamente a Vicente Gil¹⁹⁰: trata-se do segundo retábulo da capela-mor do mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, o chamado *Políptico de Santa Clara* ou *Políptico da Assunção*, pintado entre os anos de 1515-1520¹⁹¹.

¹⁸⁴ Pedro Dias, *op. cit.*, 2003.

¹⁸⁵ Cf. Joaquim O. Caetano, “Vicente Gil e Manuel Vicente: dois pintores em Coimbra e uma obra com várias dúvidas”, in *Catálogo Primitivos Portugueses (1450-1550) – O Século de Nuno Gonçalves*, 2011, p. 180.

¹⁸⁶ Sobre esta matéria cf. J. O. C., *op. cit.*, pp. 181-182.

¹⁸⁷ Dalila Rodrigues *apud* Joaquim Oliveira Caetano, *op. cit.*, p.182.

¹⁸⁸ Joaquim O. Caetano, *op. cit.*, p. 180.

¹⁸⁹ De acordo com Pedro Dias, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹⁰ Conforme parecer de Joaquim Oliveira Caetano. *Op. cit.*, pp. 180-187.

¹⁹¹ Cf. Pedro Dias, *op. cit.*, p. 102.

As tábuas remanescentes deste conjunto são sete, e estariam originalmente expostas da seguinte forma, de acordo com a reconstituição conjectural de Fernando António Baptista Pereira¹⁹²: uma tábua central, de grandes dimensões, representando a *Assunção da Virgem*, ladeada por duas tábuas de média dimensão, o *S. Vicente* à esquerda do observador e *S. Bartolomeu* à direita; na predela, quatro tábuas, da esquerda para a direita: *Dois Santos Bispos*, *Santa Catarina e Santa Bárbara*, seguida de *Santa Margarida e Santa Apolónia* e por último *S. Roque e S. Sebastião*.

Já para Joaquim Oliveira Caetano¹⁹³ a predela teria organização diferente, com *Santa Catarina e Santa Bárbara* e *Santa Margarida e Santa Apolónia* nas posições de topo, à esquerda e à direita respectivamente, enquanto *S. Roque e S. Sebastião* e os *Dois Santos Bispos* ocupariam as posições centrais. Contudo, a organização primitiva do políptico não é igualmente uma questão encerrada, pois em ambas as reconstituições Pedro Dias faz notar que as predelas não coincidem quanto à posição dos seus encasamentos¹⁹⁴.

O conjunto retabular encontra-se actualmente disperso por várias instituições, com a grande tábua da *Assunção* e o *S. Bartolomeu* no Museu Nacional de Machado de Castro, o *S. Vicente* em Beja, nas colecções do MRDL, os *Dois Bispos* no Museu de Évora, *S. Roque e S. Sebastião* em colecção particular e *Santa Catarina e Santa Bárbara*, e *Santa Margarida e Santa Apolónia* em Ponta Delgada, nas colecções do Museu Carlos Machado.

No que respeita à pintura do MRDL, ela representa um dos santos padroeiros da cidade de Lisboa, o S. Vicente, o qual se faz acompanhar por dois dos seus símbolos iconográficos, na mão esquerda a caravela, onde foram transportados os seus restos mortais e a bíblia aberta na mão direita.

De típica composição, bem visível na triangulação estabelecida entre as mãos e a cabeça ou entre as mãos e a ponta da casula, a figura do santo ocupa lugar de destaque, olhando de frente o espectador, qualquer que seja a posição em que este se encontre face à obra. De facto, independentemente de o observador se posicionar de frente, à direita ou à esquerda do quadro, o olhar do santo parece acompanhá-lo. A noção de perspectiva está presente também nas paisagens de fundo, situadas à direita e à esquerda de S. Vicente, onde é possível vislumbrar, respectivamente, uma massa arquitectónica e uma paisagem natural, na qual se destaca uma árvore de grande porte num plano mais próximo do santo, enquanto

¹⁹² Cf. do autor, *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese doutoral, 2001.

¹⁹³ Cf. do autor artigo intitulado “Vicente Gil e Manuel Vicente: dois pintores em Coimbra e uma obra com várias dúvidas”, in *Catálogo Primitivos Portugueses (1450-1550) – O Século de Nuno Gonçalves*, 2011, pp. 186-187.

¹⁹⁴ Cf. Pedro Dias, *op. cit.*, p. 47.

a restante vegetação se dilui num *sfumato* que faz imergir formas e volumes, acentuando a tridimensionalidade e beneficiando a colocação da figura, aposta no centro da composição.

Segundo Joaquim Oliveira Caetano¹⁹⁵, os rostos do *Políptico da Assunção* – a que pertence o *S. Vicente* – apesar de esquemáticos apresentam manifesta volumetria, onde olhos, orelhas e bocas parecem melhor enquadrados que em outros conjuntos da autoria dos mestres, como é o caso do políptico de Celas, onde simplesmente parecem aplicados sobre o plano da cabeça.

Da mesma forma, a profusão decorativista do retábulo da *Assunção* é bem conseguida na abundância de ricos acessórios de complexo traçado, como coroas e jóias, bem como na riqueza dos tecidos, providos de brocados e pérolas, nos quais se destaca o papel da heráldica, com as armas e emblema da rainha D. Leonor a ocupar lugar de relevo, presentes que estão em vários pontos do conjunto, em particular nos painéis *S. Vicente*, *Dois Santos Bispos* e *Assunção*¹⁹⁶, enquanto no políptico de Celas a decoração apenas beneficia da aplicação directa de folha de ouro, algo que influencia negativamente os volumes, desta forma menos acentuados, facto ainda agravado pelo incipiente tratamento dos fundos, fazendo emergir o plano “quase” único onde se posicionam as figuras, de que é exemplo a *Adoração dos Magos*, hoje no Museu Nacional de Machado de Castro.

O *S. Vicente*, um painel rectangular com cerca de 135 cm de comprimento por 83 cm de largo, com moldura dourada, é pintado a óleo sobre madeira, «de forma densa, muito carregada de matéria, onde sobressai a pouca subtilidade de cambiantes cromáticas e de transparências»¹⁹⁷, como bem observou Joaquim Oliveira Caetano.

À presente data, o seu estado de conservação é bom, tendo sofrido diversos restauros ao longo do tempo, todos a cargo do então Instituto José de Figueiredo, hoje Instituto dos Museus e Conservação.

É o quadro do MRDL mais exposto fora da instituição, tendo participado em pelo menos quatro exposições, a primeira das quais em 1983, a *17ª Exposição Europeia de Arte e Cultura*, em Lisboa; sete anos depois, em 1991 participou na *Europália*, um Festival de Artes que teve lugar na Bélgica com Portugal como tema; em 1994 participou na exposição *Arte na Época do Tratado de Tordesilhas*, que teve lugar em Valladolid e por último, a *Exposição Primitivos Portugueses (1450-1550) – O Século de Nuno Gonçalves*, realizada

¹⁹⁵ Cf. Joaquim O. Caetano, *op. cit.* p. 180.

¹⁹⁶ Especificamente nas casulas do *S. Vicente* e nas dos *Dois Santos Bispos* e nos anjos da esquerda na tábua da *Assunção*. Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *op. cit.*, p. 182.

¹⁹⁷ Joaquim. O. Caetano, *op. cit.*, p. 185.

em Lisboa em 2010, nas instalações do Museu Nacional de Arte Antiga, onde integrou a reconstituição conjectural do *Políptico da Assunção*, do qual fez parte.

Actualmente o painel encontra-se exposto na pinacoteca do MRDL, mais precisamente na Sala de Pintura Primitiva Portuguesa, em cavalete próprio instalado na parede Poente, encontrando-se neste local pelo menos desde 1983.

Relativamente à questão da proveniência, sabe-se que o *Políptico da Assunção* é originário de Coimbra e terá constituído o segundo retábulo do altar-mor do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha daquela cidade, tendo sido uma oferta da rainha D. Leonor (a julgar pela presença das suas armas ao longo do conjunto) no âmbito da glorificação prestada à rainha Santa Isabel, sua tetravó, sepultada no mosteiro e cuja beatificação teve lugar em 1516¹⁹⁸.

De que modo veio parar a Beja um quadro originário do centro-norte do país é um facto que encontra explicação, conforme às palavras de Pedro Dias¹⁹⁹, nas vicissitudes por que passaram as casas religiosas em Portugal a partir de finais do séc. XVIII e sobretudo após a sua extinção, onde a inexistência de arrolamento e controlo atempados por parte do Estado permitiu autênticas pilhagens, que originaram a dispersão e o desaparecimento de valiosas obras de arte, não constituindo excepção o mosteiro de Coimbra. Até membros da própria Igreja não estarão inocentes nesta matéria, pois algumas das suas figuras ilustres terão participado na carnagem, como foi o caso de Frei Manuel do Cenáculo, que pessoalmente ou através dos seus inúmeros contactos, conseguiu trazer de Coimbra para a sua colecção privada duas tábuas do *Políptico da Assunção*, mais precisamente o *S. Vicente* e os *Dois Santos Bispos*, encontrando-se o primeiro actualmente, como temos vindo a referir, nas colecções do MRDL e o segundo no acervo do Museu de Évora, constando ambos num dos inventários do espólio de Cenáculo realizado após a sua morte²⁰⁰ – o já citado inventário da Livraria.

Se o *S. Vicente*, tal como os *Dois Bispos*, já faziam parte das colecções do prelado antes de este ter sido nomeado para o arcebispado de Évora não o sabemos, pois tanto podem ter sido “adquiridos” antes da nomeação de Cenáculo em 1802 (e aí estiveram ainda em Beja), como já depois de estar em Évora, integrados ao tempo na colecção exposta na livraria. Inclina-mo-nos no entanto, para a primeira suposição, uma vez que o essencial da colecção

¹⁹⁸ *Idem*, p. 182.

¹⁹⁹ *Cf.* do autor, *op. cit.* p. 46.

²⁰⁰ O *S. Vicente* constitui o n.º 1 do Inventário da Livraria de Évora e os *Dois Santos Bispos* constituem o n.º 16 da Secção «Retratos de Pessoas Ilustres» do mesmo inventário. *Cf.* anexo n.º 4 no final do *corpus*.

de pintura de Cenáculo foi por certo reunido durante a sua estadia em Beja, não só por aqui ter permanecido vinte e cinco longos anos, como também pelo facto de pouco depois da sua saída para Évora se terem dado as invasões francesas, onde o prelado foi especialmente visado, pelo que não cremos que tenham sido tempos propícios à recolha de arte, até porque veio a falecer pouco depois.

Como quer que seja, antes de 1802 ou em ano posterior, certo é que os quadros foram parar às mãos do arcebispo muito antes da extinção oficial das casas religiosas em Portugal, posto que constavam dos inventários de 1814 elaborados após a sua morte, enquanto a extinção das ordens religiosas só foi regulamentada duas décadas depois.

Assim sendo, a questão do percurso do *S. Vicente* continuará por esclarecer até que novos dados venham a lume.

Ao certo sabemos que fazia parte dos dois inventários – o da livraria e o do Paço.

A razão que permitiu a vinda para Beja apenas do painel do *S. Vicente* em detrimento do dos *Dois Bispos*, quando se sabe pertencerem ambos ao mesmo retábulo, prende-se com a mesma razão que esteve na base da vinda das restantes pinturas e não de outras – a vertente catequizadora da pintura sacra –, já que a colecção de pintura de Cenáculo ultrapassava o milhar de exemplares à data da sua morte, e era, como tivemos oportunidade de confirmar, uma colecção bastante heterogénea, onde predominavam diversificados géneros de pintura, desde paisagens a naturezas-mortas, retratos ou pintura sacra, entre outros.

2.4.2. *ECCE HOMO* — Autor desconhecido

“Eis o Homem”, assim Pilatos terá proferido ao apresentar Jesus à multidão, antes que se decidisse do seu fatal destino.

“Eis o Homem” ou *Ecce Homo* é um painel do qual subsistem no país, para além do de Beja, outras duas versões, as três muito semelhantes entre si, constituindo um paradigmático exemplo de imagem de devoção, considerado por Fernando António Baptista Pereira como um dos mais espantosos casos de popularidade de uma imagem devocional nos anos de Quinhentos e Seiscentos em Portugal²⁰¹.

Trata-se de uma imagem que apesar da «economia de meios expressivos», conforme às palavras do autor, induz no espectador singulares sentimentos de piedade e compaixão, suscitados essencialmente pelo olhar de Cristo, que paradoxalmente se encontra encoberto pelo manto.

De facto, Cristo surge no centro do painel, numa representação frontal, a três quartos, em tronco nu e de olhos tapados, ou melhor dizendo, quase descobertos, por uma espécie de mortalha. A percepção da iminência de um encontro com o olhar de Cristo, deixa no espectador uma apreensão latente, como que esperando a qualquer momento que uma breve aragem ou mesmo um suspiro pudessem pôr a descoberto o olhar do Salvador, para nele intentar perceber as emoções que lhe vão na alma.

A mesma mortalha, que cobrindo os ombros, Lhe desce pelas costas, deixa ver o peito onde figura uma corda, que laçada em volta do pescoço desce até às mãos, atadas e cruzadas sob o abdómen. É ainda possível perceber a presença da coroa, através dos espinhos pontiagudos que perfuram o manto.

Para além da figura de Cristo, a composição apenas contempla a presença de um nimbo dourado, onde se inscrevem os braços de uma cruz em tons púrpura, ladeado pela inscrição “ECCE HOMO” igualmente em caracteres dourados.

Fernando António Baptista Pereira aborda a questão deste painel através de sete versões quinhentistas conhecidas, cinco nacionais e duas espanholas²⁰².

As versões portuguesas encontram-se hoje dispersas por quatro museus: do grupo das três muito semelhantes entre si, uma está em Setúbal, no Museu de Setúbal, outro dos painéis pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga, onde também existe uma outra versão,

²⁰¹ Cf. do autor, tese doutoral intitulada *Imagens e Histórias de Devoção (...)*, p. 71.

²⁰² *Idem*.

algo diferente e atribuída ao pintor Cristóvão de Figueiredo, e aquela sobre a qual ora nos debruçamos, pertencente às colecções do MRDL. Considere-se ainda outra versão, igualmente divergente das anteriores e que se encontra no Museu de Arte Sacra do Funchal.

Quanto às versões espanholas, uma guarda-se no Museu Histórico de Palência e a outra pertence às Descalzas Reales de Madrid.

A versão do Funchal exhibe algumas diferenças relativamente às anteriores, a começar pelo suporte que é de tela e não de madeira como acontece com as demais. Ao nível da composição, as principais diferenças centram-se sobretudo na posição de Cristo, que rodada a três quartos se apresenta de cabeça inclinada e rosto descoberto, assemelhando-se à representação do Museu de Palência. Considere-se ainda a existência de uma espécie de peitoril, junto ao qual a figura de Cristo surge representada, remetendo-nos precisamente, como bem observa Baptista Pereira, para o episódio bíblico em que Jesus é exibido à multidão da varanda do palácio de Pilatos.

De referir também a existência de outro *Ecce Homo*, desconhecido até há bem pouco tempo, cabendo a Baptista Pereira o mérito da sua revelação. Pertence a uma colecção particular²⁰³ e a sua composição difere da do conjunto das três versões mais próximas, embora a figura de Cristo se apresente com as mãos na mesma posição. Ostenta, contudo uma inscrição em hebraico e em latim, onde pode ler-se “Deus meu, Deus meu porque me abandonaste?”, sendo a sua feitura situada na segunda metade da década de 30 do séc. XVI.

Em três das obras nacionais – do MNAA, de Setúbal e Beja – o tema quase não apresenta variações na sua representação e são todas consideradas pelo investigador que temos vindo a citar, como cópias de um original entretanto perdido.

O *status* de obra mais antiga andava atribuído ao *Ecce Homo* do MNAA, tal como a possibilidade de se tratar de um painel da oficina de Nuno Gonçalves, contudo ambas as possibilidades estão hoje afastadas e os estudos mais recentes apontam a data da sua execução para ano posterior a 1560²⁰⁴.

Da mesma forma Baptista Pereira dá conta da existência de estudos laboratoriais que vieram levantar a suspeita de o quadro do MNAA poder ser uma cópia, uma vez que revelaram a inexistência de desenho subjacente²⁰⁵.

Não sendo o painel do MNAA o mais antigo, restavam as tábuas de Setúbal e Beja.

²⁰³ Segundo Pereira, à Colecção Lima de Freitas, embora seja proveniente de uma outra, a colecção Pardal Monteiro.

²⁰⁴ Cf. de Joaquim Oliveira Caetano, o artigo intitulado “Tempos de mudança”, in *Primitivos Portugueses (1450-1550) – O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa: Athena, 2011, p. 243.

²⁰⁵ Baptista Pereira, *op. cit.*, p. 173.

Apesar de a tábua de Beja não ter sido ainda alvo de estudos laboratoriais, o estatuto de obra mais antiga foi entretanto atribuído à pintura de Setúbal, pois, de acordo com o mesmo autor, estudos dendrocronológicos realizados remetem a sua feitura algures para o ano de 1537, por certo, a data mais recuada e portanto a mais próxima do suposto original perdido.

O quadro de Setúbal é proveniente da Igreja do Convento de Jesus em Setúbal e Baptista Pereira atribui-o aos pincéis do pintor régio Jorge Afonso, não só por ser o de maior valor pictural, «e portanto compatível com a obra de um grande mestre», mas também porque Jorge Afonso é autor do retábulo da mesma igreja²⁰⁶.

A superior qualidade plástica desta obra é bem visível nas manchas de sangue que salpicam o manto e nas marcas de flagelação sobre o corpo de Cristo, algo que a tábua de Beja não apresenta de todo, enquanto na versão do MNAA, quer as manchas, quer as marcas da flagelação revelam menos intensidade, e portanto, menor valor plástico.

De igual modo, na tábua de Setúbal, a figura de Cristo surge destacada por um belo fundo azul, que confere à composição uma maior intensidade que aquela que emerge dos fundos negros das restantes duas versões.

Apesar de entre as três, a tábua de Beja ser o exemplar de menor qualidade plástica, o painel não deixa, no entanto, de se constituir como um ícone de referência no contexto da colecção do MRDL, dado tratar-se de um íntegro arquétipo iconográfico de pintura primitiva.

Não obstante a inexistência de exames laboratoriais, conforme referimos, Baptista Pereira considera o exemplar pacense como o mais recente dos três²⁰⁷ e tanto este investigador, como Joaquim Oliveira Caetano julgam-nos provenientes de cenóbios clarissas²⁰⁸.

Sendo esta possibilidade válida para as pinturas do MNAA e de Setúbal, tudo levaria a crer que a tábua de Beja fosse, da igual forma, pertença das religiosas da Conceição, dada a paridade monástica religiosa.

Contudo, não obstante termos encontrado referências à presença de um *Ecce Homo* nas paredes do Convento de Santo António, anexo ao da Conceição, logo após a sua extinção (mas relembramos que o suporte atribuído era tela e não tábua), cremos que esta versão de Beja integrou as colecções de Manuel do Cenáculo deixadas em Évora, de onde veio por via das diligências do bispo Sousa Monteiro. E se tivermos em conta que é o exemplo acabado

²⁰⁶ *Idem*, p. 184.

²⁰⁷ *Idem*, p. 181.

²⁰⁸ Cf. B. Pereira, *op. cit.*, p. 173 e J. O. Caetano, “Tempos de Mudança”, *op. cit.* p.243.

de pintura propícia ao estímulo da fé, facilmente a integramos no conjunto de quadros que saiu da livraria de Évora com destino ao Paço de Beja.

Todavia, as duas hipóteses de proveniência não terão de ser necessariamente incompatíveis, pois, tendo em conta o que conhecemos do quotidiano das freiras da Conceição, nada obsta a que dada a influência de Cenáculo na cidade, o quadro não possa ter sido oferecido ao prelado pelas religiosas, nomeadamente por alturas da sua nomeação para o arcebispado de Évora²⁰⁹ ...

O painel apresenta um bom estado de conservação, posto que foi alvo de diversas intervenções de restauro por parte do Instituto José de Figueiredo, actual Instituto dos Museus e Conservação.

É o segundo quadro do MRDL mais exposto fora das suas instalações, tendo participado em pelo menos três exposições, todas elas fora de Portugal. A primeira decorreu em 1994, em Valladolid, numa mostra intitulada *Arte na Época do Tratado de Tordesilhas*; voltou a sair catorze anos depois, em 2008, para a exposição *Um Rio de Água Pura*, que teve lugar em Saragoça e no ano seguinte foi exposto em Lion (França), integrando a exposição *Portugal Eternelle*.

Actualmente o painel está exposto na pinacoteca do MRDL, mais precisamente na Sala de Pintura Primitiva Portuguesa, na parede lateral-divisória Norte das alas, encontrando-se neste local, à semelhança dos anteriores, sensivelmente desde 1983.

²⁰⁹ Embora, como facilmente se percebe, não possa ser este o mesmo quadro que *O Bejense* dá como estando no convento de Santo António, por evidente incompatibilidade temporal, uma vez que a notícia saiu a lume na altura da inventariação do espólio conventual, em 1893, portanto já depois da morte da última freira.

2.4.3. A *VIRGEM DA ROSA* – Francisco de Campos

A *Virgem da Rosa* da colecção de Pintura Primitiva Portuguesa do MRDL é uma obra atribuída aos pincéis do pintor maneirista Francisco de Campos (n. c^a 1515 – fal. 1580), de acordo com alguns investigadores, sendo que é neste sentido que igualmente aponta Teresa Desterro, a autora do mais recente estudo publicado sobre o pintor²¹⁰.

Francisco de Campos é um pintor cuja obra padece de um relativo desconhecimento no seio da História da Arte, sendo que à data da investigação desenvolvida pela citada autora, o único estudo sistematizado e de maior vulto sobre este mestre flamengo foi publicado na década de 50 e é da autoria do investigador norte-americano Martin Sória²¹¹, que foi o primeiro a identificar Campos com o designado “Mestre da Epifania da Sé de Évora”, atribuição mantida por Teresa Desterro.

Antes do estudo de Martin Sória, apenas existiam referências pontuais ao pintor feitas Luís Reis-Santos em 1933, por Túlio Espanca em 1947 e por Adriano de Gusmão em 1954²¹², este último o primeiro a aventar a hipótese de se tratar de um mestre de nacionalidade flamenga, facto dado hoje como provado, apesar de nenhum documento conhecido revelar o país onde nasceu.

Na actualidade, outros reconhecidos historiadores se debruçaram sobre Francisco de Campos, como Vítor Serrão, Joaquim Oliveira Caetano, Fernando António Baptista Pereira, ou José Alberto Seabra Carvalho, muito embora sem a extensão e profundidade do estudo desenvolvido por Teresa Desterro.

A primeira atribuição do painel da *Virgem da Rosa* a um pintor foi feita por Martin Sória, que o associou a Francisco de Campos, associação igualmente estabelecida anos mais tarde por Túlio Espanca²¹³, que veio a ter conhecimento do painel já enquanto espécime pertencente ao acervo do MRDL.

De acordo com Teresa Desterro esta é a obra do pintor onde a influência flamenga mais se faz notar, embora a italiana também esteja presente.

²¹⁰ Cf. da autora a sua tese doutoral intitulada *Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera : entre a Flandres, Espanha e Portugal* [Lisboa]: 2008.

²¹¹ Cf. deste autor artigo intitulado “Francisco de Campos and Manneirist Ornamental Design in Évora 1555-1580”, publicado na Revista *Belas-Artes* em 1957.

²¹² Cf. de Luís Reis-Santos, “Évora, pinturas murais”, in *Diário de Notícias* de 12/NOV/1933; de Túlio Espanca, “Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII”, in *A Cidade de Évora*, n^os 13-14, 1947, pp117 e 123-126 e de Adriano de Gusmão, “A pintura Maneirista em Évora”, in *A Cidade de Évora*, n^os 35-36, 1954, p. 26.

²¹³ Cf. do mesmo autor, *Inventário Artístico do Distrito de Beja*, 1992, p. 201 e vol. II, est. 298.

Trata-se de uma pintura graciosa, de delicados contornos, onde o pintor vai colher a autores de formação flamenga, como Jan Van Cleve e Jan Van Scorel motivos de roll-werk, «embora também nos lembre o estilo de alguns italianos, como Tituretto, segundo observação de Martín Sória»²¹⁴. Em todo o seu *corpus* pictórico há ainda claras influências de outros pintores italianos, sobretudo Rafael e também de alguns pintores espanhóis com quem terá privado de perto, como Juan Correa de Vívar.

Segundo Teresa Desterro, na tábua da *Virgem da Rosa* vários são os elementos que atestam as influências flamenga e italiana. Da primeira constituem exemplos o trono, de «roll-werke e grottesche» e respectiva decoração, de inspiração flamenga; o *drap d'honneur*, «de rico brocado antuerpiano, com o respectivo baldaquino à maneira flamenga; a posição do Menino repleta de movimento e a vegetação, que muito minuciosa é típica característica da pintura flamenga desde os irmãos Van Eyck»²¹⁵.

De inspiração italiana considere-se a postura *serpentinata* do Menino, a fazer lembrar outros Meninos, de mestres como Pontormo, Parmigianino ou Correggio; o próprio rosto de Virgem, cuja serenidade maternal, contemplando o Menino no seu olhar semicerrado sugere algumas *madonnas* italianas de Ghirlandaio, Perugino ou Rafael; da mesma forma, o penteado da Virgem – entrançado emoldurando o rosto e já não solto e caído sobre os ombros, à boa maneira de Antuérpia – faz lembrar modelos rafaelescos²¹⁶.

Esta tábua tem ainda semelhanças com outras pinturas da autoria do próprio Francisco de Campos, detectadas por Teresa Desterro, como as figuras de *Grígon*, *Leucotoe* e *Egina*, presentes na pintura da sala oval do Palácio dos Condes de Basto, em Évora, «nomeadamente com a figura sensual de *Grígon*, cujas feições se assemelham às desta virgem, no recorte dos lábios, no olhar rebaixado, e até o tratamento conferido aos cabelos é bastante similar»²¹⁷. De igual modo, a Virgem da *Epifânia* da Sé de Évora apresenta semelhanças com o modelo de Beja, essencialmente ao nível da expressão facial, da própria postura e do tratamento dos tecidos.

Conforme constatou a citada investigadora, nesta pintura de Beja, o elemento dominante é sem dúvida, a figura da Virgem, sentada no imponente trono flamengo e a noção de perspectiva é transmitida pelas paisagens fundeiras que se antevêm à direita e à esquerda do trono, onde intervêm elementos naturais e arquitectónicos num *sfumato*

²¹⁴ Teresa Desterro, *Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera [...]*, op. cit., pp. 142-145.

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

irrealista, os quais contrastam com a vegetação luxuriante existente no plano mais próximo do espectador, que apesar da pouca expressão que tem dentro do conjunto, de tão minuciosa, confere-lhe um certo realismo.

Dentro da iconografia cristã, e segundo T. Desterro, a entronização da Virgem, com o Menino no colo é uma representação tão frequente quanto antiga, simbolizando a Igreja Mãe que reina sobre a humanidade. Quanto à Rosa, ela converteu-se no símbolo da Virgem já desde o século V, numa alusão à pureza de Maria, uma “rosa sem espinhos”.

A invocação da *Virgem da Rosa (Santa Maria della Rosa)* é um tema frequente na pintura italiana e também foi muito difundido a norte da península, sendo por certo um tema familiar a Francisco de Campos.

Segundo a autora que melhor o estudou de perto, a influência da pintura nórdica na obra de Francisco de Campos é algo estruturante e não meramente pontual, prendendo-se directamente com a sua formação inicial.

Francisco de Campos parece ter pintado sempre a óleo, não se lhe conhecendo outras modalidades, com excepção da pintura fresquista, de que é exemplo o tecto da Sala Oval do Palácio dos Condes de Basto, em Évora (1578).

O seu estilo muito próprio, de acordo com a autora supra citada, é seguro no debuxo e pontuado pelo naturalismo e minúcia das paisagens, que sendo arquitectónicas ou naturais assumem intensa força plástica; pelo recorte vigoroso e detalhado das figuras humanas, que se apresentam delicadas e voluptuosas, em cujos rostos predominam olhos amendoados e lábios finos e pela agitação de panejamentos e decoração exuberante das vestes, onde imperam adereços de ourivesaria.

A sua paleta, marcadamente maneirista, apresenta tonalidades mescladas e ácidas embora vibrantes, onde dominam os verdes-limão, amarelos-torrados, azuis-violáceos, rosas-velhos, alaranjados, azuis-chumbo e ainda brancos-marmóreos, que associam Francisco de Campos a alguns mestres espanhóis; na sua gama cromática são ainda abundantes os dourados, aplicados essencialmente nas roupagens.

Para Teresa Desterro, o artista apresenta ainda marcas muito características, que se consubstanciam em autênticas marcas autorais como o traçado minucioso das orelhas na figura humana, o desenho de determinado padrão de tapete, repetido quase até à exaustão ao longo da sua obra e o desenho de medalhões circundados por pérolas, um motivo decorativo utilizado também na maior parte dos adereços com queorna as suas personagens.

O estudo de Teresa Desterro revela, que apesar de não ter chegado a ser elevado à categoria de pintor régio, Francisco de Campos foi um pintor da primeira linha do

Maneirismo nacional, atingindo prestígio entre os seus pares e entre mecenas e encomendadores.

A sua produção teve lugar sobretudo entre os anos 50 e 70 do séc. XVI, contabilizando mais de quarenta peças, entre elas algumas em parceria com outros pintores, onde Teresa Desterro identificou, entre outros, Gregório Lopes e o Mestre de Abrantes²¹⁸.

Actualmente o seu estado de conservação é bom, tendo sofrido diversos restauros a cargo do Instituto José de Figueiredo, actual Instituto dos Museus e Conservação. Participou em duas exposições, a primeira das quais intitulada *17ª Exposição Europeia de Arte e Cultura*, realizada em Lisboa em 1983 e depois marcou presença na Bélgica, mais precisamente na *Europália*, que teve lugar em 1991.

Actualmente esta tábua está exposta na pinacoteca do MRDL, concretamente na Sala de Pintura Primitiva Portuguesa, ocupando lugar central na parede Poente, encontrando-se neste local pelo menos desde 1983.

Se a atribuição a Francisco de Campos do quadro da *Virgem da Rosa* pertencente ao acervo do MRDL não nos deixa hoje dúvidas, o mesmo não poderemos afirmar em relação à sua proveniência, pois nada lográmos encontrar que nos provasse sem reservas a origem desta obra.

Se os autores que primeiramente atribuíram esta pintura a Campos – Martin Sória e Túlio Espanca – nada dizem a esse respeito, também a investigadora que mais exaustivamente estudou o pintor e o seu *corpus* artístico desconhece a origem deste quadro, embora apresente uma suposição, a qual, independentemente de a considerarmos como séria hipótese, não pudemos comprová-la.

Inclina-se a autora para o facto de a pintura ser originária do Paço Episcopal, tendo sido incorporada no MRDL aquando da instalação do então Museu da Câmara no espaço do Convento da Conceição, sendo que se esta hipótese estiver certa, o quadro tem muitas probabilidades de pertencer às antigas colecções de Frei Manuel do Cenáculo.

Contudo não o sabemos. Apenas podemos adiantar que não consta de nenhum dos inventários consultados, nomeadamente o da livraria de Évora e o do Paço Episcopal de Beja, onde, com temos vindo a referir ao longo do articulado, encontrámos inúmeras correspondências com obras hoje pertencentes ao acervo do MRDL.

Tendo em conta o aturado estudo que desenvolvemos, creio que nos encontramos em posição de hipoteticamente – uma vez que actualmente não se conhecem provas

²¹⁸ *Idem*, pp. 231 e seguintes.

documentais – poder dar este quadro como pertencente às colecções de Cenáculo, a julgar pela sua própria condição de prelado erudito e bem relacionado, requisitos que lhe permitiam saber dos melhores artistas e do que de melhor se pintava, não só em Portugal como no estrangeiro, pelo que não nos custa admitir, dado o prestígio que Francisco de Campos logrou alcançar, que entre as colecções do arcebispo se pudesse contar esta *Virgem da Rosa*.

No entanto, outra possibilidade nos parece assaz válida, mais precisamente aquela que coloca a obra nas mãos das religiosas da Conceição, considerando-se assim, a pintura originária daquele cenóbio clarissa. O mesmo prestígio do mestre flamengo que permite dar o quadro como pertencente a Cenáculo, o coloca nas mãos das habitantes do convento, (filhas das mais ilustres famílias nobres da região e do reino, cuja vida conventual fazia jus à sua condição social) que certamente procurariam os melhores pintores para satisfazer as suas encomendas, condizentes por certo com o ambiente de riqueza e sumptuosidade do mosteiro, tanto mais que sabemos nele terem existido outras obras de elevado merecimento artístico, da autoria de reconhecidos mestres, como é o caso do ainda enigmático retábulo do altar-mor, pintado por Cristóvão de Morais em 1567²¹⁹ e hoje desaparecido, consumido por um incêndio que ocorreu no local, segundo se crê.

A corroborar a eventualidade de o quadro ter pertencido ao convento da Conceição há ainda o facto de Teresa Desterro considerar que pela sua minucia e delicadeza, a pintura terá sido concebida para ser observada de perto e que local mais próprio haveria que não uma capela dedicada a esta invocação da Virgem? Até porque inúmeras capelas pululavam por todo o convento da Conceição...

No entanto, algumas ausências devem ser tidas em atenção: a pertencer ao espólio do convento, a *Virgem da Rosa* não consta do inventário oficial por nós consultado nem a ela encontrámos qualquer referência na imprensa local. Da mesma forma que a fazer parte do retábulo de uma das muitas capelas existentes no convento, da hipotética capela nada lográmos saber, ainda que tenhamos conhecimento da existência de mais de três dezenas, dispersas pelo perímetro do convento.

Apesar destas ausências, tal não significa que fique excluída a hipótese de a obra ser originária do cenóbio, pois nunca devemos esquecer que apenas somos detentores de parte

²¹⁹ Sobre este retábulo encontrámos uma fonte documental inequívoca, trata-se de um recibo datado de 1587, assinado por Cristóvão de Morais, onde o pintor confirma parte do pagamento relativo à feitura do retábulo destinado ao altar-mor da igreja do convento. Cf. ADB, Fundo do Convento da Conceição de Beja, Cx. 001, Liv. 002, p. 259 v, ou Anexo nº 9 no final do *corpus*.

Contudo, do que apurámos, este recibo tem sido referido por vários historiadores ao longo dos anos, sendo que em 1928 já era conhecido por Reinaldo dos Santos.

da informação, até porque muita documentação irremediavelmente se perdeu, como já demos nota. Mesmo não constando do inventário oficial, a obra pode ter pertencido às religiosas, individualmente ou ao colectivo e ter sido, por exemplo, doada pelas mesmas antes da extinção do convento, como aconteceu com inúmeros dos seus bens, dos quais ainda actualmente se vão revelando paradeiros²²⁰. Mesmo não se conhecendo hoje a existência de qualquer capela dedicada à “Senhora da Rosa”, tal não significa que ela não possa ter existido, até porque ao longo dos seus quatro séculos de existência, muitas foram as remodelações por que passou o convento, havendo sempre a possibilidade de nem todas terem ficado registadas para a posteridade, uma vez que o registo das receitas e despesas da instituição não foi prática sistematizada desde a sua fundação, a qual só passou a ter lugar nos alvares do século XVII, quando a gestão do convento começou a levantar dúvidas à Ordem.

²²⁰ A este respeito sabemos que ainda nos dias de hoje vão sendo oferecidos ao Seminário de Beja e Paço Episcopal objectos do convento da Conceição, doados em vida das religiosas e que se encontravam na posse de famílias da região. Informação gentilmente cedida pelo Seminarista Luís Costa.

2.4.4. A DESCIDA DA CRUZ— António Nogueira

Este é o quadro mais emblemático de um conjunto de quatro tábuas da autoria do pintor maneirista António Nogueira (a. n. – primeiro quartel de do séc. XVI, Évora (?); a. m. – Évora, 1575), que juntamente com toda a sua obra atribuída se encontram estudados por Joaquim Oliveira Caetano em diversas publicações²²¹.

Segundo o autor²²², o dinamismo desta pintura imprime-lhe um cariz marcadamente maneirista, de onde ressalta a composição diagonal, contrária à clássica composição triangular, evidente numa outra tábua do conjunto, a *Visitação*. A tridentina composição diagonal é bem visível na linha de força que vai desde a cabeça da figura da esquerda (S. João Evangelista), passa pela face esquerda de Cristo e pela cabeça da figura vestida de verde, terminando nos pés de Cristo. Outros exemplos da composição diagonal são o marcado pelas escadas, para além daquele que é composto pelos braços da figura da direita e pelos panos que sustentam Cristo.

Pese embora a evidência da composição diagonal, a triangular não está ausente, podendo observar-se alguns exemplos: a que reúne os olhares das figuras cimeiras com o da figura em frente a Cristo e outra, composta pelos olhares das duas figuras da direita e o rosto da Virgem.

Ao contrário da *Visitação*, esta é uma cena que inspira movimento, visível no enrolado do panejamento da figura da esquerda (S. João Evangelista) e nas posições das cabeças e corpos, quer de Cristo, quer dos restantes elementos.

Joaquim Oliveira Caetano considera-a uma composição de cariz arrojado, pelo desequilíbrio que apresenta, entretanto minorado pelo panejamento púrpura em caracol que veste S. João Evangelista e pela posição enrolada do braço da personagem que segura as pernas de Cristo, sendo curioso verificar que os tons das vestes de ambos, o caracol do panejamento e a posição do braço daquela figura encerram respectiva e simultaneamente curiosas assimetria e harmonia plásticas.

²²¹ A identificação do retábulo de que faz parte a *Descida da Cruz* foi feita por Caetano em "O antigo retábulo de pintura da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 65-66, 1982-83, pp. 197-210.

Os retábulos da Igreja de Ferreira do Alentejo e de Santa Margarida do Lavradio foram atribuídos a António Nogueira pelo mesmo autor em "Novas obras do pintor maneirista António Nogueira", in *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2ª Série – 1º volume, Santiago do Cacém, 1987, pp. 77-92 e por fim, a pintura existente na Igreja da Graça em Lisboa foi atribuída a António Nogueira por Caetano na sua dissertação de mestrado em História da Arte, intitulada *O que Janus Vía. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Lisboa: 1996, vol. I, pp.230-236, e vol. II, fig. 155.

²²² Cf. "O antigo retábulo de pintura da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja", in *A Cidade de Évora*, *op. cit.*

Em relação à perspectiva, a profundidade da cena é conferida essencialmente pela posição de ambas as escadas em relação à cruz, colocadas uma à frente do seu braço horizontal e outra atrás, conquanto esta perspectiva possa equivocar o espectador, muito por causa da disposição das figuras, que maioritariamente se encontram no mesmo plano ou em planos muito próximos.

Por último, uma referência à cruz, que apesar de ocupar uma posição central, ao invés de contribuir para a simetria da composição, segundo Caetano realça o desequilíbrio, pois com excepção de uma figura, as restantes concentra-se à sua direita.

Em termos iconográficos, as cenas representadas neste conjunto retabular, de que a *Descida da Cruz* não é excepção, estão bem identificadas, inserindo-se nas linhas orientadoras iconográficas emanadas do Concílio de Trento, as quais recomendavam uma existência mínima de adereços, de corpos e rostos estereotipados, defendendo a imagem de carácter didáctico, imaculada, de modo a não elevar a beleza a níveis exibicionistas, que pudessem tornar a pintura demasiado concupiscente ou sensitiva.

Efectivamente assim é a *Descida da Cruz*, que, à parte o seu sentido compositivo bidimensional, revela um conceito de espaço quase inexistente, onde o chão se confunde com as linhas do horizonte e onde a inexistência de adereços reveladores de temporalidade cumpre na perfeição as directivas tridentinas.

Contudo, o painel apresenta um pormenor em desacordo com as determinações de Trento, uma vez que a Virgem está prostrada aos pés de Cristo, contrariamente ao recomendado, que preconizava uma Virgem de pé, enfrentando a morte do filho sem demonstrações de sentimento, o que leva a crer que o autor possa ter copiado o modelo de imagem anterior às designações do Concílio, ou que a mesma escapou à censura.

Maioritariamente, a composição dos vários quadros ainda apresenta a tradicional conjugação triangular dos elementos, embora já se perspetive uma movimentação em diagonal, de acordo com o modelo pós-tridentino, de que o melhor exemplo é o painel que temos vindo a analisar.

Já a tábuca da *Ressurreição* corresponde inteiramente aos modelos iconográficos da contra-reforma: os soldados que guardam o túmulo de Cristo estão maioritariamente despertos, fazendo jus à disciplina do exército romano e Cristo eleva-se, bem ao gosto maneirista, sem exhibir as chagas da crucificação.

De acordo com o citado historiador²²³, o retábulo da Misericórdia de Beja é correspondente à fase final da pintura do mestre — a que correspondem aliás todas as obras conhecidas de António Nogueira — e constitui a base para atribuição do restante corpo artístico dado ao pintor, cuja actividade é situável entre o fim do segundo quartel do séc. XVI e Setembro de 1575, ano da sua morte.

Trata-se de um mestre maneirista, embora de espírito moderno, comprovado pela paleta de cores menos garridas, onde predominam tonalidades ácidas e pardacentas, sobretudo nos fundos e por uma certa sobriedade, característica que segundo Caetano²²⁴ era muito própria dos pintores da região de Évora em meados do século XVI. Apresenta uma certa dificuldade em compor em espaços reduzidos, cuja dimensão habitual das figuras se revela de difícil enquadramento em painéis de menores dimensões.

Revela no entanto, grande capacidade para criar dinamismos na articulação entre as figuras, reflectindo a determinação de pintar sem referências temporais, própria da Contra-Reforma, vontade essa ilustrada sobretudo pelas linhas ondulantes das roupagens, que ao projectarem jogos de curvas, movimentam cor, sombra e luz.

O pintor é ainda um desenhador de mão segura, revelada nos pormenores das mãos e pés, embora, em contrapartida, os rostos se apresentem pouco caracterizados. Os corpos, quando não revestidos por completo com panos largos e esvoaçantes, apresentam modelações e proporções correctas, não evitando as posições de alguma dificuldade, talvez como forma de exibição das suas capacidades. A descaracterização dos rostos e corpos assenta numa linguagem fria e depurada, contida, apoiada em formas claras, paisagens simples, figuras cristalizadas e solitárias, de expressividade ausente, correspondendo às preocupações religiosas da época.

É um pintor que não se apresenta muito virado para os exageros sentimentais, pelo que a sua obra conhecida está praticamente isenta de pormenores mórbidos, não transparecendo qualquer tipo de emoção fervorosa, sendo antes puramente estética/pictural.

Caetano considera-o o pintor português do seu tempo que mais longe leva a utilização do espaço vazio, a inexistência de adereços e o isolamento das figuras²²⁵.

Este conjunto retabular onde se integra o painel da *Descida da Cruz*, terá sido executado muito provavelmente em Beja, a expensas da Santa Casa da Misericórdia local, no ano de 1564, ano seguinte ao início do Concílio de Trento. Encontra-se documentalmente

²²³ AAVV, *O Retábulo de Ferreira do Alentejo*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 24.

²²⁴ Cf. "O antigo retábulo [...]", in *A Cidade de Évora*, op. cit., p. 11.

²²⁵ Cf. *O Retábulo de Ferreira do Alentejo*, op. cit., p. 41.

atribuído a António Nogueira por Joaquim Oliveira Caetano²²⁶, precisamente por conhecimento de um recibo parcial de pagamento em géneros, constante de um livro de registo de receitas e despesas da Santa Casa da Misericórdia de Beja referente aos anos de 1564-65, onde pode ler-se que o mordomo despendera «[...] seis quarteiros de trigo que deu a antonio nogueira pymtor que pytou o Retauollo que esta casa lhe era obrigada dos dous moyos que lhe prometeram»²²⁷.

Para além do recibo a comprovar quer a autoria, quer a data da feitura do retábulo, o quadro da *Ressurreição* reforça esta data, uma vez que contém no anverso a inscrição “1564”.

Desta obra, composta actualmente pelos quatro painéis já identificados, apenas se inferia a sua proveniência, cuja tradição a atribuía à antiga Igreja da Misericórdia de Beja, constituindo o retábulo da capela-mor, não havendo contudo qualquer certeza.

Esta hipótese afigurou-se a Joaquim O. Caetano como plausível, não só pelo tema de um dos quadros – *Visitação* – ser recorrente das Misericórdias portuguesas²²⁸, como também pelo facto de o autor ter julgado vislumbrar na respectiva composição um edifício semelhante ao edifício da igreja em questão, suposição que seria posteriormente comprovada depois de descoberta a referida nota de pagamento/recibo a António Nogueira.

Quanto à localização dos painéis no interior da igreja, toma-se como certa a hipótese que aponta para a sua colocação na capela-mor, uma vez que foram pagos pela própria Misericórdia, o que não acontecia com as restantes capelas que pertencendo a privados, a eles lhes cabia a respectiva ornamentação (CAETANO, 1982-83:3).

No que respeita ao seu posicionamento no retábulo, não foi ainda possível chegar-se a uma conclusão, pois crê-se que não estará completo, faltando algumas tábuas. Sobre as remanescentes, o mesmo historiador aponta para um possível esquema, que muito embora não corresponda ao esquema tradicional de leitura é a hipótese mais provável, considerando os próprios temas: *Visitação* ao alto e uma fila de três, onde integram os restantes, com a *Ascensão* ao centro, ladeada pela *Descida da Cruz* e *Ressurreição* (IDEM).

Este conjunto, constituído por painéis quadrados (s/ moldura) com cerca de 115 cm de lado, é pintado a óleo sobre madeira, em pinceladas largas e rápidas, vivas e seguras, criando por vezes algum empastamento. As zonas de sombra são bem definidas, não excessivamente duras.

²²⁶ *Idem*, p. 2.

²²⁷ in *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia de Beja (1564-1565)*, (CAETANO, 1982-83:2).

²²⁸ A festa anual das Misericórdias corresponde ao dia da visita de Maria à sua prima Isabel (02/Julho).

À presente data, o seu estado de conservação é razoável, sendo que apenas o quadro sobre que ora nos debruçamos sofreu intervenção de restauro, levada a cabo entre os anos de 80 e 90 do século passado, tanto ao nível de suporte como da película cromática.

Foi igualmente o único a participar numa exposição fora da instituição que os guarda, mais concretamente na exposição intitulada a *Pintura Maneirista em Portugal*, que teve lugar em Lisboa no ano de 1995.

Todo o conjunto foi incorporado no acervo do MRDL em Abril de 1931 devido à mudança de instalações da antiga Igreja da Misericórdia de Beja.

Actualmente os quatro painéis encontram-se expostos na pinacoteca do MRDL, mais precisamente na Sala de Pintura Primitiva Portuguesa, na parede Sul, estando neste local desde meados da década de 60 (1965?).

2.4.5. JUÍZO FINAL — Bento Coelho da Silveira

A gigantesca tela de mais de quatro metros de altura que se encontra exposta na Sala de Pintura Setecentista Portuguesa representando o *Juízo Final* está atribuída a Bento Coelho da Silveira (1620-1708), célebre mestre do Barroco português, activo no país a partir da segunda metade do século XVII.

Bento Coelho foi um dos mais operosos pintores nacionais da segunda metade do séc. XVII, com actividade documentada ao longo de sessenta anos, apresentando por isso uma vastíssima obra, compreendida entre a mais pequena tela destinada a uma simples capela particular e os grandes ciclos de decoração, patrocinados sobretudo pela Igreja e pela Nobreza, abrangendo quase todos os temas que então se praticavam na pintura, desde a história religiosa à mitológica, passando pelos retratos e pinturas de flores²²⁹.

No entanto, apesar da sua importância no seio da pintura nacional, até aos estudos de Luís de Moura Sobral este artista não passava de um nome pouco conhecido, nomeado *en passant* nas histórias de arte nacionais, sendo a sua obra, conseqüentemente quase ignota.

A primeira nota biográfica sobre o pintor só aparece quase meio século depois do seu desaparecimento, pela mão de Pietro Guarienti, no *Abecedario Pittorico* publicado em 1753²³⁰, já que o célebre tratado da autoria do seu contemporâneo Félix da Costa Meesen²³¹, incompreensivelmente não se lhe refere.

Datam dos inícios do século XIX as primeiras – e únicas, praticamente até aos nossos dias – fortunas críticas de Bento Coelho, elaboradas por José da Cunha Taborda (1815) e Cirilo Wolkmar Machado (1823)²³². O livro de Taborda consiste no primeiro ensaio de índole crítica e histórica acerca do pintor, apresentando uma lista das principais pinturas do artista, bem como dos locais onde à data se conservavam. Tanto Taborda como Cirilo fazem íntegros juízos à obra e estilo do pintor, ambos se referindo, por um lado, à sua grande capacidade de composição mas por outro, ao seu estilo por vezes incorrecto, resultante de uma certa negligência do traçado.

²²⁹ Para mais informações cf. o catálogo intitulado *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa: IPPAR, 1998, da autoria de Luís de Moura Sobral.

²³⁰ L. M. Sobral, *op. cit.* p. 20.

²³¹ Trata-se da obra intitulada *Antiguidade da Arte da Pintura*, publicado em 1696.

²³² José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, [1815] e Cirilo Wolkmar Machado, *Colecção de Memórias*, 1922.

Duas décadas depois de Cirilo, em 1846, surgem as publicações de Rackzynski, muito embora estas não fizessem jus à genialidade do artista, classificada que foi pelo Conde de «pincelada descuidada» e «mediocre» alguma da produção de Bento Coelho²³³.

Já no século XX saem a lume os trabalhos de Sousa Viterbo (1903) e Reinaldo dos Santos (1927 e 1950), este último, como observou Luís de Moura Sobral, faz notar a influência da pintura seiscentista espanhola na arte de Bento Coelho, tal como Martin Sória (1959), que fez notar as semelhanças de estilo entre o mestre português e os seus contemporâneos andaluzes Valdés Leal e Matias de Arteaga²³⁴. Mais recentemente, para além de alguns estudos pontuais de historiadores como Túlio Espanca e Vítor Serrão, são referência as investigações de Luís de Moura Sobral, sendo este historiador o autor dos estudos de maior alcance existentes até à data sobre o pintor português.

Segundo Sobral, são escassos os conhecimentos actuais acerca da personalidade de Bento Coelho, da sua vida familiar e profissional, pouco mais se sabendo para além daquilo que é transmitido pela sua própria arte e pela *Homenagem da Academia dos Singulares*²³⁵ – um tributo ao pintor publicado em 1670.

De acordo com o mesmo historiador, o único documento encontrado até hoje que se refere ao nascimento e morte de Bento Coelho da Silveira guarda-se na Biblioteca Pública de Évora e data de 1834. Trata-se do manuscrito intitulado *Statistica Dos Pintores* e que dá Bento Coelho como nascido no ano de 1620 e falecido em Lisboa em 1708²³⁶.

Sobre a formação artística do pintor também pouco se conhece, sendo que Sobral aponta o seu início para meados da década de 30 de Seiscentos, tendo possivelmente aprendido na oficina de Marcos da Cruz (c^a de 1610-1683), um pintor também ele quase desconhecido até há bem pouco tempo.

O citado autor aponta a data 1649 como aquela em que o pintor aparece mencionado pela primeira vez na Irmandade de S. Lucas – teria então à volta dos vinte e nove anos de idade – só voltando a ser mencionado na mesma documentação cerca de trinta anos depois, em 1679, altura em que já era pintor consagrado, nomeado que fora no ano anterior para o cargo de pintor régio do monarca D. Pedro II.

Depois desta data, a Irmandade de S. Lucas volta a dar notícias de Bento Coelho em mais quatro ocasiões: nos anos de 1690, 1694, 1698 e por último em 1701.

²³³ Raczynski, *apud* L. M. Sobral, *op. cit.* p.475.

²³⁴ Soria *apud* Sobral, *op. cit.*, p. 478

²³⁵ *Idem*, pp. 25 e 471.

²³⁶ *Ibidem*.

O período entre 1665 e 1670 é a fase melhor documentada da vida do pintor pois corresponde aos anos em que esteve integrado na Academia dos Singulares, como poeta e como artista. Luís de Moura Sobral considera este período como determinante na carreira de Bento Coelho, pois para além de lhe ter possibilitado a aquisição de uma cultura ímpar, permitiu-lhe o contacto com uma vasta clientela, o que terá contribuído directamente para o seu grande sucesso²³⁷.

Da descendência de Bento Coelho apenas se sabe da existência de um filho, um monge agostinho de seu nome Frei José de Jesus Maria, desconhecendo-se tudo o mais a respeito do pintor, desde a sua filiação, ao casamento ou até restante (?) descendência.

Bento Coelho da Silveira terá falecido no ano de 1708 e sido sepultado em S. Domingos.

Luís de Moura Sobral situa o período mais intenso da carreira artística do pintor entre 1683 e o ano do seu desaparecimento, época em que pintou dezenas de quadros para a Igreja e para particulares, um pouco de norte a sul do país, incluindo as ilhas, Brasil e até a Índia.

Aquele que tradicionalmente tem sido considerado como o seu primeiro quadro conhecido, uma *Lamentação* pintada a óleo sobre cobre, outrora pertencente à colecção particular da Viscondessa de Sacavém, está assinado e datado de 1656. No entender de Moura Sobral, esta é uma obra ecléctica e desconcertante²³⁸, a fazer lembrar os modelos maneiristas de Morales e Valdés, apresentando simultaneamente semelhanças com as primeiras obras de Josefa d' Ayala. Porém, Luís de Moura Sobral aponta para o lugar de primeiro quadro de Bento Coelho, uma outra obra considerada pelo historiador como sendo de feitura mais recuada, uma *Anunciação* – semelhante a tantas outras pintadas pelo artista e inspirada na obra do pintor português Fernão Gomes – pertencente às colecções da Misericórdia de Lisboa, hoje no Museu de S. Roque. Tanto um quadro como outro revelam ainda, segundo Sobral²³⁹, uma evidente procura de definição formal e estilística por parte do artista.

O mesmo historiador reconhece a Bento Coelho um excelente debuxo na fase anterior a 1670 – contrariando muito do que sobre o artista se tem dito a este respeito – marcando a sua produção desta altura um importante momento de evolução para uma pintura propriamente barroca, o que se verifica, portanto, antes do que se pensava, já por volta do ano de 1670.

²³⁷ *Idem*, p. 27.

²³⁸ *Idem*, p. 29

²³⁹ Tanto a *Lamentação* como a *Anunciação* podem ser apreciadas em Sobral, *op. cit.* pp. 192-193.

O pintor apresenta um estilo fácil no compor, com pinceladas largas, rápidas e vigorosas, pessoalizado de receitas e solto no colorido, aberto a influências barrocas nórdicas, francesas e italianas.

As suas fisionomias são cheias, as formas largas e amplas e a paleta apresenta tons quentes, com violáceos e vermelhos a acentuar a preferência, os panejamentos apresentam tratamentos fluidos e vaporosos. De típica composição, resultando quase como que numa marca autoral, são os grupos de anjinhos a esvoaçar ou tocando harpa.

Em final de carreira, o estilo do artista evolui para a desmaterialização das formas, para um dinamismo expressionista e uma abertura de cores, que reflectem já uma viragem estética. A arte de Bento Coelho distingue-se ainda pela realização de temas pouco comuns, de que são exemplo as *Alegorias da Cruz*, da igreja do Convento de Nossa Senhora da Quietação, antigo Convento das Flamengas de Alcântara, em Lisboa, *Jesus recolhendo as Vestiduras*, da Igreja do Convento da Ordem de S. Salvador, actual igreja de Santo Agostinho, ou o *Menino Jesus deitado na Cruz*, retábulo do Altar da Sacristia da Sé de Castelo Branco, estas últimas duas obras ainda *in situ*.

De inspiração flamenga, a tela do *Juízo Final* do MRDL segue modelos homónimos de Hans Memlig (c^a 1430-1494) e Marteen de Vos (1532-1603) e está atribuída a Bento Coelho da Silveira. Embora desconheçamos a autoria desta atribuição, dela não discordamos, pois parecem-nos perceptíveis afinidades várias com a obra do artista, desde logo uma composição marcada pelo dinamismo, com grupos de figuras dispersos, como é comum no pintor, assim como algumas tipologias de desenho, como fisionomias, rostos e poses, de que são exemplos determinados semblantes cheios que se observam, nomeadamente na Virgem, ao centro, à direita e na personagem genuflectida, em baixo, à esquerda.

A fisionomia e postura da Virgem são muito semelhantes às de algumas “Virgens” e de outras figuras femininas pintadas por Bento Coelho, no traçado do rosto mas sobretudo na acentuada inclinação da cabeça, ambos os aspectos observáveis nas diversas “Virgens” dos quadros de Vila Fresca de Azeitão – colecção particular de Vítor Manuel Dinis Oliveira –, do Museu Nacional de Machado de Castro, do Departamento de Gestão da Universidade Nova de Lisboa e da igreja da Encarnação das Comendadeiras de Avis, em Lisboa, respectivamente uma *Apresentação do Menino no Templo*, uma *Adoração dos Pastores*, uma *Virgem com o Menino e a visão da Cruz* e uma *Anunciação*, sendo que encontramos idênticas semelhanças ao nível do posicionamento geral da figura de Sta. Ana (mas

sobretudo no posicionamento da cabeça), da tela intitulada *Virgem Menina com Sta. Ana e S. Joaquim*, proveniente do Convento de S. Félix de Chelas²⁴⁰.

Também a posição e o traçado da mão da Virgem, colocada horizontalmente sobre o peito, como o seu dedo indicador ligeiramente afastado dos restantes, faz lembrar as mãos de outras “Virgens” de Bento Coelho, de que são exemplos as da *Anunciação* de Estremoz e das referidas “Virgens” das telas do Gabinete de Gestão da Universidade Nova de Lisboa e da *Anunciação* da igreja da Encarnação das Comendadeiras de Avis.

Igualmente são características de Bento Coelho certas tonalidades, com destaque para os típicos tons púrpura, aqui presentes maioritariamente nos panejamentos de Cristo e de outra personagem a seu lado, embora aqueles que se vislumbram por detrás da Virgem não sejam de somenos importância. De facto, ambos os casos contribuem para que a composição saia realçada por uma nota de cor de forte intensidade, a qual identifica os protagonistas de entre a amálgama de personagens, como que secundarizando outras figuras importantes em redor – o Padre Eterno e o arcanjo S. Miguel – relembrando ao espectador os papéis primordiais do Filho de Deus e de Sua Mãe no julgamento final, um pouco à semelhança do que acontece no painel do *Encontro de Jesus com sua Mãe* (que integra o ciclo da *Via Crucis* pintado por Bento Coelho para a Catedral de S. Luís do Maranhão, no Brasil), onde o tom forte do manto de S. João quase desvanece a figura da Virgem, acentuando a sua fragilidade²⁴¹.

Em variadíssimos painéis do artista se pode observar esta característica, que dada a frequência com que se repete, se apresenta quase como que mais uma marca autoral. De facto, escassas são as pinturas de Bento Coelho onde os contrastes de tonalidade não se mostram marcados pela introdução de um ou outro elemento púrpura, que maioritariamente intensifica o dinamismo das composições. Os exemplos são numerosos, dos quais destacamos a *Adoração dos Magos* e a *Aparição de Cristo à Virgem* do Museu de S. Roque, a *Adoração dos Magos* das Comendadeiras da Encarnação e as “Anunciações” do Museu Nacional de Machado de Castro e da Igreja das Flamengas em Lisboa. Nesta última tela, a posição do anjo Gabriel, prostrado diante de Maria, é dinamizada pelas rubras vestes, assim como na *Crucificação*, proveniente do Convento da Penha de França, hoje no MNAA, é a tonalidade das roupagens do carrasco da direita que acentua o horror e a tenebrosidade da cena.

²⁴⁰ As pinturas referidas podem ser observadas no catálogo da autoria de Luís de Moura Sobral, *op. cit.*, pp. 273, 216, 363, 365 e 293, respectivamente.

²⁴¹ *Op. Cit.* p. 78.

Atentemos agora na figura do arcanjo S. Miguel, também ela a ocupar lugar de destaque nesta pintura. Nele vamos encontrar mais semelhanças, desta feita com uma pintura de Villalpando, contemporâneo de Bento Coelho. Efectivamente, o arcanjo assemelha-se na pose e nas roupagens ao *S. Miguel Arcanjo*, hoje no Wadsworth Atheneum (Hartford – Connecticut), inspirado num modelo do mesmo título de Marteen de Vos e pertencente aos pincéis do pintor mexicano Cristóbal de Villalpando (1649-1714). O posicionamento geral do corpo, ligeiramente voltado à direita e sobretudo a posição dos membros, com o braço direito erguido segurando o mesmo tipo de cruz que o seu homónimo segura na mão contrária (cruz idêntica ao modelo que se observa no *S. Miguel Arcanjo* de Crispin de Passe, inspirado no protótipo do antuerpiano Marteen de Vos), o braço esquerdo em baixo (no caso da pintura de Beja segurando uma balança) e a perna direita ligeiramente avançada em relação à esquerda (embora no modelo de Villalpando se observe posição contrária das pernas, com a esquerda a avançar sobre a direita), são indícios que revelam a proximidade destas duas artes, confirmando os pareceres de Taborda e Martin Sória, que perspicazmente a observaram.

Considere-se ainda algumas particularidades das roupagens do arcanjo de Beja, as quais se parecem com as do seu homónimo de Villalpando, como o colorido semelhante da parte superior do uniforme, a exuberância do elmo ou a leveza dos tecidos, que lhe deixam a descoberto a perna direita, fazendo simultaneamente lembrar a “ousadia” do anjo Gabriel, da *Anunciação* das Comendadeiras de Avis.

No que diz respeito ao protagonista da cena, Cristo, o desenho da sua figura é marcado pelo incorrecto traçado do tronco, de volumetria imperfeita e desproporcional, que não suporta as dimensões da cabeça devido a um quase inexistente enquadramento dos ombros, acentuado pelo vigor da mão e braço direitos, que erguidos deixam perceber uma dimensão corporal contraditória, incompatível com o raquitismo do tronco – talvez justificado pelas dimensões da cruz que Cristo sustém, a qual nos deixa a impressão de ter faltado espaço na tela ao pintor para a dimensionar –, aspectos que quase parecem dar razão a Cirilo Machado nas críticas que tece ao artista, ao afirmar que Bento Coelho «pintava de prática e quase sempre improvisando»²⁴².

Outra hipótese que se poderia considerar para justificar a incorrecção da dimensionalidade do corpo de Cristo seria a da intervenção de outro pintor, de menores

²⁴²Cirilo Volkmar Machado *apud* Moura Sobral, *op. cit.*, p. 20.

recursos, responsável por aquela execução. Porém, não nos parece provável que o mestre deixasse a cargo de quaisquer outras mãos a pintura de um protagonista da cena.

Apesar da fragilidade do traçado do corpo do Salvador é ele que demarca o único ponto de fuga existente na composição, aberto até ao infinito, como que a relembrar ao espectador que é n' Ele que reside a Vida Eterna.

Toda a pintura é marcada pela linha de força diagonal que lhe imprime o posicionamento da cruz de Cristo, que do alto da sua posição parece conduzir toda a cena. Para além desta linha de força, considere-se também a que é marcada pela cruz do arcanjo e a extremidade dos dedos da mão direita da figura de Deus. A importância de ambas as diagonais parece hierarquizar a autoridade de duas das principais figuras sobre a cena.

No que diz respeito ao enquadramento deste painel dentro da obra pictórica do artista, consideramos que o mesmo talvez possa pertencer a uma fase intermédia, embora possivelmente não muito longe da derradeira fase da sua produção, se considerarmos determinados aspectos que a aproximam e outros que pelo contrário, a desviam do novo estilo. A ainda perceptível separação entre os mundos celeste e terrestre, a revelar algum distanciamento face ao Barroco, é um exemplo claro do que se acabou de dizer, uma vez que em fase final de carreira, como bem notou Sobral, Bento Coelho abandona este esgotado modelo tridentino a favor de uma concepção claramente barroca, fundindo ambos os universos, à semelhança do que acontece na *Anunciação* das Comendadeiras de Avis. Por outro lado, a já referida ousadia do arcanjo S. Miguel, de perna descoberta, revela uma maior proximidade à nova arte, que em finais do séc. XVII já havia destronado por completo o ultrapassado decoro tridentino.

O *Juízo Final* do MRDL encontra-se em bom estado de conservação apesar de apresentar uma película cromática algo enegrecida, que dificulta uma apreciação mais fidedigna da composição.

Até à data não chegou a sofrer qualquer tipo de restauro, pois as suas grandes dimensões inviabilizam a saída para fora da sala onde se encontra exposto, cuja porta de entrada teve de ser parcialmente demolida para lhe permitir a passagem, razão pela qual também não integrou ainda qualquer exposição fora das instalações do MRDL.

Este quadro encontra-se exposto na Sala de Pintura Setecentista Portuguesa, mais precisamente na parede Nascente, estando neste local pelo menos desde o ano de 1983.

Quanto à sua proveniência, dela não lográmos descortinar qualquer informação, embora declinemos a hipótese de poder ter pertencido à colecção de Cenáculo, uma vez que dos inventários consultados não consta qualquer painel com título semelhante ou aproximado.

As suas grandes dimensões induzem-nos antes na possibilidade de poder ter integrado o retábulo de alguma capela das igrejas ou conventos da cidade de Beja.

CAPÍTULO 3. PARA UMA VALORIZAÇÃO DO MUSEU RAINHA DONA LEONOR

3.1. O MRDL NA ACTUALIDADE

3.1.1. Orgânica, Gestão e Normas

3.1.2. Formas de Divulgação

3.1.3. Panorâmica Geral das Colecções de maior importância

3.2. REINVENTAR O MUSEU: AS NOVAS TECNOLOGIAS AO SERVIÇO DA CULTURA

3.2.1. Aplicação Multimédia para *Smartphone*'s

3.2.1.1. *Storyboard*

3.2.1.2. O Projecto de Aplicação Multimédia: *Colecções de Pintura do MRDL*

3.1. O MRDL NA ACTUALIDADE

O MRDL é um museu de importância cultural a nível local e regional, mas também nacional, devido ao valor de algumas das suas colecções, não só a de Arqueologia, uma das maiores e mais ricas do país, mas também a de pintura portuguesa, reunindo um interessante conjunto de pintura primitiva.

Institucionalmente trata-se de um organismo público, tutelado pela Assembleia Distrital de Beja, composta por representantes dos vários municípios que formam o distrito, em que o elemento do concelho de Beja detém uma representatividade maior face aos restantes, em virtude de o Museu se encontrar sediado no seu território – tendo também, por isso, a seu cargo a maior fatia de financiamento do MRDL.

3.1.1. ORGÂNICA, GESTÃO E NORMAS²⁴³

Sendo uma entidade de cariz público, o MRDL procura na sua acção dar enfoque aos utilizadores e suas necessidades. Está vocacionado para o estudo, investigação, recolha, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação do património cultural que constitui o seu acervo, com destaque especial para as colecções mais importantes, identificadas no subcapítulo seguinte.

Por forma a dar cumprimento à sua vocação, o MRDL desenvolve iniciativas para divulgar as suas colecções, sensibilizar para o património local e regional e também para fomentar o respeito pela diversidade cultural e democratização do acesso à cultura, procurando assim a promoção de boas práticas museológicas e a atracção de um público vasto e diversificado.

Organicamente, o MRDL é composto por nove serviços que compreendem a Direcção, o Sector Educativo, o Gabinete Técnico, o Secretariado, o Laboratório de Antropologia Física e Restauro, a Biblioteca, a Recepção, a Guardaria e os Serviços de Limpeza.

A Direcção contempla um Conservador, que exerce funções de director, sendo nomeado pelo organismo que tutela a instituição. O Conservador tem por funções tutelar todos os serviços que integram o museu, bem como a apresentação do Plano Anual de Actividades da instituição.

O Sector Educativo tem a seu cargo a estrutura, realização, acompanhamento e produção de todos os instrumentos necessários a todas as actividades que se realizam no museu e que implicam o contacto com os diferentes públicos.

Ao Gabinete Técnico cabe a organização, gestão, conservação e inventariação das peças que constituem o acervo do museu, em parceria com a Direcção. Assegura ainda o controlo das condições ambientais no espaço interior do museu e prepara as exposições e iniciativas diversas que aqui têm lugar.

O Secretariado cumpre funções administrativas, cabendo-lhe também a organização dos arquivos corrente e morto.

²⁴³ O conteúdo dos subcapítulos 3.1.1; 3.1.2. e 3.1.3. teve por base o Regulamento do MRDL, gentilmente cedido pela sua Direcção, na pessoa do seu Conservador, o Dr. José Carlos Oliveira, a quem, uma vez mais agradecemos.

No Laboratório de Antropologia Física e Restauro procede-se à recolha e conservação dos materiais provenientes das escavações arqueológicas da responsabilidade dos técnicos do museu ou de arqueólogos externos à instituição.

Este serviço ocupa-se ainda da manutenção e realização de intervenções de restauro para estabilização em peças pertencentes às colecções do MRDL ou outras pertencentes aos espólios dos demais museus do âmbito distrital, ficando as intervenções de maior envergadura sob superior orientação do IPCR.

A Biblioteca *Abel Viana*, integrada no museu, é especializada em Arqueologia e História de Arte. O seu acervo é composto essencialmente por bibliografia relativa às temáticas de Arqueologia, História, Arte, Etnografia e Numismática.

Esta biblioteca está acessível a estudantes e investigadores, mediante disponibilidade dos serviços do museu.

A Recepção é assegurada por auxiliares administrativos, nos dias úteis e fins-de-semana. Este serviço ocupa-se da venda de ingressos, da gestão da loja e das estatísticas relativas ao número de entradas no MRDL.

A Guardaria é composta pelo conjunto de vigilantes-recepcionistas (assistentes operacionais), que asseguram a vigilância e integridade das colecções. Estes profissionais têm ainda a seu cargo o atendimento ao público na recepção e loja do museu.

Os Serviços de Limpeza são assegurados por uma empresa privada contratada para o efeito.

O Quadro Profissional do MRDL é composto por dois técnicos superiores, cinco assistentes técnicos ou técnicos de Museografia e quatro guardas ou assistentes operacionais.

A gestão do acervo contempla a inventariação, estudo, conservação, segurança e política de incorporações. No que se refere à inventariação das diferentes colecções, esta está ainda em curso. Segue as normas definidas pelo IPM – Instituto Português de Museus – sendo registada em suporte papel e digital, mediante utilização do Programa MATRIZNET. Já foi inventariada a colecção de Ourivesaria, decorrendo actualmente a inventariação da colecção de Pintura.

Para o estudo das colecções relevam os espécimes constituintes do seu acervo. O MRDL procede ainda a investigações noutras áreas, essencialmente no domínio do património cultural que se encontra na sua área de influência.

A conservação preventiva das colecções é levada a cabo mediante o cumprimento das orientações emanadas pelo IPM e pelo IPCR, abrangendo todas as peças das várias colecções.

As políticas de conservação e segurança do Museu constam em documentos próprios, de acesso condicionado, contudo sabemos que as salas que albergam as colecções estão apenas climatizadas com desumidificador, não possuindo sistema AVAC²⁴⁴.

No plano das normas de acesso às instalações do MRDL há a considerar o seu horário de funcionamento, contemplado entre as 09h 30m e as 17h 15m, com interrupção de 1h e 30m para almoço, entre as 12h 30m e as 14h, de terça a domingo, com excepção dos serviços administrativos do museu, que estão abertos apenas nos dias úteis.

O ingresso no espaço do Museu é cobrado, com excepção do domingo. Os acessos aos espaços interiores do Museu estão sujeitos a algumas restrições, nomeadamente à proibição de entrada com equipamentos vídeo e fotográfico de carácter profissional, sem autorização prévia da Direcção. É ainda interdita a entrada de pessoas com objectos de grandes dimensões que devem ser depositados na recepção. Está igualmente interdita a entrada de animais, e expressamente proibidas algumas acções e comportamentos, como comer/beber e/ou fumar nas salas de exposição, correr nos corredores e demais espaços, usar telemóvel para manter conversação ou tocar nas peças expostas.

Por estar sediado num antigo convento e pelos respectivos condicionalismos arquitectónicos, o museu está impossibilitado de responder a todas as necessidades do visitante com mobilidade reduzida, contudo é norma do museu o empenho do seu pessoal no sentido de tentar minorar estas dificuldades. Também no trabalho com portadores de necessidades especiais os técnicos do museu se encontram empenhados, estando as respectivas visitas a cargo dos Serviços de Educação e Guardaria.

No que diz respeito às normas de acesso às reservas, à documentação e utilização das mesmas, os acessos são limitados, especialmente às peças em reserva, que só estão

²⁴⁴ O sistema AVAC engloba os sistemas de Aquecimento, Ventilação e Ar Condicionado, que conjuntamente permitem controlar os valores máximos e mínimos da temperatura, humidade relativa e qualidade do ar interior.

disponíveis aos técnicos da instituição. Aos demais utilizadores, sobretudo investigadores, a permissão para consulta e/ou observação destas peças só pode ter lugar mediante autorização prévia da Direcção e em presença de um funcionário do museu. No entanto, alguns factores podem motivar a interdição de acesso às mesmas, como por exemplo o eventual mau estado de conservação ou a indisponibilidade do pessoal técnico para acompanhamento dos investigadores junto das peças em causa.

Relativamente ao acesso à documentação, como o MRDL é uma instituição de carácter público, o acesso à informação sobre as colecções é considerado público, pelo que é facultada informação constante das fichas técnicas das peças a quem a solicitar, embora se encontrem excluídos os dados que intervêm directamente com a segurança das mesmas.

Do acesso à informação está excluído aquele que respeita às peças depositadas, a não ser que o mesmo seja autorizado pelos respectivos depositários.

O MRDL disponibiliza ainda aos investigadores que o solicitem, toda a informação que possua e que os mesmos desejem utilizar em apresentações e/ou publicações, desde que a fonte seja identificada por parte de quem dela se servir.

3.1.2. FORMAS DE DIVULGAÇÃO

Como formas de divulgação das suas colecções, o MRDL assume preferencialmente duas, a Exposição Permanente e as Exposições Temporárias.

A Exposição Permanente distribui-se pelos dois pisos que compõem o edifício.

No rés-do-chão encontra-se a antiga igreja do convento, revestida a talha dourada dos séculos XVII e XVIII, contendo exemplares de arte barroca nos domínios de ourivesaria, azulejaria e talha dourada.

Entre a igreja e a Sala dos Brasões existe um pequeno átrio onde está exposta uma das peças raras que compõem o acervo do MRDL, pertencente à colecção de cerâmica, trata-se da escudela de *Pêro de Faria*, a que adiante nos referiremos em particular.

Na Sala dos Brasões é observável um conjunto de insígnias e lajes tumulares, bem como o antigo passadiço que ligava o convento ao palácio dos duques fundadores, reconstruído a partir de uma fotografia do original.

Da Exposição Permanente faz ainda parte o Claustro, composto por quatro galerias: A *Quadra de S. João Baptista*, cujas paredes se encontram ornamentadas por azulejos portugueses do século XVII, onde predominam os motivos vegetalistas e onde se acham as capelas de S. Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Desterro; a *Quadra da Portaria*, cujas paredes se encontram revestidas, à semelhança da anterior (embora só até meia altura), por azulejos portugueses do século XVII; a *Quadra de S. João Evangelista*, revestida totalmente por azulejos sevilhanos de xadrez do século XVI, onde se encontra a capela clássico-maneirista dedicada ao santo que lhe deu o nome e, por último, a *Quadra do Rosário*, com paredes revestidas até meia altura também por azulejos portugueses do século XVII. Por esta quadra se comunicava entre o claustro e a igreja, assim o testemunha a roda de comunicação aqui existente. Neste espaço pode observar-se uma colecção de arqueologia constituída por aras, cipos, capitéis, estatuária, cerâmica e pintura *a fresco*.

É neste piso que está instalada a pinacoteca do MRDL, em duas salas construídas na década de 40 do século transacto.

No piso térreo há ainda a referir a existência da Sala do Capítulo. Trata-se de um espaço de planta quadrangular, com abóbada de aresta totalmente revestida por pintura a têmpera do século XVIII. Esta sala está coberta até meia altura de azulejos hispano-árabes do século XVI do tipo de aresta, formando padrões de desenhos coloridos de composição geométrica, constituindo um dos conjuntos deste género mais importantes no país.

No piso superior estão instaladas algumas colecções pertencentes ao acervo arqueológico do Museu.

Como espaço pertencente ao MRDL considere-se ainda a Igreja de Santo Amaro, classificada como Monumento Nacional, situada a cerca de 400m do edificio do convento. Trata-se de um templo paleocristão medieval dos mais significativos da cidade, que foi entretanto recuperado para albergar a colecção Visigótica.

Esta igreja assenta sobre uma necrópole romana, tendo sido praticamente construída de raiz em finais do século XV, inícios do século XVI. Do período mais antigo (época visigótica) destacam-se os capitéis e os ábacos, não anteriores ao século IX.

Para além das exposições permanente e temporárias, o MRDL difunde os seus acervos através da internet, comunicação social e documentação impressa, fotográfica e audiovisual.

Através do seu sítio oficial²⁴⁵ são divulgadas as iniciativas que vão tendo lugar no seus espaços e/ou todas as actividades que visem a divulgação das suas colecções.

O MRDL procura ainda que as iniciativas e projectos que desenvolve venham a ter eco na comunicação social, devido à importância destes meios de comunicação no que respeita à divulgação, pelo que procura estabelecer contactos regulares com a comunicação social em geral.

O MRDL produz ainda registos impressos, fotográficos e audiovisuais sobre os seus acervos, disponibilizados ao público em geral e investigadores, mediante normas estabelecidas em regulamento próprio.

3.1.3. PANORÂMICA GERAL DAS COLECÇÕES DE MAIOR IMPORTÂNCIA

O MRDL é de vocação multidisciplinar, pelo que as suas colecções são de índole heterogénea, relacionada com o património cultural do distrito de Beja. Possui um vasto acervo, que abarca um dilatado período de tempo, situando-se entre a Pré- História e a actualidade.

As colecções do museu vieram progressivamente a ser aumentadas com objectos provenientes de igrejas demolidas e de extintos conventos da cidade, bem como de doações de colecções particulares, como é o caso da colecção doada um por antigo Governador Civil de Beja, o Prof. Fernando Nunes Ribeiro, que conta com alguns milhares de espécimes arqueológicos. De entre os objectos oriundos de igrejas e conventos de Beja contam-se quadros, imagens, paramentos, andores, jóias e diversas alfaias de culto.

Para além da colecção de Pintura sobre a qual nos debruçámos em capítulo anterior, esta instituição conta ainda com mais doze colecções nas diferentes áreas de Arqueologia, Azulejaria, Cerâmica, Escultura, Etnografia, Ferragens, Luminária, Medalhística, Metrologia Histórica, Numismática, Ourivesaria, e Traje, das quais se destacam pela sua importância e valor histórico – para além da de Pintura – as colecções de Arqueologia, Azulejaria, Ourivesaria, Metrologia, Escultura, Ferragens e Cerâmica, sobre as quais nos debruçaremos sumariamente em seguida.

²⁴⁵ Acessível em <http://www.museuregionaldebeja.net/>

Sebastião Pessanha afirma que «o museu local, seja qual for a sua feição é sempre um valioso instrumento cultural e turístico, e uma das maneiras de o valorizar é nele incorporar os núcleos de carácter regional constituídos por coleccionadores particulares, que fizeram já o mais importante: recolher, guardar, conservar, para regalo e proveito dos vindouros.»²⁴⁶

A comprovar a veracidade destas palavras está o núcleo de Fernando Nunes Ribeiro, uma colecção privada integrada na colecção de Arqueologia, a qual, como atrás deixámos escrito, está entre as colecções de maior vulto do MRDL. Compõe-se a colecção de Arqueologia de nove núcleos, tendo no núcleo de Fernandes Nunes Ribeiro o seu *ex-libris*. Pertencente a um antigo Governador Civil de Beja, esta colecção que adoptou o nome do seu proprietário, foi doada à cidade na década de oitenta do século passado, constituindo, a nível nacional, uma das mais importantes colecções particulares de Arqueologia. É composta por cerca de onze mil exemplares no total, contabilizando cerca de novecentas peças inteiras e dez mil fragmentos. Pela sua importância destacam-se as peças pertencentes às colecções do Bronze do Sudoeste, da Idade do Ferro e do Período Romano. Da Pré-História salientam-se algumas peças raras, como um vaso de boca elíptica, uma figura antropomórfica em xisto, machados de pedra polida e uma colecção de pontas de seta em sílex.

Da Idade do Bronze destacam-se um conjunto de vasos cerâmicos de Sta. Vitória e um conjunto de lápides decoradas com armas e utensílios pertencentes à denominada cultura do Bronze do Sudoeste.

Da Idade do Ferro ressalta o conjunto de lajes com a mais antiga forma de escrita da Península, por enquanto ainda indecifrável apesar dos inúmeros estudos já levados a cabo. Deste período há ainda a considerar um espeto em bronze, do qual pouco se sabe, mas cuja utilização aponta para cultos religiosos.

A secção visigótica é uma das melhores colecções portuguesas nesta área, assumindo-se inclusive como uma das mais importantes a nível peninsular. Entre as peças de maior vulto estão um frontão, dois aspectos de uma coluna de mármore branco, algumas pilastras, uma imposta, dois ábacos, uma lápide e uma lâmina de espada.

O espólio romano desta colecção provém em grande parte das *villae*²⁴⁷, situadas no distrito e arredores. Nele assumem especial importância algumas dezenas de lápides religiosas, funerárias e honoríficas. Outro elemento notável é uma cabeça de estátua romana datada do século I, assim como uma estátua de gladiador. Outros elementos a destacar são

²⁴⁶ Sebastião Pessanha, *op. cit.*

²⁴⁷ Explorações agrícolas, cujos vestígios se encontram sobretudo nos actuais montes alentejanos.

capitéis de várias épocas e algumas vasilhas de cerâmica, bem como ânforas, lucernas e moedas de prata e cobre.

Ainda no seio desta colecção salientam-se espécimes vários de outras épocas, desde a Pré e Proto-História, Idades do Bronze e Ferro, Períodos Árabe, Paleocristão e Medieval, constituindo exemplares de relevo das Idades do Bronze e Ferro alguns machados de pedra polida e lápides funerárias epigrafadas. São ainda de referir, do período Paleocristão, lápides e um conjunto significativo de peças, como pilastras e ábacos, todos expostos no núcleo visigótico na igreja de Santo Amaro; cerâmica, moedas, moldes, lápides e tábuas com escrita constituem o núcleo Árabe e do Período Medieval sobressaem lápides e brasões.

A par da Arqueologia, a Azulejaria constitui-se igualmente um núcleo fundamental, não só pelo que se encontra ainda *in situ*, revestindo as paredes interiores do próprio edifício do MRDL, como também pelo que faz parte do acervo móvel, uma vez que o MRDL possui uma importante colecção de azulejos proveniente de vários conventos e igrejas entretanto demolidos. Esta colecção, apesar de não se encontrar exposta para além do que compõe as paredes, é uma das mais ricas do museu, tanto quantitativa como qualitativamente, permitindo esboçar um pouco da história da arte azulejar nacional.

Dos exemplares mais antigos do museu avultam os *alfardons* e as losetas, datados da segunda metade de quatrocentos. Nesta colecção destacam-se ainda o conjunto hispano-árabe de corda seca dos séculos XV e XVI, os conjuntos de azulejos de aresta de reflexo metálico e os de reflexo brilhante, ambos do século XVI, o conjunto de azulejos policromos do século XVII e o conjunto de azulejos de inspiração chinesa também do século XVII.

A colecção de Ourivesaria é maioritariamente composta por prataria de culto, embora existindo também algumas peças de cariz profano, abrangendo no cômputo geral um período temporal situado entre os séculos XVI e XVIII. Entre as peças mais importantes contam-se dois andores em prata e respectivos apoios, peças da primeira metade do século XVIII – mandados fazer a expensas das religiosas – actualmente em exposição na igreja do convento e uma escrivaninha em prata branca, oferecida à cidade por D. Manuel I. Destacam-se ainda desta colecção nove missais dos séculos XVII e XVIII, com capas forradas a veludo e decoradas por elementos em prata. Há ainda a referir pela sua importância uma caixa de corporais em prata, uma naveta de prata branca, um cálice de prata dourada com inscrição gótica, custódias e resplendores em prata.

A colecção de *Metrologia*, pela sua qualidade, é uma colecção exposta com regularidade. Contempla peças desde a fundação da nacionalidade até aos dias de hoje. Esta colecção compõe-se de medidas de comprimento, de massa (que se subdividem em pesos e instrumentos de pesagem) e de volume para secos e líquidos.

Entre as medidas de comprimento contam-se um conjunto de côvados²⁴⁸, um palmo de craveiro, a corrente de sesmos e uma craveira de 1751, supostamente utilizada para medir a altura das pessoas.

O conjunto de pesos constitui-se como o maior núcleo desta colecção, encontrando-se actualmente em fase de estudo.

O núcleo das massas compreende instrumentos vários de pesagem. A balança de pratos iguais constitui-se como o objecto de pesagem mais antigo. A colecção contempla ainda vários tipos de balanças para pesagens específicas, como é o caso de balanças de cozinha, para pesagem do trigo ou balanças decimais.

De entre o núcleo de medidas de capacidade ou de volume para líquidos e secos distinguem-se os padrões reais de D. Sebastião, datados do ano de 1575 e um conjunto de medidas em barro, o qual é constituído por talhas, cântaros e potes que pertenciam aos aguadeiros da cidade que asseguravam a distribuição de água.

A colecção de *Escultura* detém, entre outras, duas peças que remontam ao século XV: trata-se de duas imagens góticas de S. Sebastião, uma em calcário e outra em madeira.

Do núcleo mais expressivo desta colecção fazem ainda parte um conjunto de “Cristos”, um S. João Baptista Menino do século XVIII, uma N^a. Senhora das Dores do séc. XVIII em madeira policroma, imagens de S. João Baptista e de S. João Evangelista, entre outras peças da iconografia cristã.

A colecção de *Ferragens* é formada por fechos e espelhos de arcas e portas dos séculos XVI e XVII, aldrabas, puxadores trabalhados, fechaduras, cadeados e espelhos, bem como um conjunto diversificado de outros objectos em ferro, como corações, cabeças de pássaros, losangos, jarras, flores, entre outros, utilizados até finais do século XIX.

Entre a colecção de *Cerâmica Decorativa/Faiança* constam elementos de cerâmica rústica portuguesa dos séculos XVI a XIX, peças em faiança e porcelana de origem portuguesa, inglesa, holandesa e oriental. A maioria das peças existentes são peças da Vista Alegre, fabricadas na Real Fábrica do Rato, Caldas da Rainha, Estremoz e Sacavém. O ex-

²⁴⁸ Côvado - Antiga unidade de medida equivalente à distância que vai do punho ao cotovelo.

libris da colecção é uma peça rara, atrás referida, exposta no átrio entre a Igreja e a Sala dos Brasões, que fazia parte de uma baixela pertencente a Pedro de Faria, capitão da feitoria de Malaca – a *Escudela de Pêro de Faria*, assim designada, deve certamente o seu nome à inscrição que contém no rebordo interior – “Em Tempo de Perero de Faria 1541” – é de porcelana azul e branca da Dinastia Ming e está datada de 1541.

3.2. REINVENTAR O MUSEU: AS NOVAS TECNOLOGIAS AO SERVIÇO DA CULTURA

O espaço museológico será sempre um local aprazível e instigador de novas visitas para qualquer visitante assíduo, contudo não será para o visitante habitual que o museu necessita de se reinventar e tornar-se num espaço mais inovador e atractivo, mas sim aos olhos do visitante ocasional. Se bem que o museu deva preservar e acarinhar o seu público, o frequentador habitual regressa sempre, independentemente da maior ou menor atractividade do museu, pois motiva-o o gosto pela cultura e a fruição do espaço museológico é para ele algo inerente ao seu quotidiano e modo de estar na vida.

Porém, no mundo actual, com a democratização do acesso à cultura, os espaços culturais e de entretenimento multiplicam-se diariamente e concorrem entre si pela presença do público, o qual acorrerá aonde a novidade o atrair.

Entre outros factores, um museu também se define pelo número dos seus visitantes, que poderá ou não crescer em função da sua atractividade, o que necessariamente passa pela sua capacidade de se reinventar aos olhos daqueles que o visitam.

Presença assídua e fundamental num museu continua a ser ainda a do guia, o qual desde o seu surgimento, apesar de variadíssimos objectos museológicos poderem falar por si, muito tem contribuído e influenciado o modo como o visitante se relaciona e apreende cada um, não só pelo seu saber ou pela forma como expõe e dá conhecer ao visitante a história “pessoal” e única de cada espécime, mas também pela sua própria personalidade, jeito de olhar, de gesticular e até mesmo o timbre da sua voz.

Qualquer comum frequentador, querendo, pois, melhor compreender a “língua” das peças que se admiram num museu, tinha, até há bem pouco tempo atrás, de recorrer aos préstimos de um guia e ficar inevitavelmente confinado à visita colectiva, sem possibilidade de dispor do seu tempo de visita como bem lhe aprouvesse ou de simplesmente usufruir a sós da presença de um objecto, pois a exclusividade do guia é rara e circunstancial.

Sendo certo que não poderia existir um guia para cada visitante e cientes que o conceito de “atendimento personalizado” se vinha tornando cada vez mais uma exigência, os museus, um pouco por todo o mundo, passaram a dispor de equipamentos áudio, os denominados *audioguias*. Estes pequenos aparelhos individuais permitem informar e guiar o visitante pelo museu, dotando-o da autonomia necessária para poder efectuar a visita por conta própria, permitindo-lhe, entre outros, um maior envolvimento pessoal com o espaço e com os

espécimes. Tais dispositivos, para além das funções imediatas de informar, guiar ou sugerir, são igualmente úteis na adaptação dos discursos às variadas tipologias de visitante ou na apresentação de testemunhos, ao mesmo tempo que permitem ao visitante deleitar-se e criar cenários, despertando a sua curiosidade e acabando inevitavelmente por promover novas visitas²⁴⁹.

Esta realidade, surgida sobretudo no final do século XX e presente em grande parte dos museus um pouco por todo o mundo, encontra em Portugal uma lamentável e inexplicável excepção, uma vez que quase duas décadas passadas sobre tal *boom* tecnológico que veio permitir a difusão mundial dos audioguias, o seu funcionamento no país é ainda em número reduzido, não chegando sequer à dezena a sua utilização em museus portugueses, às portas da presente década (LIRA, 2007:8).

Sem querer justificar o injustificável, uma das causas prováveis para o facto de a utilização destes equipamentos não ter vingado em Portugal poderá estar relacionada com o seu custo para as instituições, o qual, independentemente do valor, constituiria sempre um forçoso investimento, sendo, por certo, passo difícil para as sempre debilitadas tesourarias da maioria destes organismos, os quais se vêm debatendo, de há anos a esta parte, com problemas de liquidez, transversais a quase todos os sectores da sociedade portuguesa e agravados nos últimos anos pelos contextos socioeconómicos nacionais e internacionais.

²⁴⁹ Sérgio Lira, *Audioguias e Acessibilidade nos Museus*, 2007, p. 10, acessível em <http://www2.ufp.pt/slira/artigos/GAM.pdf>, última consulta em Nov/2012.

3.2.1. APLICAÇÃO MULTIMÉDIA PARA *SMARTPHONE'S*

Antes da concretização de qualquer projecto, sobretudo se dirigido a um público-alvo, é essencial a observância de um conjunto de condições, sem as quais o sucesso do mesmo estaria comprometido.

Primeiramente e antes de mais, importa que o conceito a desenvolver venha de encontro a uma necessidade existente pois, conforme às palavras de Nuno Ribeiro «[...] sem um mercado receptivo, qualquer projecto é praticamente inconsequente» (2004:248).

No entanto, a existência de um mercado por si só é insuficiente para o sucesso de um conceito, pois há outras condições a observar, como por exemplo a existência dos recursos necessários para a sua concretização, ou a posse dos pré-requisitos necessários por parte do público-alvo para poder usufruir de tal projecto.

O constante avanço tecnológico e a crescente utilização e procura de renovados dispositivos de suporte digital que se verifica hoje em dia, constituem excelentes “pré-requisitos” para o sucesso do presente projecto.

Este apresenta-se assim como alternativa credível aos audioguias, pois ao invés de interferir com a capacidade financeira das instituições (o que condiciona o sucesso de determinadas ideias, de que é exemplo justamente o audioguia), coloca o ónus no utilizador, apostando seus nos recursos pessoais.

Falamos de aplicações multimédia para os actuais dispositivos digitais, desde os já relativamente desactualizados Assistentes Pessoais Digitais (*PDA's*), aos recentes *Smartphone's* ou *Tablet's*.

Embora existam actualmente incontáveis aplicações multimédia para os diversos equipamentos, foram as aplicações para *smartphone's Musée du Louvre*; *ARTGenius – Velázquez Lite* e *Guia e Jogo do Museu Nacional dos Coches* que nos serviram de inspiração e de ponto de partida para o desenvolvimento do protótipo ora apresentado, sendo pois, para estes aparelhos que dirigimos a nossa aplicação multimédia, devido também ao uso generalizado e crescente popularidade deste tipo de dispositivo.

Importa aqui ressaltar que o modelo ora apresentado é apenas um protótipo e como tal mais não constitui do que a “primeira encarnação”²⁵⁰ de uma futura aplicação.

²⁵⁰ Cf. Nuno Ribeiro, *Multimédia e Tecnologias interactivas*, Lisboa: FCA – Editora de Informática, 2004, p. 251.

Como qualquer protótipo «o seu objectivo principal é apresentar, visualizar e testar o *design* do produto, antes de iniciar a produção» propriamente dita (RIBEIRO, 2004:251). Deste modo, o nosso protótipo, à semelhança dos demais não inclui todos os conteúdos nem desenvolve todos os ecrãs da futura aplicação, muito embora desenvolva detalhadamente todos os elementos que para ela foram concebidos.

Importa esclarecer que uma futura aplicação decorrente deste protótipo, à semelhança de muitas existentes, destinar-se-á exclusivamente a *smartphone*'s, sendo inacessível através da rede *Web*.

Embora a nossa aplicação multimédia tenha sido concebida para a pintura em particular, mais especificamente para a pintura de cavalete – tábuas ou telas – numa perspectiva global, pode a mesma ser aplicada a qualquer objecto de arte, pois a sua essência assenta no pressuposto de que todos os objectos artísticos podem ser abordados através de um conjunto de tópicos comuns, cujo objectivo primordial é conduzir o visitante à pura fruição da arte, numa visita que se quer simultaneamente cómoda, entusiasmante e moderna.

O protótipo desenvolvido, que tem por base os modelos atrás referidos, procura ir para além da clássica abordagem história, possibilitando ao visitante renovados olhares e abrindo-lhe portas à imaginação, permitindo-lhe desta forma uma maior proximidade à obra e por conseguinte, o desejado regresso ao museu.

Este é um modelo pensado para o público em geral e não apenas direccionado para uma tipologia específica de visitante, como talvez fosse de esperar. Inicialmente pretende-se uma aplicação abrangente, que poderá, numa fase posterior, ser adaptada a públicos específicos.

Pretende-se igualmente uma aplicação que seja simultaneamente atractiva e entusiasmante e cuja *interface*²⁵¹ seja sobretudo intuitiva e simples, exigindo o menor esforço de aprendizagem possível por parte do utilizador, pois também «a *interface* é um aspecto crítico que dita o sucesso de uma aplicação ou projecto multimédia» (RIBEIRO, 2004:257), posto que se lhe causar aborrecimento, o visitante desistirá da sua utilização.

Fica assim claro que para além de factores “extrínsecos”, o sucesso ou fracasso de uma aplicação multimédia também está dependente de factores “intrínsecos”, uma vez que a configuração dos seus ecrãs e conteúdos tem particular relevância, pois «a forma como os mesmos estão estruturados tem um impacto profundo na facilidade com que o utilizador irá

²⁵¹ De acordo com RIBEIRO (2004), por *interface* de uma aplicação multimédia entende-se o conjunto dos seus conteúdos e do seu sistema de navegação, *op. cit.*, p. 256.

consultar a informação» (RIBEIRO, 2004-252:), condicionando inevitavelmente a experiência interactiva do visitante.

De modo a fomentar a maior empatia possível entre ambos, a nossa aplicação utiliza um tipo de *interface* designado por WIMP²⁵², bem conhecido do utilizador comum, baseando-se em *menus*, janelas e ícones, uma vez que este tipo de *interface* constitui o ambiente gráfico mais comum para aplicações multimédia, para além de ser o estilo maioritariamente utilizado por grande parte dos sistemas informáticos interactivos.

O *menu* constitui o conjunto de opções ou comandos à disposição do utilizador no interior de uma dada aplicação. Apresenta-se, habitualmente, sob a forma de uma lista ordenada de operações, que pode ser pesquisada com facilidade.

Os *menus* abrem-se em janelas, que são espaços do ecrã que podem conter elementos como texto, imagem, animação, vídeo, gráficos e funcionam como terminais autónomos.

No que se refere aos ícones, estes representam janelas fechadas, que depois de accionadas pelo utilizador se expandem, permitindo que o “diálogo” se vá estabelecendo noutras direcções.

No caso do nosso protótipo, porque o *smartphone* dispensa apontador, respondendo directamente ao indicador/polegar do utilizador, os apontadores²⁵³ são inexistentes na nossa aplicação enquanto elementos virtuais, sendo que o único apontador que permite seleccionar e apontar objectos é o dedo do utilizador.

Como adiante se verá, o *menu* da nossa aplicação possui um número restrito de opções, incluindo-se as opções mais específicas como *sub-menus*, tal como recomenda RIBEIRO (2004:261), uma vez que *menus* com uma multiplicidade de opções tornam-se ineficientes.

No que respeita às janelas de texto, as mesmas funcionam quer como janelas únicas – que ao comando do utilizador se deslocam no sentido ascendente, de modo a permitir a leitura de um texto único –, quer como janelas independentes, movendo-se no sentido horizontal, da direita para a esquerda e permitindo a leitura de outros textos em outras janelas. As janelas apresentam ainda os títulos dos percursos, para que o utilizador nunca se sinta perdido.

Procurámos ainda utilizar conceitos conhecidos do utilizador, de que são exemplos a existência de ícones e botões que se iluminam sempre que o utilizador os selecciona e *link's* que apresentam cor diferente do restante texto e assumem uma outra, diferente da inicial, depois de accionados.

²⁵² «*Windows, Icons, Menus, Pointers*» (tradução livre: Janelas, ícones, Menus e Apontadores). Cf. RIBEIRO, *op. cit.* p. 260.

²⁵³ Elementos essenciais da *interface* WIMP nos computadores, que permitem apontar e seleccionar objectos, como ícones.

Também a selecção dos ícones assenta no pressuposto da maior familiaridade possível, pelo que se escolheram figuras clássicas como o contorno de uma casa para regressar à *homepage* qualquer que seja a localização do utilizador “no interior” da aplicação, ou o tradicional envelope para enviar conteúdos da mesma por correio electrónico ou a lupa, que permite pesquisar na aplicação, entre outros.

Segundo RIBEIRO, existem ainda outras técnicas de interacção associadas às *interfaces* WIMP, que incluem os botões. Os botões podem ser botões de texto, gráficos ou icónicos e constituem áreas individuais localizadas nos ecrãs e que permitem determinadas operações depois de accionadas pelo utilizador.

No caso do presente protótipo, os botões utilizados são essencialmente botões gráficos, os quais contêm imagens que de certo modo são alusivas aos conteúdos que o utilizador irá encontrar depois de os activar e botões icónicos, que à semelhança dos ícones, contêm objectos simbólicos representando determinadas entidades como adiante se explicitará.

Na interacção utilizador/aplicação concorrem assim várias perspectivas, desde logo a perspectiva formal, em que os elementos estruturais como a usabilidade da *interface*, o *design* da navegação²⁵⁴ ou as cores utilizadas são, numa abordagem inicial, os primeiros elementos a receber a atenção do utilizador, com o objectivo de compreender o modo de funcionamento da aplicação.

Também a organização do material disponível tem uma importância crucial e um impacto no utilizador que é tão significativo quanto o impacto causado pelos conteúdos específicos que se utilizam ou o impacto provocado pela própria *interface* da aplicação.

«Se mensagens, conteúdos ou percursos se apresentarem desorganizados e/ou forem difíceis de compreender e/ou localizar, levando a que o utilizador se sinta perdido, desorientado ou aborrecido, qualquer projecto falhará inevitavelmente nos seus objectivos.» (IDEM:256).

O sucesso da interacção entre o utilizador e a aplicação depende assim de vários factores, aos quais procurámos atender aquando da concepção do presente protótipo, tendo intentado desenvolver um produto que congregando a tecnologia recente e a divulgação do património, constitua uma ferramenta audaciosa na promoção de um património que se quer revalorizado e reconhecido.

²⁵⁴ «*Design* de navegação consiste na concepção dos percursos que podem ser seguidos pelo utilizador para a consulta da informação disponibilizada pela aplicação multimédia.» (RIBEIRO, 2004:252).

Depois de estabelecido com sucesso o contacto inicial, que permitirá a consequente familiaridade do utilizador com a aplicação, fundamental para o processo interactivo que se pretende ver estabelecido entre ambos, o alcance dos conteúdos da aplicação será a prioridade seguinte. Ao explorá-los, o visitante terá ao seu dispor a clássica abordagem histórica à obra de arte, mas também outras tão diversas como a sociológica, a pictórica, a iconológica ou iconográfica, a documental ou a lúdica, entre outras, todas elas mediadas pelo museu, através da aplicação multimédia.

Numa perspectiva sociológica, pode o utilizador entender a obra sobretudo como reflexo de quem a produziu, em que contexto social ou sob que condições materiais e/ou intelectuais, interessando-se por saber particularmente, a título de exemplo, as condições da encomenda da obra, o contexto social em que foi feita essa encomenda, ou a remuneração ao artista.

Numa abordagem pictórica ou na iconológica/iconográfica pode o visitante interessar-se por conhecer essencialmente a técnica, o pigmento, os contrastes de sombra/luz, as noções de perspectiva ou, por outro lado prender-se no significado das figuras que integram a composição ou na descrição da imagem.

Numa óptica documental, o visitante pode querer saber que provas documentais chegaram até nós que atestam factos como a autoria, a proveniência ou a identidade dos encomendadores da obra.

Sob o prisma único do entretenimento pode o visitante importar-se apenas em interagir com a obra através de uma animação ou jogo que lhe permita apreendê-la para além das verdades históricas.

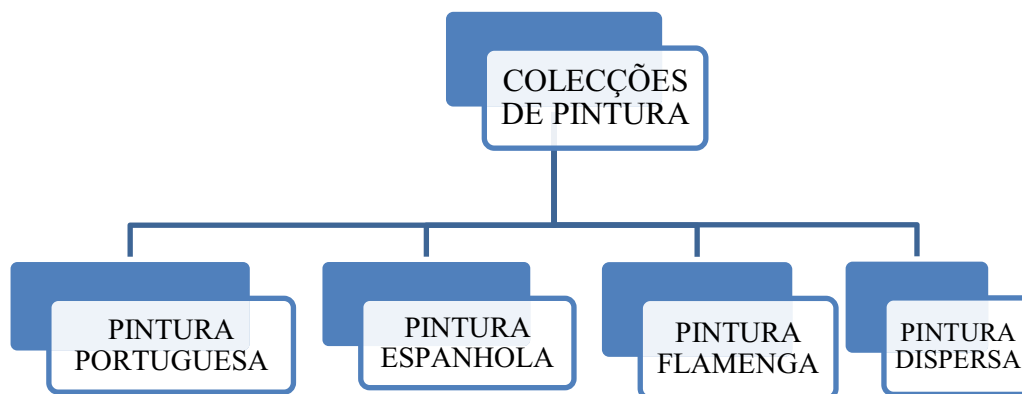
Assim, a construção da linha condutora da aplicação multimédia para *smartphone's* tem por objectivo o transmitir da informação com vista à produção da narrativa pessoal de cada individuo. Pretende-se um plano de conteúdos o mais abrangente possível, que abra caminhos diversificados, para que cada obra possa ser explorada a partir de múltiplos e variados pontos de vista ou interesses, tornando o percurso único e feito à medida do utilizador – um visitante-construtor do seu saber e não dependente do saber de outrem. A influência do guia tradicional sobre a opinião do visitante é assim minimizada, não obstante a importância e competência destes profissionais dentro de qualquer instituição museológica.

3.2.1.1. *Storyboard*²⁵⁵

O *design* de navegação consiste essencialmente na concepção de percursos a seguir pelo utilizador para a consulta da informação disponibilizada pela aplicação multimédia, dispostos em unidades de apresentação de informação – os ecrãs²⁵⁶.

Paralelamente ao que acontece nos modelos que nos serviram de base, o contacto inicial com a informação disponibilizada sobre as obras em particular inicia-se a partir da panorâmica geral das colecções onde as mesmas estão integradas, neste caso concreto, a partir das colecções de pintura, conforme ilustra a figura 1.

Figura 1 – *Storyboard* – 1ª fase da hierarquia



O trajecto segue directamente para os múltiplos objectos artísticos, onde os percursos se pretendem tão diversificados quanto possível, de modo a permitir ao visitante, como atrás se deixou escrito, variados tipos de envolvimento que possam tornar o percurso único, pessoal e escolhido pelo próprio (Fig. 2).

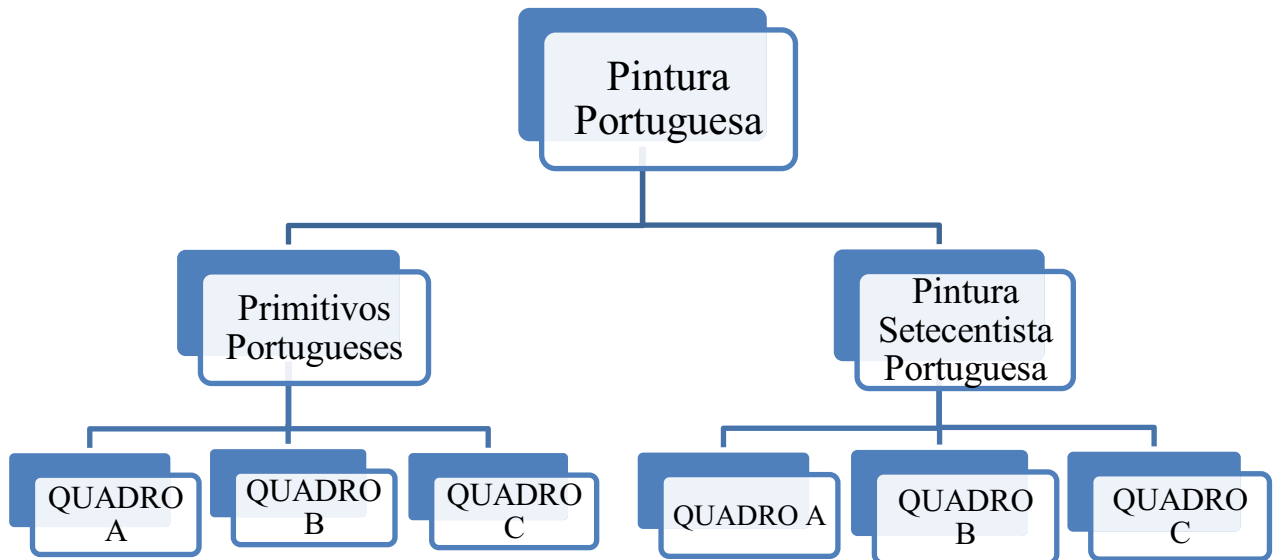
A informação disponibilizada ao visitante estará a cargo de uma equipa multidisciplinar, que integrará todos os profissionais do museu – como conservadores, serviço educativo, técnicos de museologia, vigilantes – e outros externos à instituição, caso

²⁵⁵ O *storyboard* é como que um plano de conteúdos, descrevendo com precisão a composição e a disposição dos conteúdos e das unidades de apresentação da informação – os ecrãs. (RIBEIRO, 2004:255).

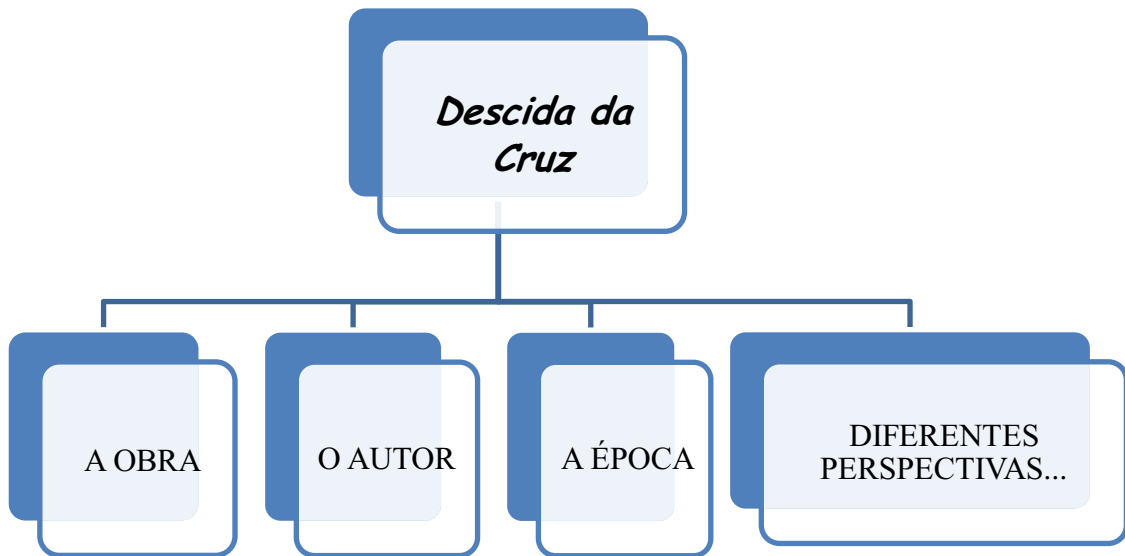
²⁵⁶ *Op. cit., Ibidem.*

esta não contemple nos seus quadros os profissionais necessários à produção da aplicação, como programadores ou *designer's* gráficos.

Figura 2 – *Storyboard* – 2ª e 3ª fases da hierarquia



Finalmente, o conteúdo específico do objecto artístico (Fig. 3) apresentará então ao visitante as diversas hipóteses de percurso que terá ao seu dispor. Aqui, como nos restantes ecrãs decorrentes deste, os factores da legibilidade e usabilidade nortearão a sua concepção, tendo como fim último a plena satisfação do utilizador.

Figura 3 – *Storyboard* – O objecto artístico

No que respeita à disposição, controlo e utilização da cor, esta deve obedecer às convenções aceites, devendo as cores utilizadas ser sempre contrastantes (RIBEIRO, 2004:265).

Contudo convenção e ousadia não serão necessariamente incompatíveis, pelo que as cores utilizadas na presente aplicação, para o processamento do texto e para o fundo, procuraram um equilíbrio. Apesar de se seguir, em termos genéricos, esta recomendação, de modo a não perder de vista o pressuposto da legibilidade máxima, simultaneamente se ponderou o uso de soluções esteticamente mais arrojadas, como o texto amarelo em fundo negro, texto negro em fundo azul, entre outros. Conciliando as duas perspectivas, optámos por dois de entre os vários contrastes possíveis, o tradicional texto negro em fundo branco para textos longos e o texto amarelo em fundo negro para indicações ou títulos.

Quanto à utilização da cor em ícones, botões, janelas e outros aspectos da aplicação, esta deve obedecer, para além das convenções estabelecidas, às expectativas do utilizador. Por exemplo, porque o verde e o vermelho são frequentemente associados a avançar e parar, escolheu-se o verde para actividade normal ou para indicar sucesso/progressão, como no jogo apresentado no menu *Diferentes Perspectivas* e o vermelho para indicar erro, emergência ou alarme.

Sempre que palavras ou expressões careçam de explicação, as mesmas constituir-se-ão em hiperligações (os chamados *links*), que visam maiores esclarecimentos, curiosidades ou assuntos relacionados e estarão assinaladas com cor diferente da do restante texto,

adquirindo um contraste ligeiramente menor depois de utilizadas, para que o visitante as reconheça como tal (IDEM).

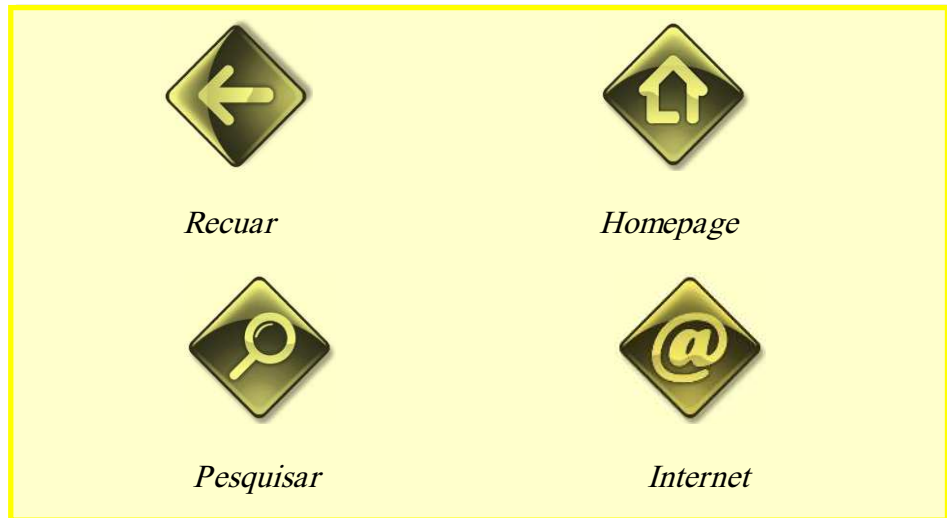
No final de cada ecrã estarão sempre acessíveis os indispensáveis ícones a uma eficaz navegação na aplicação, conforme representado na figura 4: os ícones *Recuar*, *Homepage*, *Pesquisar* e *Internet*.

Como anteriormente se referiu, os ícones são imagens ou gráficos de pequenas dimensões que representam uma janela fechada, permitindo visualizar simultaneamente várias janelas prontas para serem utilizadas. Estas imagens permitem poupar espaço no ecrã e servem também para lembrar o utilizador de que pode redireccionar o diálogo para outra janela através da sua abertura.

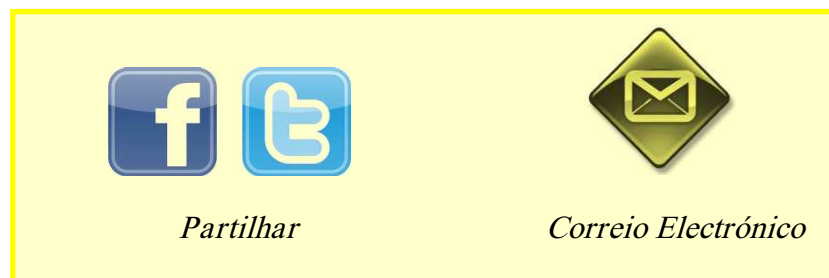
Os ícones podem assumir várias formas, podendo adoptar quer imagens realistas, quer estilizadas do que representam (IDEM, 265:2004) sendo que, no caso presente, reagem, como atrás se disse, apenas ao dedo do utilizador, uma vez que o ecrã do *smartphone* é táctil.

O primeiro ícone (fig. 4) será representado por uma seta para a esquerda, de forma a permitir regressar ao ecrã anterior sempre que necessário; o ícone *Homepage*, representado pelo esquema da habitual casa, possibilitará o regresso ao *menu* principal quando o utilizador assim o entender; o ícone *Pesquisar*, que assumirá a forma da tradicional lupa, facultará ao utilizador, mediante a introdução de uma palavra, a possibilidade de procurar na aplicação aquilo que entender, de forma cómoda e rápida, sem ter de percorrer obrigatoriamente todas as páginas e/ou conteúdos e o ícone *Internet*, que representado pela habitual arroba (@), viabilizará o acesso à rede, nomeadamente à página *Web* do Museu.

Entendeu-se que os ícones *Avançar* e *Sair*, presentes em muitos conteúdos virtuais, não são necessários à navegabilidade na presente aplicação. O ícone *Avançar* não se aplica de todo, devido à forma como o protótipo está concebido e o ícone *Sair* é dispensável pelo facto de qualquer dispositivo de suporte digital possuir no seu *hardware* uma tecla para o efeito.

Figura 4 - Representação dos ícones *Recuar*, *Homepage*, *Pesquisar* e *Internet*

Em localização a especificar, e dada a proliferação das redes sociais e a difusão em massa do conhecimento, a que já nos habituámos, deverão ainda existir os ícones *Partilhar* e *Correio Electrónico* (fig. 5). O ícone *Partilhar* adoptará as formas dos ícones das redes sociais mais utilizadas (como o *facebook* e o *twitter*), enquanto o do *Correio Electrónico* far-se-á representar pelo clássico envelope, permitindo ao visitante colocar determinados conteúdos da aplicação nas redes sociais ou enviá-los para qualquer caixa de correio electrónico.

Figura 5 - Representação dos ícones *Partilhar* e *Correio Electrónico*

“QR CODE”

Todavia, a possibilidade de poder colocar conteúdos da aplicação em circulação através das redes sociais ou do correio electrónico poderá levantar certo tipo de problemas, como os relacionados com os direitos de autor, ou mesmo ter efeito contrário àquele que se pretende com a presente valorização, a qual tem como fim último a promoção de um património específico e o crescimento do museu em número de visitantes.

Os textos desenvolvidos para a aplicação multimédia serão pertença da instituição, que deverá acautelar tal facto aquando da disponibilização dos mesmos, de forma a prevenir utilizações indevidas ou situações de plágio. Também por já conhecermos o museu e aquilo que ele tem para nos oferecer – ainda que virtualmente – poderemos, enquanto possíveis visitantes, ser levados a equacionar a hipótese de não nos deslocarmos ao local... pelo que este constitui o grande inconveniente da aplicação deste tipo de tecnologias à museologia.

Com vista a colmatar tais aspectos negativos apresenta-se, uma “parceria” que vem minimizar tais efeitos, para além de complementar a presente aplicação multimédia: trata-se de uma associação inovadora entre uma aplicação multimédia e o sistema QR CODE.

QR CODE ou, em português, Código QR (Fig. 6), cujas iniciais significam “Quick Response” ou resposta rápida, materializa-se num código de barras bidimensional, com capacidade de ser interpretado rapidamente pelo utilizador, pois pode ser facilmente lido por dispositivos de suporte digital, como os *smartphone's*. Este código é utilizado para armazenar URL's (*Uniform Resource Locator* ou Localizador-Padrão de Recursos), que depois serão direccionados para uma página ou conteúdo *web*.

O grande objectivo de levar o visitante ao museu é assim atingido em duas etapas: uma aplicação multimédia que lhe permite, à distância, familiarizar-se com a instituição e entusiasmar-se com o seu espólio, a qual, por ter como fim último a visita, propositadamente não fornece todas as informações em contexto virtual.

Depois de seduzido pelo conhecimento de alguns espécimes museológicos à guarda da instituição, através da aplicação, o potencial visitante estará bem mais perto de se tornar um visitante efectivo, ao perceber que a mesma aplicação multimédia não lhe permite conhecer todo o espólio.

Assim sendo, o museu adequará a disponibilização dos conteúdos da aplicação, limitando-os, construindo apenas as páginas relativas a um número reduzido de quadros,

enquanto os restantes, apesar de disponibilizadas as suas imagens, estariam inacessíveis em termos de conteúdos, surgindo ao utilizador, aquando do accionamento das mesmas, uma informação *standard*, que o alertaria para o facto de a informação respectiva só estar disponível no local.

Nas instalações do museu, todos os quadros estariam equipados com o QR CODE, colocado, por exemplo, junto da placa onde é exibida a identificação da obra. Ao aproximar o seu *smartphone* do QR CODE, que é automaticamente lido pelo dispositivo, o visitante tem acesso às restantes páginas da maioria das obras, só disponíveis por esta via, o que requer portanto, presença obrigatória no espaço do museu.

Figura 6 - QR CODE

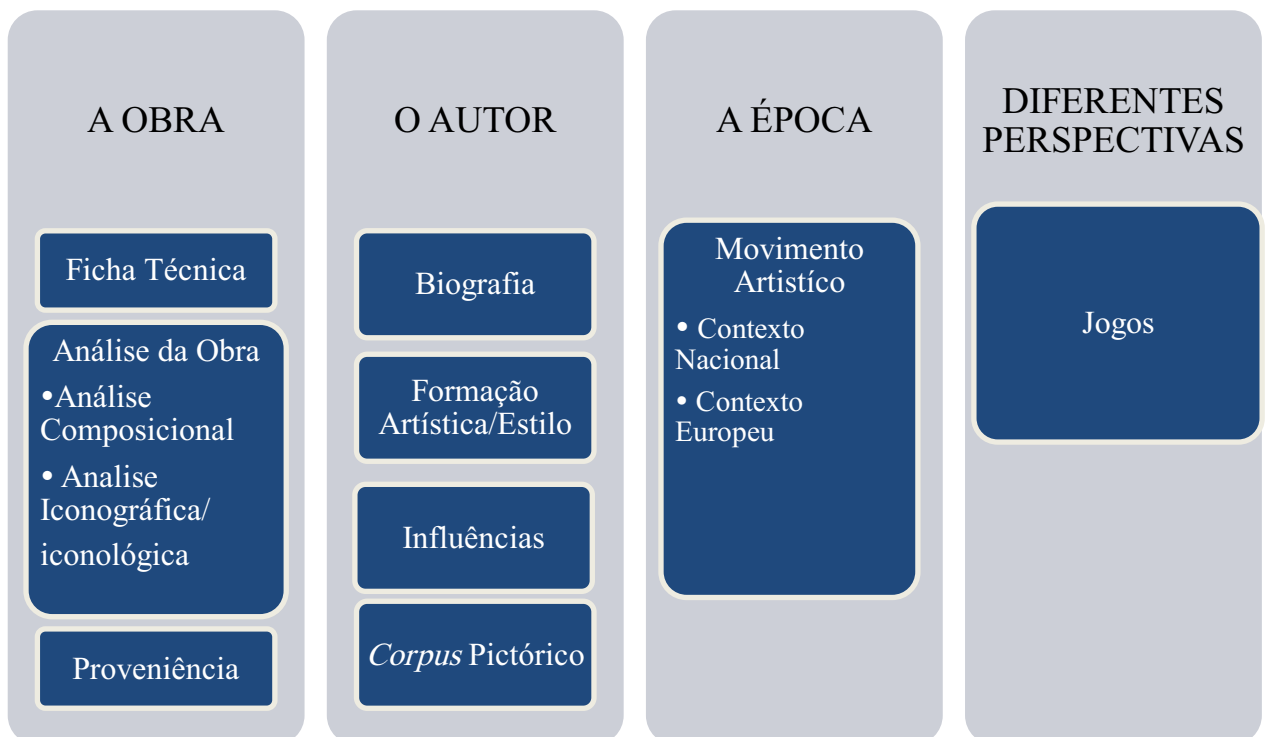


Chegados por fim ao ecrã do objecto artístico, os conteúdos desdobram-se por quatro percursos diferentes, que conduzem o utilizador através de informações específicas sobre a obra propriamente dita, o autor, a época em que foi produzida e a possibilidade de interagir com a mesma de uma forma diferente, através de animações e jogos, conforme ilustra a figura 7.

Ao escolher saber mais sobre a obra, o utilizador terá acesso a vários conteúdos, como a *ficha técnica*, a *análise da obra* (que incluirá uma *análise composicional* e uma *iconográfica*) e a informações sobre a sua *proveniência*.

Será através da *ficha técnica* que se estabelecerá o contacto mais aprofundado com a obra, que vai para além daquilo que a observação pode dizer. Estas informações permitem ter um conhecimento geral sobre o quadro, como por exemplo, se se está em presença de uma tábua ou de uma tela, informando sobre o tipo de suporte utilizado; em que data foi produzida e por quem está assinada ou, na ausência de assinatura, a quem está atribuída; que técnica se utilizou, informando-se sobre o tipo de pigmento; quem era o seu proprietário antes da musealização, etc.

Figura 7 – *Storyboard* – diferentes percursos do objecto artístico



A *Análise da Obra* incide sobre os aspectos composicional e iconográfico/iconológico. Na análise composicional é explicada a organização formal e plástica da pintura, contemplando-se os seus diversos aspectos, como os arranjos espaciais, a articulação dos planos, as perspectivas, as linhas de força, as zonas privilegiadas, as simetrias e os desequilíbrios, a movimentação, o tratamento das figuras e dos panejamentos, a expressividade, as cores utilizadas, os ritmos, os jogos de luz/sombra, enfim..., os aspectos necessários que permitam ao visitante deter-se na observação da pintura com um olhar mais esclarecido.

A análise iconográfica/iconológica elucida sobre o repertório de figuras bem como o contexto das cenas representadas e respectivos significados. Se, a título de exemplo, o visitante tomar conhecimento sobre quais os atributos com que S. Vicente é habitualmente representado na pintura – a dalmática, a palma, a bíblia, a barca e os corvos – ao observar o painel de *S. Vicente* presente no MRDL talvez se detenha mais demoradamente nestas representações, descobrindo singularidades que um olhar generalista não descortinaria e certamente estará mais apto a reconhecer uma representação deste santo numa outra oportunidade ou contexto.

Se se optar por conhecer melhor o autor, o percurso assim designado permite o acesso a conteúdos como a *biografia*, a *formação artística*, *influências* e outras obras produzidas (*Corpus Pictórico*), estes dois últimos conteúdos com a possibilidade de conexão (hiperligações), quer a informações adicionais sobre outros pintores e suas obras relacionados com o artista em questão, quer às restantes criações de sua autoria, com informações adicionais, se conhecidas.

No conteúdo *Biografia* é facultado, sempre que se trate de informações do domínio público, o acesso à história de vida do artista, desde a sua nacionalidade, naturalidade, residência, relações familiares e de amizade, ascendência, descendência, cargos públicos, haveres, entre outras que os investigadores já tenham trazido a lume.

Em *Formação Artística/Estilo* e *Influências* mencionam-se, desde que conhecidas, informações sobre as oficinas ou escolas onde se formou o pintor, bem como do estabelecimento ou não de *atelier* próprio e da existência de aprendizes ou discípulos, assim como a identidade do(s) seu(s) mestre(s) e principais fontes de inspiração que moldaram a sua produção. Como atrás se disse, também aqui serão introduzidos *links* para os artistas e obras que estiveram na génese da pintura em causa. Não bastará dizer que a mesma reflecte influências de determinado pintor, é necessário que o utilizador possa saber quem foi tal

pintor e quais as suas obras onde é possível observar semelhanças com o quadro em questão.

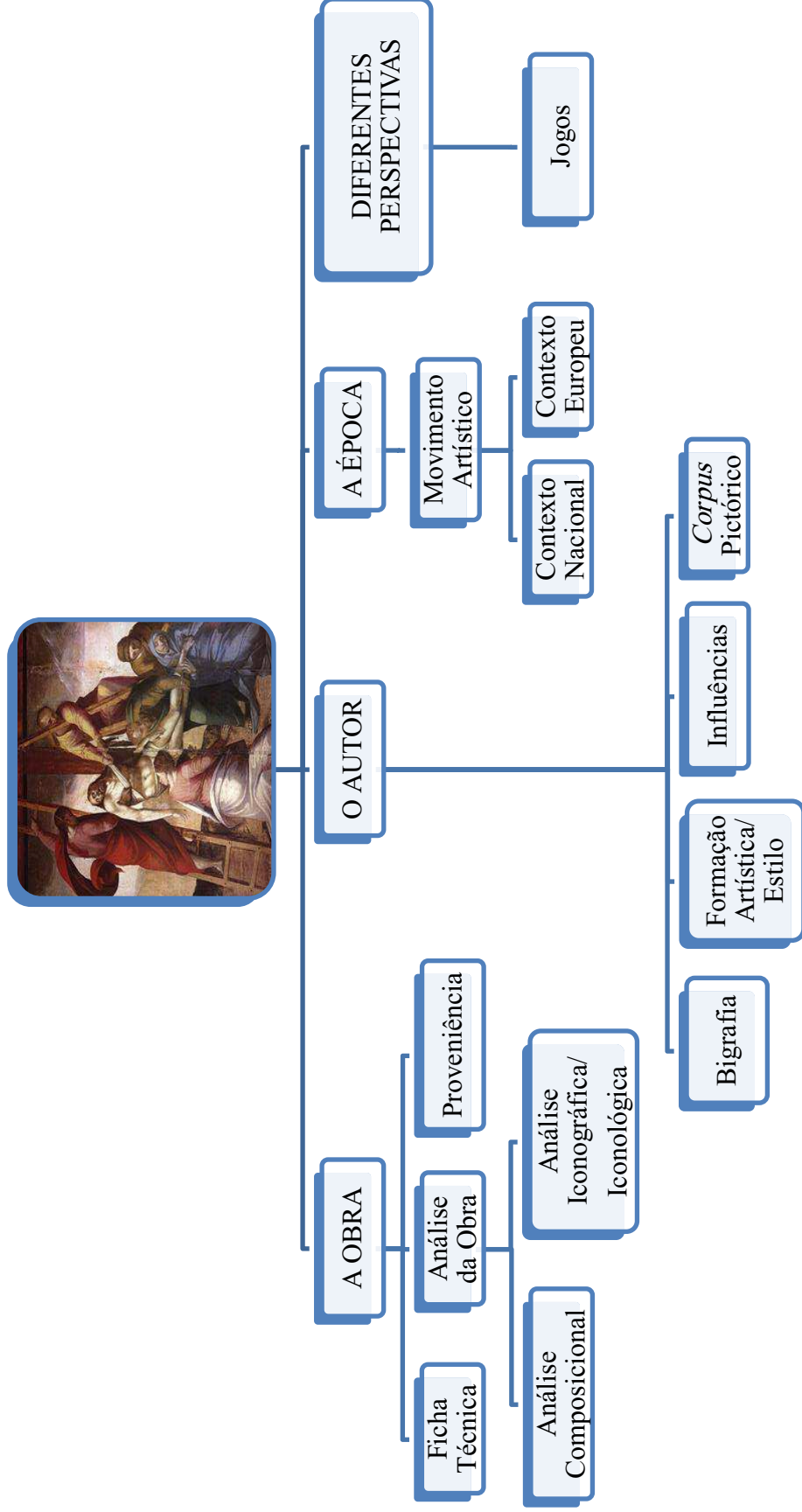
O percurso seguinte dá a conhecer a *Época*, mais especificamente o movimento artístico em que a obra se insere, os acontecimentos sociais e artísticos mais importantes, a nível nacional e europeu, que tiveram lugar ao tempo em que a obra foi produzida. Se se trata de uma obra de cariz marcadamente maneirista, será possível informar sobre as características gerais deste movimento, assim como dos seus principais seguidores e em que contextos – nacional e europeu – surgiu e se desenvolveu.

Diferentes Perspectivas deverá ser o *ex-libris* da aplicação. Neste conteúdo disponibiliza-se um conjunto de novos olhares sobre o objecto artístico, materializado sob a forma de diversos jogos, de modo a possibilitar ao utilizador diferentes interacções, numa abordagem que se pretende lúdica. Embora o presente protótipo só apresente um tipo de jogo, os mesmos poderão ser tantos quantos a imaginação da equipa técnica o permitir. Os jogos estarão relacionados com a obra, com o objectivo de promover uma aproximação entre esta e o público, de a valorizar e desmistificar.

A figura 8 mostra o ajustamento do *storyboard* à obra que escolhemos para dar vida ao protótipo aqui apresentado.

Trata-se da tábuquinhentista *Descida da Cruz*, da autoria do pintor maneirista António Nogueira (fal. 1575), que integra o antigo retábulo da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja, composto por quatro painéis remanescentes, hoje pertencentes ao acervo do MRDL.

Figura 8 - Adaptação do Storyboard à obra escolhida



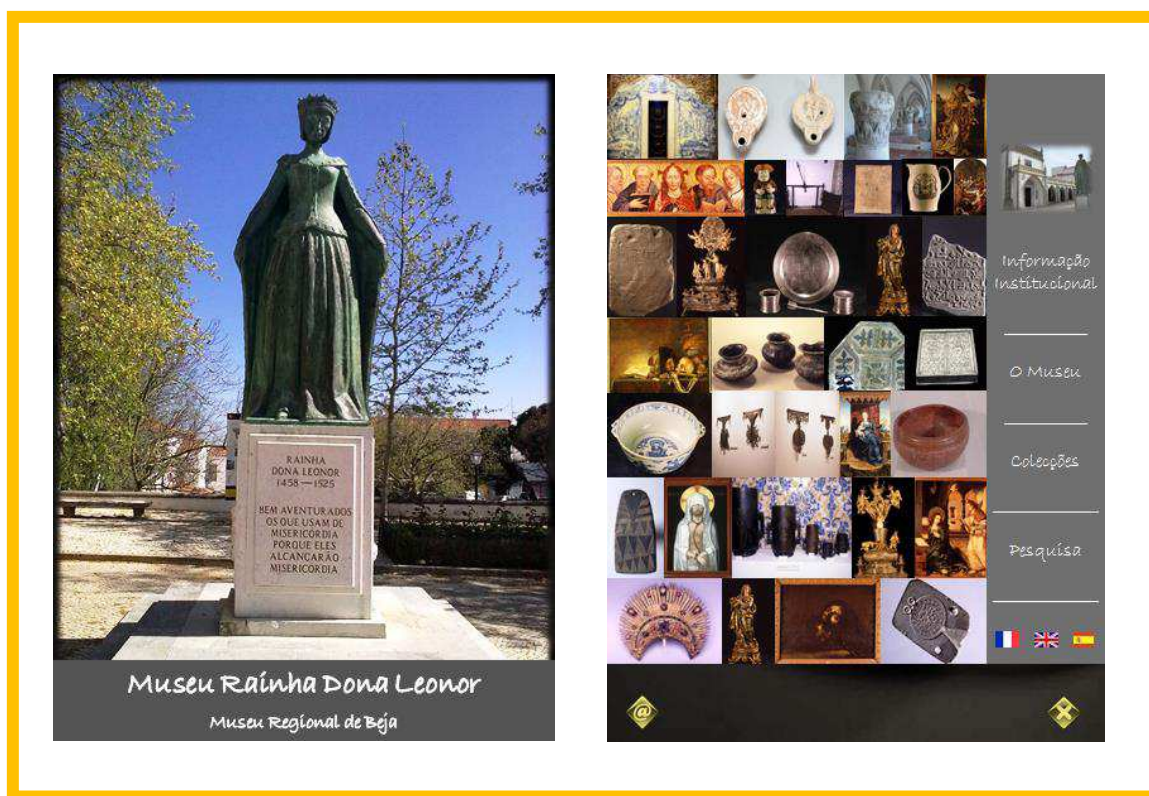
3.2.1.2. O Projecto de Aplicação Multimédia: *Colecções de Pintura do MRDL*

Embora o protótipo de aplicação multimédia aqui desenvolvido diga respeito apenas às colecções de pintura do MRDL e incida somente sobre uma obra, como referido, para se poder compreender a aplicação como um todo, é necessário ilustrar com rigor todos os elementos que foram concebidos para a mesma, pelo que são apresentados os primeiros ecrãs da página da aplicação: o da *Página Inicial* ou *Homepage*, o ecrã do *Menu Principal* e o da *Entrada “Colecções”*, sendo que o quarto ecrã já diz respeito apenas às *Colecções de Pintura*, não se tendo construído os ecrãs e conteúdos referentes às restantes doze colecções do MRDL, pois apresentarão o mesmo *design*.

Importa ainda referir que os diapositivos correspondentes aos ecrãs da aplicação foram elaborados com recurso ao programa *PowerPoint*.

Ao accionar a aplicação multimédia, o utilizador é desde logo direccionado para a página inicial ou *homepage* da mesma, na qual se consolida o contacto com a instituição através da apresentação de uma imagem de uma particular zona do largo onde está situado o MRDL, mais concretamente o local onde está colocada a estátua da rainha D. Leonor, patrona do Museu. Este ecrã será apenas visível durante um curto período de tempo, enquanto a aplicação fica disponível (“carrega”), passado o qual surgirá um segundo ecrã, o do *Menu Principal*, que conduzirá o utilizador pelos diferentes percursos disponíveis (fig. 9).

Neste ecrã é ainda possível escolher os idiomas em que se pretende navegar na aplicação (identificados pelas bandeiras dos respectivos países): Francês, Inglês e dada a proximidade com o país vizinho e o considerável número de turistas dele proveniente, o Espanhol. Toda a aplicação estará, por defeito, em Português, sendo que quando for accionado outro idioma, a respectiva bandeira será substituída pela bandeira portuguesa.

Figura 9 - Ecrãs referentes à *Homepage* e *Menu Principal*

O ecrã do *Menu Principal* é formado por múltiplas imagens unidas entre si, formando um padrão multicolor que o cobre integralmente, excepto as barras vertical e horizontal, localizadas à direita e no final do ecrã, que contém, respectivamente, as quatro entradas para os percursos possíveis e os ícones *Pesquisar* e *Sair*.

As imagens apresentadas neste ecrã são imagens de diversos objectos artísticos pertencentes às variadas colecções do MRDL. Na aplicação multimédia constituem-se como imagens rotativas, sendo substituídas por outras – sempre de objectos do espólio do MRDL – à medida que rodam sobre si mesmas.

As quatro entradas dizem respeito aos percursos que o utilizador tem à sua disposição: *Informação Institucional*, *O Museu*, *Colecções* e *Pesquisa*.

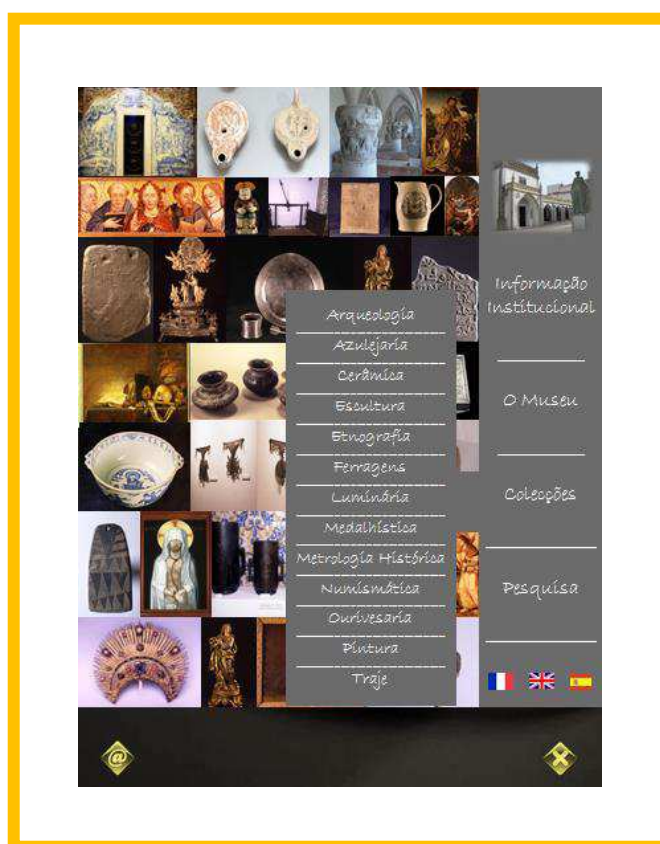
Se o percurso escolhido for o da *Informação Institucional*, ao utilizador é disponibilizada informação sobre os *Horários* praticados pelo Museu, os *Contactos* através dos quais poderá comunicar com a instituição e poderá ainda proceder à *Marcação de Visitas on-line*.

Ao accionar a entrada *O Museu*, o utilizador é direccionado para três conteúdos: *História*, onde acede a um pequeno texto explicativo da história da instituição e do edifício onde está instalada; *Como Chegar*, que disponibiliza um mapa associado ao *Google Maps* do motor de

busca *Google* e informação sobre os transportes que poderá utilizar para se deslocar ao Museu ou sobre os parques de estacionamento disponíveis na zona. Ainda nesta entrada, o utilizador pode consultar a *Planta do Museu*, para qualquer localização.

A entrada *Colecções* (fig. 10) contém treze conteúdos, tantos, quantas as colecções do MRDL, muito embora o protótipo aqui apresentado incida apenas sobre o conteúdo *Colecções de Pintura*, como tem vindo a ser referido.

Figura 10 - Percursos da Entrada *Colecções*



Accionando o conteúdo *Pintura*, o utilizador dispõe de quatro áreas “clicáveis”, ou quatro botões virtuais, três correspondentes às colecções de pintura existentes no MRDL – Pintura Portuguesa, Pintura Espanhola e Pintura Flamenga – e um à “Pintura Dispersa”, por nós assim designada por dizer respeito, como a expressão indica, aos quadros que se encontram em outros locais do Museu que não nas salas de pintura – (Fig. 11).

Accionando os botões virtuais *Pintura Portuguesa* e *Pintura Dispersa*, surgirão os respectivos conteúdos destes percursos, como se mostra na figura 11, imagem da direita.

Figura 11 - Percurso *Pintura* e respectivos conteúdos

Apesar de o protótipo fazer uso somente de uma obra, uma vez mais, por uma questão de clarificação da percepção da estrutura no seu todo, decidimos construir também os ecrãs seguintes, aqueles a que o utilizador acederá após serem accionados os botões respeitantes a cada colecção. Aqui são disponibilizadas as imagens de cada um dos quadros que compõem cada colecção, conforme mostram as figuras 12 e 13, deslizando os conteúdos dos respectivos ecrãs no sentido ascendente, conforme se pode perceber (atentar na parte inferior de cada ecrã – figs. 12 e 13).

Três dos quatro botões gráficos do percurso *Colecções de Pintura* estão ilustrados por uma das obras pertencentes à colecção que designa (rever figura 11, imagem da esquerda). Estas obras foram escolhidas tendo em atenção a sua importância dentro da respectiva colecção.

Assim, para ilustrar o botão das colecções de Pintura Portuguesa foram escolhidos, para a Pintura Primitiva, o painel *Descida da Cruz*, obra seleccionada para a elaboração do protótipo e para a Pintura Setecentista Portuguesa, pelas suas impressionantes dimensões, a tela do *Juízo Final*, atribuída a Bento Coelho da Silveira, mais especificamente um pormenor da mesma (o arcanjo S. Miguel), uma vez que a imagem completa perdia definição.

A tábua da *Virgem do Leite* foi a eleita para representar a colecção de Pintura Flamenga no respectivo botão gráfico, enquanto o quadro d' *O Martírio de S. Bartolomeu*, atribuído ao mestre espanhol José de Ribera, pela sua imponência, foi o seleccionado para ilustrar a colecção de Pintura Espanhola no botão correspondente.

No que se refere ao último botão – Pintura Dispersa – não seguimos o mesmo procedimento pois não é adaptável à especificidade do respectivo percurso. Como se trata de quadros pontualmente dispersos por outros espaços do Museu diferentes das salas de pintura, optámos por um botão generalista, representando uma paleta, a mesma imagem que serve de base à maioria dos ecrãs da aplicação.

Figura 12 - Ecrãs dos conteúdos da Entrada *Pintura Portuguesa*



Figura 13 - Ecrãs dos conteúdos das Entradas *Pintura Espanhola* e *Pintura Flamenga*

Chegado ao ecrã da obra propriamente dita, o utilizador encontra uma reprodução da mesma e à esquerda, o respectivo menu (Fig. 14, imagem da esquerda) onde, accionando os ícones, constam os conteúdos dos diferentes percursos (Fig. 14, imagem da direita), que lhe permitirão nela navegar.

A Obra – Descida da Cruz

O *Menu da Obra* apresenta a mesma estrutura, qualquer que seja a obra escolhida. As designações *A Obra*, *O Autor*, *A Época* e *Diferentes Perspectivas* dizem respeito aos diferentes percursos e constituem os quatro ícones, representados respectivamente pelos contornos de uma paleta, um busto masculino, um calendário e um olho, os quais, quando accionados conduzem o utilizador pelos respectivos conteúdos conforme apresentado na figura 14 (imagem da direita).

Depois de accionado o ícone que representa uma paleta, são mostrados os três conteúdos existentes no percurso *A Obra* (a tábua da *Descida da Cruz*): a sua *Ficha Técnica*, a *Análise da Obra*, e *Proveniência*.

Figura 14 - Ecrãs do *Menu da Obra* e dos respectivos conteúdos

Cada um destes conteúdos, ao ser activado, exhibe ao utilizador uma página de configuração comum aos restantes conteúdos dos diferentes percursos – figura 15 –, sendo que ao permanecer em qualquer um dos conteúdos, com excepção do último, o utilizador tem sempre a percepção que ainda existe um outro, pois a janela onde desliza o respectivo texto é minimamente visível quando o texto do conteúdo anterior ainda está em consulta (tira branca estreita, localizada à direita da janela que exhibe o texto – Figura 15).

Figura 15 - Percurso *Ficha Técnica*, do conteúdo *A Obra*

Por forma a evitar que o utilizador se sinta perdido na aplicação, no topo de cada ecrã referente a cada um dos percursos do *menu* da obra (e assim para cada um dos objectos artísticos disponíveis na aplicação) constam as titulações do percurso, do conteúdo e a imagem do objecto artístico, os quais permanecem fixos enquanto os respectivos textos informativos deslizam apenas entre o meio e o final do ecrã (no espaço da janela branca, entre a linha tracejada e o final da janela, visível nas imagens 15, 16 e 17), no sentido ascendente.

Com o mesmo objectivo, a passagem de um conteúdo a outro faz-se da direita para a esquerda, sendo que o seguinte substitui o anterior no centro do ecrã (Fig. 16), embora nunca saindo do percurso a que respeita, pois a designação do mesmo e a imagem permanecem fixos até que o utilizador passe a outra obra.

Figura 16 - O conteúdo seguinte ao da *Ficha Técnica* (conteúdo *Análise da Obra*, do percurso *A Obra*, que desliza da direita para a esquerda, quando accionado pelo utilizador, substituindo a *Ficha Técnica*)

A OBRA



Desce da Cruz

Ficha Técnica

CATEGORIA - Pintura
SUB-CATEGORIA - Pintura Sacra
TÍTULO - Desce da Cruz
AUTORIA - António Nogueira
DATAÇÃO - 1564
INFORMAÇÃO TÉCNICA - Suporte: Madeira
Técnica: Óleo
DIMENSÕES - Painéis quadrados com c. 115 cm/lado
CONSERVAÇÃO - Estado: Bom, com intervenções de restauro no suporte e na película cromática
INCORPORAÇÃO - 1931
EXPOSIÇÕES - *A Pintura Maneirista em Portugal* (1995, Lisboa)

Análise da Obra

Análise Composicional

Este é o quadro mais emblemático do conjunto. O dinamismo da composição imprime-lhe um cariz marcadamente maneirista, de perfil nórdico, de onde ressalta a composição diagonal, contrária à clássica composição triangular, evidente na [Visitação](#).

Este tipo de composição é bem visível na linha de força que vai desde a cabeça da figura da esquerda, passa pela face esquerda de Cristo e pela cabeça da figura de verde, terminando nos pés de Cristo.

Outros exemplos da composição diagonal são o marcado pelas escadas, para além daquele que é composto pelos braços da figura da direita e pelos panos que sustentam Cristo.

Figura 17 - Substituição de conteúdo (aqui o conteúdo *Análise da Obra* que substituiu o da *Ficha Técnica*, através de deslize da direita para a esquerda) e respectivo texto “corrido”



The screenshot shows a digital interface with a dark background. At the top, the title 'A OBRA' is displayed in a stylized font. Below it is a small image of a painting titled 'Descida da Cruz'. A white text box is overlaid on the bottom half of the image, containing the title 'Análise da Obra' and the sub-heading 'Análise Composicional'. The text discusses the diagonal composition of the painting. On the right side of the interface, there is a vertical list of letters: F, ni, ol, oi, rc, A, ca, vi, Ji, di, É.

Análise da Obra

Pese embora a evidência da composição diagonal, a triangular não está ausente, podendo observar-se uma que reúne os olhares das figuras cimeiras com o da figura em frente a Cristo e outra, composta pelos olhares das duas figuras da direita e o rosto da Virgem.

Ao contrário da [Visitação](#) — outra das quatro pinturas que compõem o conjunto —, esta é uma cena que inspira movimento, visível no enrolado do panejamento da figura da esquerda (S. João Evangelista?) e nas posições das cabeças e corpos, quer de Cristo, quer dos restantes elementos.

É considerada pelos historiadores de arte como uma composição

Análise da Obra

de intensidade antidassicista, de desenho nervoso e mancha larga (SERRÃO, 1986, 53), de caiz arrojado pelo desequilíbrio que apresenta, entretanto minorado pelo panejamento púrpura em caracol que veste S. João Evangelista (?) e pela posição enrolada do braço da personagem que segura as pernas de Cristo, sendo curioso verificar que os tons das vestes de ambos, o soprado do panejamento e a posição do braço daquela figura encerram respectiva e simultaneamente curiosas assimetria e harmonia plásticas.

Em relação à perspectiva, a profundidade da cena é conferida essencialmente pela posição de ambas as escadas em relação à cruz, colocadas uma à frente do seu braço horizontal e outra atrás, conquanto esta perspectiva possa equivocar o espectador,

À semelhança do que acontece num percurso tradicional, os primeiros três percursos do *menu* do quadro *Descida da Cruz* (*A Obra, O Autor e A Época*, representados pelos ícones da paleta, busto masculino e calendário, respectivamente) são de teor técnico e histórico, fornecendo informações específicas sobre o quadro e sobre os diferentes aspectos conhecidos da vida e obra de António Nogueira, bem como esclarecimentos de carácter generalista sobre os contextos europeu e nacional em que se inseriu o Maneirismo.

Os primeiros dados conhecidos sobre o Pintor António Nogueira são tardios, remontando a 1546, mais precisamente vinte e nove anos antes da sua morte, altura em que firmou contrato com o Conde do Prado para a feitura de dois retábulos destinados à Igreja de Santo Estevão, em Beringel – Beja – (CAETANO, 1982:4).

As informações seguintes datam do ano de 1550. Sabe-se que era então casado com Inês Fernandes e terá tido pelo menos quatro filhos: Vicência, Maria, Paulo e Marco António Nogueira, estes últimos continuadores do ofício do pai. (CAETANO, 2004:25).

Vivia à época na freguesia de S. Pedro, em Évora, numa moradia de alguma dignidade, com «oito casas da porta a dentro» (IDEM, 2004:26) situada nas traseiras da Sé, uma zona nobre da cidade.

Em 1564, 18 anos depois da primeira referência conhecida, pintou o retábulo da Igreja da Misericórdia de Beja, conforme atesta o anverso do painel da *Ressurreição*, um dos painéis do conjunto, e no ano seguinte, aparece em Lisboa, a residir na Rua dos Escudeiros, na Freguesia de S. Nicolau, habitando as casas de Manuel Fernandes (CORREIA, 1921:49).

Sabe-se que foi pintor de algum reconhecimento, assim o comprova o seu nível de vida na década que antecede o seu falecimento, pois em 1565 possuía rendimentos avaliados em 10 mil reais, o que o colocava em termos de riqueza colectada, entre o décimo-quarto e o décimo-oitavo lugares de entre os trinta e cinco pintores referenciados no Livro de Lançamento do empréstimo que a Cidade de Lisboa faz a D. Sebastião (1565), (CORREIA, 1928).

Em fim de vida detinha igual sucesso económico, pois possuía escravos e deixou rendimentos suficientes para dotar a filha Vicência no Convento do Paraíso (Évora) e permitir à sua viúva a compra da morada de casas em que habitavam.

No que respeita à formação artística de António Nogueira, que mestres influenciaram a sua arte e que outras obras pintou, são os restantes conteúdos que compõem a entrada referente ao autor.

Desconhece-se em que oficina terá aprendido o seu ofício e se estaria estabelecido por conta própria.

Fora do grande centro artístico que era a capital, foi um dos mestres pioneiros na adesão ao Maneirismo. Era desenvolto no debuxo, de traço muito seguro e mancha larga, apresentando um dinamismo compositivo e um dramatismo cénico reveladores do seu formulário maneirista.

A sua pintura insere-se dentro da denominada “arte senza tempo”, de índole contra-reformista, traduzida numa pintura despojada de adereços denunciadores de temporalidade evidente, sem referências históricas, quase limitada aos modelos anatómicos e ao espaço vazio.

Não obstante a informação até à data revelada, subsistem vários aspectos da vida e obra deste mestre por esclarecer, um dos quais, relacionado com as suas fontes de inspiração, das quais muito pouco se sabe.

No entanto, de acordo com Caetano (1996:336), o seu *corpus* pictórico não se identifica com «o expressionismo maneirista de raiz flamenga ou com o italianismo requintado», estando mais próximo da obra de alguns pintores espanhóis como Juan de Villoldo ou Francisco de Comontes (1996:235) ou, segundo outros autores, com a obra de Juan Correa de Vívar e Pedro de Campanã – flamengo radicado em Sevilha com actividade conhecida em Portugal – (SERRÃO, 1986,53).

Sabe-se igualmente que António Nogueira foi contemporâneo do pintor neerlandês, Francisco de Campos, mestre lisboeta que executou, ao tempo de Nogueira, múltiplos trabalhos na cidade de Évora, assim como dos mestres Diogo de Contreiras e Luís de Morales, também eles com diversos trabalhos realizados na capital do Alto-Alentejo, com cujas obras é bastante improvável o artista não ter contactado.

No entanto, os investigadores que se debruçaram sobre António Nogueira não encontram pontos de contacto entre a sua obra e a de Campos, nem com a de Contreiras ou Morales.

Relativamente ao seu *corpus* artístico, o que nos chegou insere-se já numa fase consolidada do percurso artístico do pintor, ignorando-se que trabalhos terá produzido nos primeiros tempos de carreira.

Documentados estão apenas dois conjuntos: os retábulos de Beringel (1546-47), estando este hoje inlocalizável e o de Beja (1564), actualmente no MRDL, no qual se insere a obra escolhida.

Atribuído, essencialmente pelo historiador de arte Joaquim Oliveira Caetano, (salvo um painel atribuído pela investigadora Teresa Desterro) está o restante *corpus* artístico de António Nogueira, produzidos na totalidade na última década de vida, mais especificamente entre os anos de 1564-65 e 1570.

Da primeira data apontada será também o retábulo da Igreja do Espírito Santo de Ferreira do Alentejo, constituído por oito tábuas: *Anunciação*, *Adoração dos Magos*, *Ascensão*,

Batismo, Transfiguração, Ressurreição, Natividade e Pentecostes, actualmente na Igreja da Misericórdia de Ferreira do Alentejo e de cerca de 1570 estão datados dois painéis, um *Cristo deposto da Cruz*, actualmente na Igreja do Convento da Graça e uma *Anunciação* – colecção particular, atribuição de Teresa Desterro (DESTERRO, 2008:280).

De data incerta são o retábulo da Igreja de Santa Margarida do Lavradio – do qual restam seis painéis remanescentes: *Anunciação, Descida da Cruz* e os quatro *Evangelistas* (actualmente no MNAA) –; um fragmento de um *Pentecostes* (Museu de Évora) e uma outra *Anunciação*, pertencente a mais uma colecção particular, esta de Lisboa.

Tendo em conta que a obra escolhida se insere no estilo maneirista, importa sobre este estilo artístico fazer uma contextualização geral, quer em termos europeus, quer em termos nacionais, onde teve uma expressão algo diferente daquela que foi a italiana ou flamenga.

O Maneirismo surge na resposta à grande crise que se abateu sobre o Ocidente europeu na primeira metade do séc. XVI, vindo «privilegiar o regresso em força do imaginário e da afectividade, contrariando o racionalismo exacerbado do classicismo quatrocentista» (DESTERRO, 2008:50).

Foi esta uma grande corrente cultural emergida de Itália, que vigorou por toda a Europa durante boa parte do séc. XVI, marcando o início da era moderna, embora esta assunção só tenha tido lugar muito recentemente, quando alguns historiadores de arte passaram a olhar a produção artística deste período de forma mais atenta e menos preconceituosa.

A alteração das rotas comerciais, que se deslocaram para outras regiões, deixou a Itália fora dos novos circuitos mercantis e da prosperidade económica.

A nível social, e político a situação também não era a melhor, com a invasão do país pela França, Alemanha e Espanha, que culminou com o saque da sua capital e a consequente fuga dos seus “talentos e cérebros”.

No plano religioso igualmente grandes convulsões se fizeram sentir, com a Reforma Protestante a abalar os alicerces do Catolicismo e a austeridade ideológica e a censura, dimanadas da subsequente Contra-Reforma Católica, a cercear a criação artística.

Apesar das drásticas mudanças ocorridas na Europa, a cultura italiana conseguiu, não só manter o seu prestígio internacional, como disseminar a sua influência, a que não foram alheios a dispersão dos seus bens, assim como a fuga dos seus artistas. A diversas cidades italianas, com Florença, Roma e Veneza a liderarem o topo das preferências, acorrem artistas e aprendizes de todas as partes do velho continente, muitos deles enviados pelos seus monarcas, para aperfeiçoar a sua arte e aprender com os melhores mestres.

Entre outros, são prestigiados pintores do maneirismo italiano Jacopo da Potormo, Agnolo de Bonzino, Parmigianino, Rosso Fiorentino, Michelangelo (fase madura), Jacopo Tintoretto, Ticiano, Giuseppe Arcimboldo, Anniballe Carracci, Maturino, Giulio Romano, Pellegrino Tibaldi ou Polidoro da Caravaggio .

A Flandres era uma região que já produzira alguns dos maiores pintores quatrocentistas da Europa como Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Hugo Van der Goes ou Quentin Metsys e atraía outros, que não sendo neerlandeses, aqui se fixaram como Hans Memling, ou Albrecht Durer, todos expoentes máximos da pintura primitiva flamenga que popularizaram o uso da pintura a óleo.

Esta região estava agora situada no centro do novo eixo económico, onde a prosperidade mercantil atraía a Antuérpia toda a sorte de rotas, produtos e gentes, fomentando, entre muitas outras, o estabelecimento de relações artísticas, que conduziram à expansão da indústria da Pintura, favorecendo o movimento artístico que viria a ser apelidado de “Maneirismo de Antuérpia” (DESTERRO, 2008:75).

O enorme incremento desta indústria de luxo transformou Antuérpia numa grande metrópole artística e conduziu à instalação de grandes *ateliers*, que se estenderam a outras cidades neerlandesas, nas quais trabalhavam, essencialmente por conta própria, diversos mestres e múltiplos assistentes ou aprendizes, respondendo a inúmeras e avultadas encomendas, numa produção quase industrial, com a exportação como grande realidade.

Efectivamente, de vários pontos da Europa surgiam as mais diversas encomendas a pintores flamengos e/ou radicados nesta região, mas era sobretudo a Península Ibérica o principal destino da produção neerlandesa (DESTERRO, 2008:79).

Nomes como Jan Van Dornicke, Jan Van Scorel, Cornelis Bos, Franz Floris, Vredeman de Vries, Marteen de Vos, ou Cornelis Cort são alguns dos mais destacados pintores maneiristas flamengos.

Em Portugal, na segunda metade do séc. XVI, a pintura maneirista surge sobretudo como afirmação de modernidade, num quadro marcado pela crise social, pela perda da independência e pela austeridade ideológica imposta pela Contra-Reforma emanada do Concílio de Trento.

A censura proibia os aspectos “heréticos” ou “impuros” na obra de arte, susceptíveis de poderem tornar a pintura demasiado lasciva, constituindo «a decência e a veia catequética, em termos iconográficos, as duas grandes vias da pintura maneirista portuguesa» (SERRÃO, 1986:33).

Porém, apesar de a ideologia tridentina ter coarctado a plena adopção das novas soluções plásticas (maneiristas), os pintores portugueses não deixaram de interpretar, com algum vigor o ideal da nova “maneira”. De facto, o intercâmbio estabelecido com pintores italianos e flamengos (vários pintores portugueses estadearam em cidades italianas e neerlandesas e vários foram os mestres flamengos que estiveram em Portugal, com estadias mais ou menos prolongadas) e o contacto com as suas obras permitiu aos mestres nacionais a renovação dos programas picturais de igrejas, conventos e palácios nacionais com figuras *serpentinatas*, musculosa robustez de figuras masculinas, Virgens alteadas e profanas, efeitos ambíguos de espaço, modelação lumínica, etc, associada à crescente consciencialização da importância e individualidade da arte.

Após décadas de subjugação da arte da pintura às pesadas corporações de índole medieval, os pintores portugueses, mais conscientes do seu deplorável estatuto – meros artífices assalariados, subalternos, vinculados à pesada tutela da sua corporação artesanal, a Bandeira de S. Jorge – reivindicam o estatuto liberal para a arte da pintura e seus praticantes, conquistando o estatuto de artistas independentes, distinguidos pelo merecimento artístico das suas produções (SERRÃO, 1986:33).

Conseguem assim melhorar consideravelmente as suas condições de vida e de trabalho, alcançando melhores contratos e remunerações, mobilidade social, desempenho de cargos nobres/régios e outras regalias.

O quarto percurso do *menu* da obra – *Diferentes Perspectivas* – representado pelo ícone do olho, apresentará vários conteúdos lúdicos: diferentes jogos com variados níveis de dificuldade, cujo limite será sempre a imaginação e a aptidão criadora de quem os conceber, podendo ir para além da verdade histórica.

Estas diferentes perspectivas de olhar o objecto artístico têm como objectivos proporcionar uma outra visão sobre a obra e levar o visitante a estabelecer uma relação mais intimista com a mesma, estimulando simultaneamente a atenção, a concentração e a capacidade criativa.

Para o protótipo ora apresentado foi apenas concebido um jogo que contém somente o nível básico de dificuldade. O tipo de jogo desenvolvido é um jogo único, transversal a todos os quadros das diferentes colecções de pintura, pois se incidisse apenas sobre um quadro em particular, o jogo seria bastante limitativo. Ao ser um jogo transversal a todos os quadros apresenta ainda a vantagem de despertar no utilizador o interesse por outras pinturas que ainda não tenha observado.

O clássico puzzle é a proposta avançada.

Antes de iniciar o jogo denominado *Peças de Puzzle*, num ecrã imediatamente anterior ao do seu início propriamente dito, o jogador pode escolher um de entre três níveis de dificuldade – *Fácil*, *Médio* ou *Difícil* – cuja selecção é feita no mesmo ecrã onde é dada uma breve explicação sobre o funcionamento do mesmo, como mostra a figura 18.

Ao principiar o jogo, um puzzle de quatro peças auto-executa-se sobre a tábua da *Descida da Cruz* (Fig. 19), após o qual a parte gráfica de três das peças (as imagens das partes correspondentes do quadro) desaparece, restando apenas o seu contorno. A quarta peça continuará inserida no contexto do puzzle, agora “vazio”, e permanecerá alguns segundos no ecrã, de modo a permitir ao utilizador/jogador memorizá-la (Fig. 20).

Figura 18 - Ecrã inicial do jogo (das regras e escolha do nível dificuldade)



Figura 19 - Auto-execução do puzzle sobre a *Descida da Cruz*

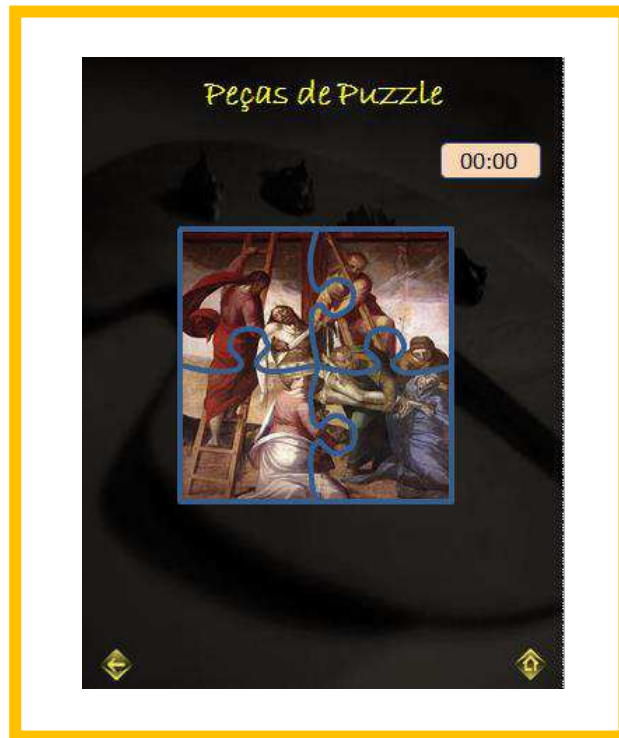
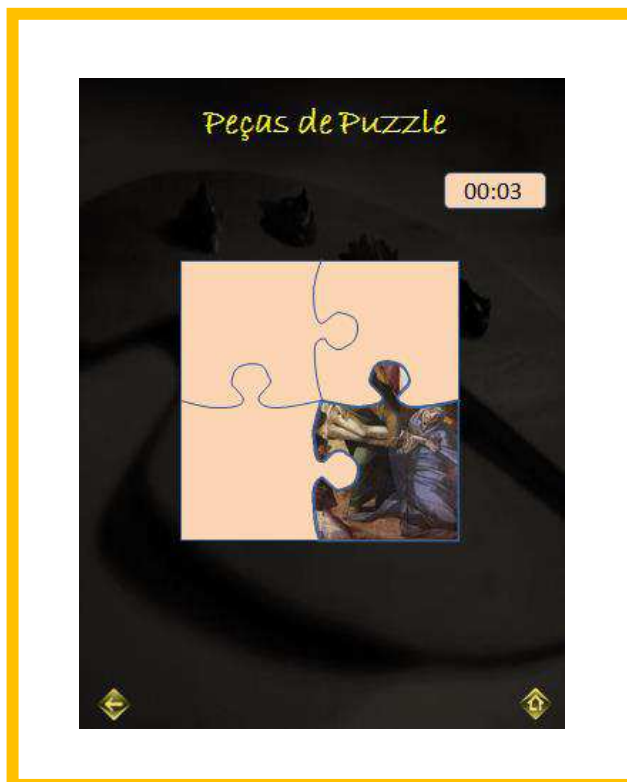


Figura 20 - Visualização de uma peça no contexto do puzzle “vazio”



Seguidamente surgirá, no espaço correspondente ao do quadro, uma janela contendo tantos quadrados quantas as peças memorizadas (no caso deste protótipo, um quadrado apenas).

Em simultâneo surgirão no mesmo ecrã, abaixo da janela, duas peças diferentes, a correcta e outra das pertencentes ao conjunto (Fig. 21).

Ao accionar a peça correcta aparecerá, por cima da mesma, um sinal verde semelhante a um “V” maiúsculo e a peça assumirá a sua posição no puzzle, após o que a imagem completa do quadro formar-se-á no espaço da janela (figura 22), ao mesmo tempo que soará um som ilustrativo da escolha certa e o jogador soma pontos.

Se a peça accionada for a errada, ouvir-se-á um som grave, semelhante ao de um gongo ou buzina (mostrando ao jogador que a escolha não foi a correcta, não somando qualquer ponto) e o jogo passará automaticamente para o ecrã final, no qual surge novamente a imagem do quadro, com indicação de uma fase do jogo não conseguida (o algarismo situado no canto superior esquerdo do ecrã, por baixo do “X” vermelho, neste caso, o “1”), como mostra a figura 23.

Figura 21 - Escolha de uma peça



Figura 22 - Escolha da peça correcta



Figura 23 - Escolha da peça errada



Após completar este puzzle, accionando o botão de texto *Seguinte* (figura 24, visível no canto inferior direito, por baixo da imagem do quadro) um novo puzzle referente a outro quadro surgirá aleatoriamente, dando continuação ao jogo.

No final, o jogador poderá escrever o seu nome no jogo, através de um teclado disponibilizado num ecrã para o efeito, havendo ainda a possibilidade de ficar inscrito no Quadro de Honra de jogadores do MRDL, se tiver obtido boa classificação.

Nos restantes níveis de dificuldade, os quadros serão divididos em maior número de peças, da mesma forma que aumentarão o número de peças a memorizar pelo jogador.

Figura 24 - Último ecrã depois da escolha certa da peça



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi sem algum receio e apreensão, que ainda em finais do ano de 2011, respondendo ao desafio lançado pelo nosso Orientador, o Prof. Dr. Pedro Flor, acedemos a empreender um estudo sobre a colecção de Pintura do Museu Rainha D^a Leonor, de Beja, pois antevíamos sérias dificuldades.

Conhecendo de antemão a complexidade da tarefa que aceitáramos, alertadas que fôramos para tal realidade pelo Director do MRDL, o Dr. José Carlos Oliveira, empreendemos o estudo sobre um conjunto diversificado de pinturas, cuja reputação de imperscrutável, apesar de aliciante, nos inquietava.

Contudo, não há dificuldades permanentes e aquilo que inicialmente se constituía como um obstáculo acabou por se traduzir numa vantagem. Existindo pouco mais que pontuais informações sobre um ou outro painel tínhamos portanto, à nossa disposição uma multiplicidade de percursos e de hipóteses de trabalho.

Começámos por excluir a questão das autorias/atribuições, pois seria sem dúvida a tarefa mais complexa e morosa e por isso, inexequível dentro do nosso limitado horizonte temporal.

Como a identidade do que quer que seja não se faz sem o conhecimento da sua proveniência, a resposta à questão “De onde vieram estas pinturas?”, afigurou-se-nos como um viável e estimulante percurso, uma vez que a este respeito restavam pontuais certezas e muitas dúvidas.

Foi com base nesta interrogação que estabelecemos as linhas estruturantes deste ensaio, cujo objectivo era trazer à luz do dia um real contributo para o conhecimento de uma rica, mas esquecida colecção de pintura produzida entre os anos de quinhentos e setecentos.

Adivinhava-se tarefa difícil reconstituir o percurso dos quadros partindo de uma percepção genérica (a de que grande parte provinha de igrejas demolidas e conventos extintos da cidade de Beja) e de um nome – Manuel do Cenáculo, erudito prelado que ocupou a diocese pacense durante o último quartel do séc. XVIII.

Todavia, foi daqui que partimos, dando início a uma pesquisa sistemática nos fundos conventuais, sobretudo no do Convento da Conceição, dividido entre o Arquivo Distrital de Beja e o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, posto que seria por aquela instituição

monástica que se tornava óbvio o começo da pesquisa, uma vez que o local constitui hoje as instalações do MRDL.

Paralelamente principiámos uma exaustiva pesquisa na imprensa local em busca de informações sobre o convento da Conceição enquanto tal e sobre a formação do primitivo museu de Beja, que se traduziu na consulta integral de todos números existentes do mais importante periódico local à época, *O Bejense* (do qual a única colecção completa conhecida se guarda na BMB), num total de quase dois mil e quinhentos números consultados.

E se aqui nos podemos congratular com o manancial de informação recolhida, proporcionalmente, a exaustiva prospecção arquivística levada a cabo para intentar recolher informação sobre as pinturas em particular, traduziu-se numa escassez preocupante, pelo que se impunha, como passo seguinte, uma pesquisa nos arquivos da diocese de Beja, uma vez que fora ocupada por um bispo (Cenáculo), que por certo teria estado directamente relacionado com a colecção.

Lamentavelmente, por razões que ignoramos, os contactos que intentámos estabelecer com a referida diocese através do seu Departamento do Património Histórico e Artístico revelaram-se totalmente infrutíferos, impedindo-nos assim o acesso a fundos arquivísticos deveras importantes para o contexto deste ensaio, como ulteriormente se veio a verificar.

Direccionámos então a nossa pesquisa para os fundos da Biblioteca Publica de Évora, onde se guarda a correspondência de Frei Manuel do Cenáculo, na esperança que contivesse as mesmas respostas que almejávamos encontrar nos arquivos da diocese, o que não veio a acontecer.

Já começávamos a temer pela viabilidade desta investigação quando, ainda na BPE tomámos conhecimento da existência de inventários referentes ao espólio cultural de Cenáculo, os quais foram dados à estampa por Túlio Espanca em meados do século passado.

Nestes inventários estavam algumas das tão desejadas respostas à questão-base do nosso ensaio: entre os arrolamentos de mais de um milhar de painéis encontravam-se cerca de trinta títulos homólogos aos do MRDL, o que significava que das setenta e cinco pinturas expostas no MRDL, metade tinha grande probabilidade de ser originária das colecções de Cenáculo! Para além das mesmas titulações, algumas das descrições dos painéis, ainda que breves, encaixavam-se perfeitamente nas características dos quadros de Beja, quase não nos deixando dúvidas de que se tratava efectivamente das mesmas obras.

Das trinta e seis pinturas identificadas, salvo uma ou outra em que poderão subsistir algumas dúvidas, seis das dezoito tábuas da colecção de Pintura Primitiva pertenceram a

Cenáculo, e bem assim dez²⁵⁷ das doze telas da colecção Espanhola, toda a colecção Flamenga e quatro das treze telas integrantes da colecção de Pintura Setecentista Portuguesa.

Estas correspondências viriam a ter eco num inventário do Paço Episcopal datado de 1902, onde as correspondências encontradas eram por demais evidentes em sensivelmente quatro dezenas de painéis.

Como foram parar a Évora tais quadros foi uma questão cuja resposta surgiu naturalmente, posto que era mais que provável que Cenáculo tivesse levado consigo os seus pertences aquando da nomeação para o arcebispado daquela cidade, contudo a questão que realmente se impunha era outra: Se à data da morte do arcebispo, as pinturas estavam em Évora, o que esteve na origem do seu regresso a Beja e porquê estes painéis e não outros?

Estas interrogações-chave acompanharam-nos durante uma grande parte do percurso e para as quais não deixaríamos mais que meras hipóteses explicativas, não fosse o inesperado volte-face que a investigação conheceu, ao cruzarmo-nos com o Sr. Luís Costa, Seminarista de Beja, que nos facultou o acesso, anteriormente negado, a preciosa documentação existente no arquivo da diocese pacense, a qual nos veio a fornecer as respostas que faltavam.

Ao constatar que os mesmos quadros encontrados em Évora em 1814, já estavam de novo em Beja em 1902, pudemos com alguma facilidade perceber como vieram a figurar hoje nas salas do MRDL, conhecendo não só um pouco mais da vida do bispo Sousa Monteiro, que permitiu o regresso das peças, como da realidade sócio-cultural desta cidade à época.

Fora o bispo António Xavier de Sousa Monteiro que, por intermédio da proximidade que mantinha com o arcebispo eborense Eduardo Nunes, conseguiu trazer para a sua diocese um conjunto de quadros que já pertencera à cidade.

Ultrapassada uma parte da questão/questões de fundo em que assentou a presente investigação – a proveniência e percurso das pinturas até à sua musealização – tornava-se imperioso esclarecer a derradeira dúvida, contudo não menos importante:

Com que propósito o bispo Monteiro escolhera precisamente estes painéis, oriundos da livraria eclesiástica, e não outros?

Esta questão não encontrou resposta imediata, sobretudo porque não poderíamos ignorar que na Quinta de Valverde, onde se instalara o Paço Arquiepiscopal, Cenáculo tinha tantas ou mais pinturas e de maior merecimento artístico do que as existentes na livraria que fundou em Évora.

Foi na história etnológica e religiosa desta região que encontramos a derradeira explicação.

²⁵⁷ Ou onze, uma vez que da *Vánitas* não encontramos referência nos inventários, embora a moldura seja semelhante à de outras que pertenceram a Cenáculo – verde com aplicações douradas – o que constitui um forte indício de ter pertencido também ao arcebispo.

Entre outras causas anteriormente expostas, a grande vacância da diocese pacense, anterior ao bispado de Cenáculo, inevitavelmente conduziu a uma descristianização da população, condição que não estaria ainda ultrapassada ao tempo da nomeação de D. António Xavier e cuja resolução se impunha ao novo bispo, posto que a diocese acabara de passar por mais uma longa vacatura de duas décadas.

Conforme às palavras de Fernando António Baptista Pereira, a propósito da realidade do séc. XVI (mas ainda muito actuais decorridos cerca de três séculos):

[...] a arte religiosa exercia uma profunda influência normativa nas atitudes e nos comportamentos sociais. Sendo restrita a capacidade de leitura de uma aliás muito rudimentar imprensa, tantas vezes dirigida a públicos ou a fins específicos, a arte religiosa e, em particular, a pintura [...] instituiu-se como fonte privilegiada da normalização dos comportamentos, facto que seria igualmente bem compreendido e utilizado [pelas entidades eclesiásticas], no seu esforço catequético e de missionação²⁵⁸.

De facto, uma das fórmulas encontradas pelo bispo Sousa Monteiro para atrair a população à igreja e reconquistar os fiéis foi através da arte religiosa, fazendo convergir ao Paço Episcopal – o qual, carecido de decoração, também não se encontrava à altura de residência de uma autoridade eclesiástica – pinturas sacras, organizadas essencialmente à volta dos três núcleos temáticos identificados por Baptista Pereira como os modelos sagrados do comportamento.

Estes três núcleos temáticos organizam-se essencialmente à volta da vida dos santos, vida da Virgem, infância e Paixão de Cristo, núcleos onde claramente se enquadra quase toda a pintura exposta do MRDL.

De facto, do primeiro núcleo vários são os painéis alusivos ao martirologio cristão e aos próprios santos, enquanto exemplos a seguir e fundamentais na estruturação das virtudes morais: *Martírio de Santa Catarina*, *Martírio de S. Vicente*, *Martírio de S. Bartolomeu*, *Martírio de Santa Bárbara*, *S. Pedro e o seu Martírio*, *S. Paulo e o seu Martírio*, *S. Francisco* (dois painéis), *S. Pedro de Alcântara*, *Sto. Agostinho*, *S. Jerónimo*, *S. João Nepomuceno*, *S. Francisco de Paula*, *Santo António*, sendo que incluímos neste núcleo o painel do *Concílio de Niceia*, mandado reunir pelo Imperador romano Constantino, que deixou associada à sua

²⁵⁸ Baptista Pereira, *Imagens e Histórias de Devoção* [...], p. 71.

dinastia o Cristianismo e que portanto poderá ser entendido como um modelo a seguir de conversão à religião cristã.

Do núcleo sobre a Vida da Virgem temos igualmente variados exemplos, como os painéis da *Concepção da Virgem*, a *Apresentação da Virgem no Templo*, as “Anunciações”, as “Visitações” e duas representações da Virgem enquanto modelo de mãe através de dois exemplares onde figura com o Menino – *A Virgem da Rosa* e a *Virgem do Leite* – numa região em que o abandono de recém-nascidos era quase diário.

E por fim, o exemplo de Cristo enquanto modelo máximo de sacrifício e portanto, reforçador da fé, núcleo temático onde identificamos essencialmente o painel do *Ecce Homo*, o da *Flagelação* e os dozes cobres alusivos a variados passos da Escritura, metade dos quais relacionados com a infância e morte de Jesus.

Uma vez que a presente dissertação se insere no âmbito do Património, foi também nossa intenção apresentar uma proposta de valorização de um espaço museológico rico e relevante, tanto no contexto regional como nacional, mas muito negligenciado pela tutela e de certa forma desconhecido também no contexto da história da arte nacional.

Para além da necessidade básica que é a recuperação urgente da estrutura do imóvel, em que paredes e tectos prometem ruína, ameaçando a prosperidade de um dos mais emblemáticos edifícios da cidade, a revalorização do seu espólio cultural pode recolocar a instituição nas prioridades de quem a supervisiona, sobretudo se essa revalorização se traduzir numa maior divulgação da instituição, conduzindo a um aumento do número de visitantes, a um maior afluxo de turistas à cidade e por conseguinte a uma maior valorização deste património inestimável.

Aproveitando o crescimento e a contínua evolução da tecnologia, desenvolvemos um protótipo de aplicação multimédia para *smartphone's* que, associado ao já existente sítio oficial do Museu na rede *World Wide Web* permitiria uma maior divulgação deste organismo e do espólio que tem à sua guarda, sobretudo das colecções de pintura.

Este mecanismo permitiria aos visitantes uma maior proximidade com as obras, um maior conhecimento das mesmas e consequentemente a esperada divulgação de expressão nacional e além-fronteiras, ao mesmo tempo que colocaria a instituição na vanguarda da tecnologia, pois raros são os museus em Portugal que dispõem deste instrumento, sobretudo com a associação e aplicação à museologia do mecanismo QR CODE.

Estamos porém, bem cientes das limitações do trabalho levado a cabo, que forçoso é reconhecer, para a prospecção arquivística empreendida, magros foram os dividendos colhidos.

Todavia, resta-nos a consolação da utilidade que este ensaio poderá vir a ter, não só para futuras pesquisas de índole pessoal, como para o trabalho de outros investigadores, que corajosamente intentem aventurar-se por estes caminhos.

BIBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ABRANTES Anapaula; VANDEVIVERE, Ignace, *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa de Século XV*, Lisboa: IPM, 1994.

AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

ALMEIDA, Fernando de, *A capela de São Luís em São Pedro de Pomares, Beja*, Beja : [s.n.], 1964.

ARGEL, David; Marques, GUERREIRO, Helena, *Quatro décadas de Beja: uma busca das bruscas transformações: 1950-1989*, Beja : Câmara Municipal, [D.L. 1992].

ASSUNÇÃO, Tomás Lino da, *Frades e freiras: crónicas monásticas*, Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1893

AZAMBUJA, Sónia Talhé; Serrão, Vítor, (orient.) *A linguagem simbólica da natureza [Texto policopiado]: a flora e a fauna na pintura seiscentista portuguesa*, Lisboa: [s.n.], 2005.

BARROS, Carlos Vitorino da, *O vitral em Portugal: séculos XV-XVI*, 2ª ed., Lisboa: Imp. Nacional- Casa da Moeda, 1988.

BATORÉO Manuel Luís Violante, *A pintura e os pintores da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira /*, Ericeira: Mar de Letras, 1998.

Moda, modelo, molde [Texto policopiado]: a gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540), Lisboa: [s.n.], 2004.

Pintura portuguesa do Renascimento: o mestre da Lourinhã, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004.

BEJA. Junta Distrital, co-autor, *Museu regional de Beja: catálogo de algumas das principais peças*, Beja: Junta Distrital de Beja, [19--].

Museu Regional de Beja, Beja: Junta Distrital [1940?].

BOAVIDA, António José, *Memória ácerca do bispado de Beja*, Lisboa: Imp. Nacional, 1880.

BRIGOLA, João Carlos Pires, *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII*, [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Coleccionismo no Século XVIII – Textos e Documentos, Porto: Porto Editora, 2009.

BUCKLEY, Peter, Raeiro, José (trad.), *Guia do Utilizador iPhone*, Porto: Civilização Editores, 2008.

CAETANO, Joaquim Oliveira, SERRÃO, Vítor, *A pintura em Moura: séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura: Câmara Municipal, D.L. 1999.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa: Museu de S. Roque, 1998.

“Gregório Lopes – Pintor Régio e Cavaleiro de Santiago”, in *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa. Actas do II Encontro sobre Ordens Militares*, Lisboa: Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela, 1997.

“Novas obras do pintor maneirista António Nogueira”, in *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2ª série, vol. I, Santiago do Cacém: [s.n.], 1987.

O que Janus via [Texto policopiado]: *rumos e cenários da pintura portuguesa, 1535-1570*, Lisboa: [s.n.], 1996.

“O retábulo da capela-mor da igreja da Misericórdia de Beja”, in *A Cidade de Évora*, Évora: [s.n.], 1985.

Pintura: colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa: século XVI ao século XX, Lisboa: S.C.M., 1998.

Retábulo de Ferreira do Alentejo, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

“Retrato e Paisagem – (in) Capacidades do olhar”, in *O Tempo de Vasco da Gama*, Diogo Ramada Curto (coord.) Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Expo ‘98, 1998.

“Um Século de Pintura”, in José Alves Dias (dir.), *Nova História de Portugal. Do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa: Presença, 1998.

CANELAS, Carlos Augusto Ponces, *História dos conventos de Beja*, Beja: Minerva Comercial, 1965.

CARVALHO, José Alberto Seabra, “Frei Carlos e o Outro – Preposições sobre a Pintura da Oficina do Espinheiro”, in Fernando António Baptista Pereira (coord.), *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

“Frei Carlos, o pintor no convento”, in Francisco Bilou (coord.), *Convento do Espinheiro – Memória e Património*, Évora: Convento do Espinheiro – Heritage Hotel & Spa, 2006.

Gregório Lopes, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

“O Retábulo da Trindade, in *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa: Museu de S. Roque, 1998.

“Pintura Luso-Flamenga em Évora no início do Século XVI. O Mestre da Lamentação da Oficina do Espinheiro”, in *A Cidade de Évora*, nºs 71-76, 1994.

“Problemas da Pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais, in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. I, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

CARVALHO, José Alberto Seabra; CARVALHO, Marta B, “Museus e Exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)”, in *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, Dalila Rodrigues (ed.), vol. 20, *Em torno da História da Arte*, Lisboa: Fubu Editores, 2009.

CHASTEL, André, “O Artista”, in E. Garin (ed.), *O Homem Renascentista*, Lisboa: Presença, 1991.

COELHO, José Maria Afonso, *A Diocese de Beja e a sua Catedral: vicissitudes de um caminho*, Évora: Instituto Superior de Teologia de Évora, 2008.

CORREIA, Alberto, *Vasco Fernandes e a Pintura Manuelina*, Viseu: Museu Grão Vasco, 1991.

CORREIA, Virgílio, *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Coimbra: Imp. da Universidade, 1922 .

Pintores portugueses dos séculos XV e XVI, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.

Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924.

“Vicente Gil e Manuel Vicente, pintores em Coimbra”, in *Notícias de Coimbra* (16 de Março), 1936.

COUTO, João, *A oficina de Frei Carlos*, Lisboa: Artis, [D.L. 1955].

A pintura flamenga em Évora no século XVI: variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos, Lisboa: Império, 1943.

Pinturas Quinhentistas do Sardoal, Separata do *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, V, Lisboa: [s.n.], 1939.

COUTO Jorge (apresent.), DOMINGOS, Manuela D. (coord.), *Casa dos Livros de Beja: doação de Frei Manuel do Cenáculo à Real Biblioteca Pública da Corte*, 2a ed., Lisboa: BN, 2006

DELGADO, Manuel Joaquim, *Ensaio monográfico, histórico, biográfico, linguístico e crítico acerca de Beja e dos bejenses mais ilustres*, Beja: [s.n.], 1973.

DESTERRO, Maria Teresa Ribeiro Pereira, *Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal* [texto policopiado], [Lisboa]:[s.n.], 2008.

DIAS, Pedro, *Vicente Gil e Manuel Vicente. Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra: [s.n.], 2003.

DUARTE, Adelaide Manuela da Costa, *Da Colecção ao Museu – o Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal na segunda metade do século XX – Contributos para a História da Museologia* [texto policopiado], Coimbra: Faculdade e Letras da Universidade de Coimbra, 2012.

ESPANCA, Túlio, “Apontamentos sobre a Pintura Mural Antiga de algumas igrejas do Baixo-Alentejo”, in *Sep. de Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana II série*, Santiago do Cacém: Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1988.

“As colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Conventos de Évora”, in *A Cidade de Évora*, 17-18, [s.l.]: [s.n.], 1949.

“As pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o retábulo da Capela do Esporão”, in *A Cidade de Évora*, nº6, Évora: [s.n.], 1994.

“Espólio Artístico de Cenáculo”, in *A Cidade de Évora*, nº 37/38, [Évora?]: [s.n.], 1955/6.

Évora, 2ª ed, Lisboa: Presença, 1996.

Évora, Arte e História, 2ª ed., Évora: Câmara Municipal de Évora, 1987.

Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Beja, vol. I, Lisboa: Gráfica MaiaDouro, 1992.

“Pintura Mural do Alentejo”, in *Actas do 1º Congresso sobre o Alentejo*, Évora: [s.n.], 1985.

FALCÃO, José António, (dir.), *Entre o céu e a terra: arte sacra da Diocese de Beja*, 3 vols., Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese, 2000.

As formas do espírito: arte sacra da diocese de Beja, Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese, [200-].

FEIO JÚNIOR, António Cordeiro, *Collecção de alguns escriptos administrativos do Governador Civil do districto de Beja o sr. José Silvestre Ribeiro, no anno de 1845*, Lisboa : Typ. de Silva, 1845 .

FERNANDES, Salvador, *Pintura renascentista*, Bastorá [Goa]: [s.n.], 1961.

FIGUEIREDO, José de, *Arte Portuguesa Primitiva. O Pintor Nuno Gonçalves, 1459-1471 (Actividade Artística conhecida)*, Lisboa: S.E., 1910.

FLOR Pedro, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

FRANCO, Anísio Salazar, CAETANO, Joaquim Oliveira, SERRÃO, Vitor, *A pintura dos séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba*, Cuba: Câmara Municipal, 1992.

FRAZÃO, Maria Luísa Mendes André Coelho, *Iluminura renascentista do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora [Texto policopiado]: livros do coro, 136, 137, 138 e 139*, Lisboa: [s.n.], 1998.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *A Arte do Retrato – Quotidiano e Circunstância*, Lisboa: [s.n.], 1999.

GOUVEIA, António Camões, (Coord.) *Um Pintor em Évora – Francisco Henriques – no tempo de D. Manuel I*, [s.l.]: [Printer?], [1997?].

GÓIS, Manuel Lourenço Casteleiro de, *Beja: XX séculos de história de uma cidade*, Beja: Câmara Municipal, 1988.

GUERREIRO, Jacinto Salvador, *A Diocese de Beja no final do século XIX: a intervenção de D. António Xavier de Sousa Monteiro* [S.l.: s.n.], 1997

GUSMÃO, Adriano de, *A Pintura Maneirista em Évora*, sep. de *A Cidade de Évora*, Évora: 1956.

Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: Artis, 1957.

Nuno Gonçalves, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

“Os Primitivos e a Renascença”, in João Barreira (dir.), *Arte Portuguesa*, vol. II, *Pintura*, Lisboa: Excelsior, 1948/1951.

INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO, *Primitivos Portugueses: 1450-1550 – O século de Nuno Gonçalves*, [Lisboa]: MNAA/Athena, 2011.

IPPAR, *A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V – 1706-1750*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

JANEIRA, Ana Luísa, *Curiosidades de Frei Manuel do Cenáculo: Bispo de Beja e Arcebispo de Évora, 1724-1814*, [Lisboa]: Cat Books, 2007.

LACERDA, Aarão, “A propósito da Exposição dos Primitivos Portugueses”, in *Ocidente*, vol. XI, Lisboa, 1940.

LOPES, Rui Oliveira, *Imagens para edificar [Texto policopiado]: modelos didáticos na pintura portuguesa do Renascimento*, Lisboa: [s.n.], 2005.

MACHADO, José Alberto Simões Gomes, *André Gonçalves: Pintura do Barroco Português*, Lisboa: Estampa, 1995.

Um colecionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora, Évora: Ciência e Vida, 1987.

MALKIEL-JIRMOUNSKI, Myron, *Escola do Mestre do Sardoal*, Lisboa: Artis, 1941.

“A Influência Bizantina na Antiga Pintura Portuguesa”, in *Panorama*, nº 40 (Dezembro), 4ª série, 1971.

MANIQUE, Luiz de Pina, *A visitação da Igreja do Carmo de Beja*, Lisboa: [s.n.] 1947

MARKL, Dagoberto, “A Escola do Mestre do Sardoal e os Seus Artistas na Transição do Século XV para o Século XVI, in, *Panorama*, nº 40 (Dezembro), 4ª série, 1971.

MARTINS, Armando, “Dois bispos Portugueses da segunda metade do século XII, in M. J. Barroca (coord.), *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*, vol. II, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

MCCORQUODALE Charles, *O renascimento: pintura europeia 1400-1600*, Porto: Civilização imp.1995

MESTRE, Joaquim Figueira, *Beja: olhares sobre a cidade*, Beja: Câmara Municipal, 1991.

Azulejaria de Beja, Beja: Associação de Defesa do Património Cultural da Região de Beja, [1984].

MONTEIRO, Florival Baiôa, *Azulejaria do Convento de N^{ra}. Sra. da Conceição de Beja* [Texto policopiado], Lisboa: [s.n.], 1998.

NUNES, Maria Joaquina Pinto, *Beja na 2a metade do séc. XIX* [Texto policopiado]: *aspectos políticos e culturais*, Lisboa: [s.n.], 1993.

PAIXÃO, Francisco José, *A colecção de pesos e medidas do Museu Regional de Beja* [Texto policopiado]: *um projecto expositivo*, Évora: [s.n.], 2004.

PALLA, Maria José, “Em torno da pintura portuguesa do Renascimento”, in: *Beira Alta. - Viseu.* - V. 61, n. 1/2 - 3/4 (2002), p. 155-181, 351-411.

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Lisboa: [s.n.], 1957-1959.

PAQUETE, Manuel, “Objectos, Coleccionismo e Museologia”, in *Sítios e Memórias* [Rev. Bim. de Artes e Culturas], Ano I, N° 3-4, (Jul.-Nov.), 1997.

PAULINO, Francisco Faria (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal: A Arte no Tempo de Camões*, Lisboa: [Printer Portuguesa?], 1995.

PEREIRA, Amélia Aires Lança, *Subsídios para o estudo da história social e económica de Beja: 1542- 1642*, Lisboa: [s.n.], 1950.

PEREIRA, Fernando António Baptista, *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Descobrimentos Portugueses, 1997.

Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550) [Texto policopiado], Lisboa: [s.n.], 2001.

PESSANHA, José, “Francisco Henriques”, in *Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa: 1895.

PESSANHA, Sebastião, “Coleccionismo e Cultura”, in Separata de *Brados do Alentejo*, de 29/01/1961, [s.l.]: Typ. Ideal, 1961.

PORTUGAL, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, *Grão Vasco e a pintura europeia do renascimento*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

REBELLO, Brito, “Vasco Fernandes (Grão Vasco). Breve apontamento para a sua biografia” in *Achivo Hsitorico Portuguez*, Vol. I, nº 3, Lisboa: [s.n.], 1903.

RÉGIO, José, *Cristo tal como os pintores, escultores e poetas portugueses O viram, sentiram e entenderam*, Lisboa: Estúdios Cor, cop. 1952.

RIBAS, Tomás; PALMA, Manuel José da, *Beja: à descoberta de um passado*, Carnaxide: Difel, D.L. 1995.

RIBEIRO, José Silvestre, *Beja no anno de 1845 ou primeiros traços estatísticos d'aquela cidade*, Funchal: Typ. de A. L. da Cunha, 1847.

RIBEIRO, Nuno, *Multimédia e Tecnologias interactivas*, Lisboa: FCA – Editora de Informática, 2004.

RIBEIRO, Maria Antonieta Brandão da Silva, *Capitéis romanos de Beja* [Texto policopiado], Lisboa : [s.n.], 1994.

RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar, “A Pintura no Período Manuelino”, in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

“A Pintura Portuguesa num século de excepção: 1450-1550”, vol. VI, *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, Lisboa: Fubu Editores, 2009.

Grão Vasco, Lisboa: Alêtheia, 2007.

Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542) [texto policopiado], Coimbra: [s.n.], 2000.

“O núcleo quinhentista da Igreja de S. João de Tarouca do Pintor Gaspar Vaz”, in Património – Estudos, nº 2 Lisboa: IPPAR, 2002.

“Vasco Fernandes e a Sé de Viseu: os retábulos “ao modo de Itália” e a troca de predelas originais”, in *Monumentos*, nº 13, Lisboa: DGEMN, 2000.

SALGADO, Anastácia; SALGADO, Abílio José, *O Testamento da Infanta D. Beatriz (Duquesa de Beja)*, Beja: Ed. de Autor, 1988.

SANTOS, Luís Reis, *Eduardo, o Português*, Lisboa: Artis, 1966.

Estados da Pintura Antiga, Lisboa: L. R. Santos, 1943.

Estudos de Pintura Antiga, Lisboa: L. R. Santos, 1943.

Frei Carlos, Lisboa: Bertrand, 1940.

Gregório Lopes, Lisboa: Artis, 1954.

Jorge Afonso, Lisboa: Artis, 1966.

Obras-primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal, Lisboa: ed. do autor, 1953.

O Mestre da Lourinhã, Lisboa: Artis, 1963.

Vasco Fernandes, Lisboa: Artis, 1962.

Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI, Lisboa: L. R. Reis, 1946.

SANTOS, Reinaldo dos, *Álvaro Pires d' Évora. Pintor Quatrocentista em Itália*. Lisboa: s.e., 1922.

Nuno Gonçalves, Londres: Phaidon Press, 1955.

“O Pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística”, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, IV, Lisboa: [s.n.], 1938.

Os primitivos portugueses, 3a ed. corr. e aumentada, Lisboa: Academia Nac. Belas-Artes, 1958

O Significado da Pintura Portuguesa no Século XVII, Lisboa: Of. Gráficas Minerva, 1943.

SARAMAGO, Alfredo, *Fé e grandeza a boa vida de uma casa monástica: para uma história do mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja: ensaio histórico*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SERPA, José Gonçalves, *Enciclopédia Diocesana: estudo histórico, geográfico, etnológico, religioso da Diocese de Beja*, [S.l. : s.n.], 1962.

SERRÃO, Vítor, *A História da Arte em Portugal – O Maneirismo*, vol. 7, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

A igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja: arte e história de um espaço barroco (1672-1698), Lisboa: Alêtheia Editores, 2007.

A pintura maneirista em Portugal, Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657, Coimbra: [s.n.], 1992.

A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa: (séculos XVI-XVIII), Chamusca: Cosmos, 2007.

Estudos de história da arte: novos contributos, Lisboa: Câmara Municipal, 2002.

Estudos de pintura maneirista e barroca, Lisboa: Caminho, cop. 1989.

História da Arte em Portugal – O Barroco, vol. IV, Lisboa: Ed. Presença, 2003.

História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620), Vol. III, Lisboa: Ed. Presença, 2002.

O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses, [Lisboa]: Imp. Nac.-Casa da Moeda, 1983.

“Uma sociedade de Pintores em Beja no fim do século XVI – Os Maneiristas António de Oliveira e Júlio Dinis do Carvo”, in revista *Musev*, IV série, nº 11, [S.L.]: [s.n.], 2002.

- SERPA, C. J. Gonçalves, Enciclopédia Diocesana, Beja: Gráfica Gouveia, 1961.
- SERRÃO, Vitor; ALVES, Luísa Maria, *Estudo da Pintura Portuguesa. A Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa: IPCR, 1999.
- SERUYA, Ana Isabel, et al, *Retábulo de Ferreira do Alentejo*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro D.L. 2004.
- SILVA, Filipe Rocha da, *A maneira moderna* [Texto policopiado], Évora: [s.n., D.L. 2005].
- SILVA, Maria Raquel de Mota Marques Vicente da, *Algumas Considerações acerca da Pintura Portuguesa na 2ª Metade do Século XV e na 1ª Metade do Século XVI* [texto policopiado], Lisboa: [s.n.], 1952.
- SIMÕES, Augusto Filipe, Relatório à cercqa da Renovação do Museu Cenáculo, Évora: Typographia da Folha do Sul, 1869.
- SOARES, Maria de Macedo de Oliveira, *Oficina de Frei Carlos* [Texto policopiado], Lisboa: [s.n.] 1983.
- SOBRAL, Luís de Moura, *Do Sentido das Imagens: Ensaios sobre Pintura Barroca Portuguesa e Outros Temas Ibéricos*, Lisboa: Estampa, 1996.
- Pintura e Poesia na Época Barroca: A Homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa: Estampa, 1994.
- SOBRAL, Luís de Moura [elab.], *Bento Coelho da Silveira e a Cultura do seu Tempo: 1620-1708*, Lisboa: IPPAR, 1998.
- SOBRAL, Luís de Moura, et al., *Pintura Portuguesa do Século XVII: Histórias, Lendas, Narrativas*, [S.L]: [s.n.], 2004.
- SOLEDADE, Fr. Fernando, *História Seráfica Cronológica da Ordem de S. Francisco na Província de Portugal*, 2 vols, Lisboa: S/E, 1705.
- TAVARES, J. Sousa, *A Cidade de Beja – subsídios históricos*, Lisboa: [s.n.], [s.d.].
- TAVARES, Maria José Pimenta Ferro, *As doações de D. Manuel, duque de Beja, a algumas igrejas da Ordem de Cristo*, Lisboa: [s.n., D.L. 1971].

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A pintura portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização* [Texto policopiado], Lisboa: [s.n.], 1991.

TEIXEIRA, Madalena Braz, “Primórdios da Investigação e da Actividade Museológica em Portugal”, in Separata da *Revista de Museologia*, [s.l.]: [s.n.], 2000.

VASCONCELOS, Flório, *A Pintura Portuguesa na Segunda Metade do Século XVIII*, Braga: [s.n.], 1974.

VASCONCELOS, Joaquim de, *A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI*, Coimbra: Impr. da Universidade, 1929.

VASCONCELOS, J. Leite de, «Discurso da Inauguração do Museu do Cenáculo em Beja em 1791: Notícia Extrahida de um Manuscrito», in *Sep. Archeologo Português*, nº4, Lisboa: Impr. Nacional, 1898.

VAZ, Francisco Lourenço et al, *Os livros e as bibliotecas no espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo: repertório de correspondência, róis de livros e doações a bibliotecas*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

VIANA, Abel, *Beja*, Minerva Comercial, 1943.

Guia de Beja, [S. L.]: [s. n.], 1950.

Museu regional de Beja: ferragens artísticas, esculturas de osso, proto-históricas, machados da Idade do Bronze, ferragens romanas, jóias de ouro, fivelas, amuletos e outros objectos, Beja: Minerva, 1944.

Origem e evolução histórica de Beja, Beja: Minerva Comercial, 1944.

“Quadro Quinhentista do Museu Regional de Beja”, in *Arquivo de Beja*, vol. IV, [1947].

VILAS-BOAS, Frei Manuel do Cenáculo; Ferreira, João Palma, (coment.) *Excertos do "Diário" de D. Fr. Manuel do Cenáculo Vilas Boas*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

Memória descritiva do assalto, entrada e saque da cidade de Évora pelos Franceses em 1808, 1887.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de Outros, Que Sendo Estrangeiros, Exerceram a Sua Arte em Portugal*, 3 vols., Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1903/1911.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira, et al., *História da Arte em Portugal*, Lisboa: Presença, 2001.

AZEVEDO, Mário, *Teses, Relatórios e trabalhos escolares. Sugestões para estruturação da escrita*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2008.

BENOIST, Luc; Neves, Hermano (trad.), *História da Pintura*, Mem Martins: Europa-América, 1984.

BORGES, Charles Julius, “Questões em torno das formas de representação na arte religiosa indo-portuguesa”, IN: *Oceanos*. Nº. 19-20 (Set. - Dez.), Lisboa: [s.n.], 1994.

CONTI, Flavio; Gozzoli et al, *Como reconhecer a arte: arquitectura, escultura, pintura: românico, gótico, renascimento, barroco*, Lisboa: Edições 70, 1998.

DIAS, Pedro et all, *História da Arte em Portugal*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, 4º ed., Lisboa: Editorial Presença, 1988.

FIGUEIREDO, José de, *Algumas palavras sobre a evolução da Arte em Portugal*, Lisboa: Livraria Ferreira Editora, 1908.

“Introdução a um estudo sobre a Pintura em Portugal”, in *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa: [s.n.], 1921.

FRADA, João José Cúcio, *Guia Prático para a Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos*, 11ª Edição, Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte: Iconografia e crítica*, [Lisboa]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

GUIMARÃES, Virgínia, (trad.), *A grande arte na pintura*, Lisboa: Alfa, cop. 1986.

KRAUBE, Anne-Carola; Correia Ruth, (trad.) *História da pintura: do Renascimento aos nossos dias*, Lisboa: Könemann 2000.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Mariana de Andrade, *Metodologia do Trabalho Científico*, 4ª edição, São Paulo: Editora Atlas, 1992;

MARKL, Dagoberto; PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte em Portugal. O Renascimento*, vol VI, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MARQUES, António Oliveira (dir.), *Nova História de Portugal – Portugal na Crise dos séculos XIV e XV*, vol. IV, Lisboa: Presença, 1987.

MARTINS, J. V. de Pina, *Sobre o conceito de humanismo e alguns aspectos histórico-doutrinários da cultura renascentista*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian 1970.

SANTOS, Reinaldo dos, *Confêrências de Arte: 2ª Série*, Lisboa: Sá da Costa, [1943].

Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito, vol. I, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [s/d.].

TABORDA, José da Cunha, *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa: [s.n.], 1815.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Albrecht Durer e a Sua Influência na Península*, 2ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929

Arte Religiosa em Portugal, Vol II, Fasc. 9, [s.l]: [s.n.], [s.d.].

PERIÓDICOS

O Bejense, de 1860, Abr. 03 (nº1) a 1897, Jun. 26 (nº 1908) [toda a série I];

1911, Jun. 19 (nº1) a 1927. Nov. 20 (nº 780) [série II]

FONTES MANUSCRITAS

ADB, Fundo da Câmara Municipal de Beja, Liv. 11 – *Alvarás e Provisões*, (1823-1925), fls. 136, 141 e 145.

Fundo do Convento de N.ª. Sra. da Conceição de Beja, Cx. 001, Liv. 002, fls. 259.

AHDB, Copiadores e Minutas II – D. António Xavier de Sousa Monteiro – Copiador 5 (1888-1896), Proc. 1248.

Inventário dos Bens Móveis e Imóveis Pertencentes à Mitra, Existentes no Paço Episcopal e Seminário de Beja (1912)

Pastorais e Outros Documentos de D. António Xavier de Sousa Monteiro, Cx. 19-B, *Inventário do Antigo Paço Episcopal no Tempo de D. António Xavier*

ANTT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças:

Cx. 1872, Capilha 2, Doc. 15 *Inventário dos Bens do Convento da Conceição*, fls 13-15;

Cx. 1873, Capilha 7, Sub-capa 59, Doc. 12 *Inventário dos Bens do Convento da Conceição de Beja*.

Manuscritos da Livraria:

Doc. 408 *Relação Memorável da Santa Província dos Algarves – Memorial Segundo*;

Doc. 634 *Indiculus Chronologico para a Chronica Serafica da Santa Província dos Algarves*;

Doc. 1912 *Memorias da Santa Província dos Algarves da Ordem Serafica – Memorial Quinto*.

Ordem dos Frades Menores, Fundo do Convento de N^a. Sra. da Conceição de Beja:

Liv. 4, fls. 24, 187 e 231;

Liv. 11, fls. 110, 117 e 131;

Liv. 15, fl. 265;

liv. 17, fl. 59.

BPE, *Diário de Frei Manuel do Cenáculo*, [tomos II, III, IV e V].

Oração do Museo dita a 15 de Março de 1791 em Beja com grande aplauzo [1791].

FONTES VIRTUAIS

Obras/textos/artigos consultados a partir de sítios na internet:

AAVV, *Estudio y elaboración de inventários del património cultural*, [em linha: <http://www.monografias.com/trabajos31/inventarios-cultura/inventarios-cultura.shtml?monosearch> última consulta em 01/Jul./2012]

BARBOSA, Inácio de Vilhena, *Monumentos de Portugal: históricos, artísticos e arqueológicos*, Lisboa, Castro e Irmão, 1886. [em linha: <http://purl.pt/6252>, última consulta em 15/Nov./2011].

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, *A História da Arte em Portugal: Um balanço*, Lisboa: Universidade Aberta, 2005. [em linha: <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/342/1/Des%28a%29fiando%20Discursos123-132.pdf.pdf>, última consulta em 15/Nov./2011].

CARVALHO, J. Eduardo, *Metodologia do Trabalho Científico, “Saber-Fazer” da investigação para dissertações e teses*, Lisboa, Escolar Editora, 2002, [em linha: última consulta em 15/Nov./2011].

CARVALHO, M. João Vilhena, *Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas – Normas de Inventário*, [Lisboa?]: IPM, 2004 [em linha: http://www.imc-ip.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx última consulta em 01/Julho/ 2013].

CEIA, Carlos, *Como fazer uma tese de doutoramento ou uma dissertação de mestrado*, [em linha: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/guia-para-teses-7>, última consulta em 15/Nov./2011].

LIRA, Sérgio, *Audioguias e Acessibilidade nos Museus*, 2007 [em linha: <http://www2.ufp.pt/slira/artigos/GAM.pdf>, última consulta em Nov./2012].

ORTIGÃO, José Duarte Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa: António Maria Pereira – Livreiro-Editor, 1896. [eBook em linha: <http://www.gutenberg.org/files/30456/30456-h/30456-h.htm>; última consulta em 15/Nov./2011].

PAIVA, Lucília, *Referências bibliográficas e citações: Como fazer? (Norma Portuguesa)*, [em linha: http://teses.mediateca.pt/apoio/html/np405/ref_biblio.htm, última consulta em 15/Nov./2011].

PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos, *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*, Lisboa, Edições Sílabo, 2008, [em linha: <http://teses.mediateca.pt>; última consulta em 15/Nov./2011].

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estela Muskat, *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*, Florianópolis; laboratório da Universidade Federal de Santa Catarina, 2001 [em linha: <http://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia%20da%20Pesquisa%203a%20edicao.pdf>, última consulta em 15/Nov./2011].

APÊNDICE DOCUMENTAL

APÊNDICE
DOCUMENTAL

ANEXO Nº 1

INVENTÁRIO DAS PEÇAS OFERECIDAS PELA POPULAÇÃO AO
MUSEU DA ARQUEOLÓGICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE BEJA NO
ANO DE 1893²⁵⁹

Arqueologia

• Alegrete de barro	01
• Bilhas	06
• Capitéis	15
• Cordões	01
• Fechos de arco	01
• Frisos	01
• Fusos	04
• Fustes canelados	01
• Inscrições lapidares árabes	01
• Inscrições lapidares em madeira	01
• Inscrições lapidares latinas	14
• Inscrições lapidares portuguesas	02
• Jarra de vidro preto ornamentada	01
• Lacrimatório de barro	01
• Lâmpadas de barro	05
• Lousas tumulares com emblemas	02
• Mosaicos (grandes fragmentos)	04
• Peças de barro esmaltado	01
• Peças de ferro esmaltado	01
• Peças de mármore com embutidos	04
• Peças de prata com pedraria	04

²⁵⁹ Transcrito d' *O Bejense* nº 1721 de 30/Dez./1893, com actualização de ortografia, divisão por categorias e ordenação alfabética.

• Pia de pedra	01
• Pirâmides	01
• Remates de repuxo	01
• Rojão de pesca	01
• Rosetas	02
• Taças	03
• Telhões curvilíneos de barro	02
• Telhões curvilíneos de cimento	01
• Telhões de rebordo	01
• Tijolos	09
• Trempe de Barro	01
• Túmulos completos	01
• Túmulos incompletos	01

Azulejaria

• Quadros em azulejo	03
----------------------------	----

Escultura

• Esculturas em barro	01
• Esculturas em bronze	01
• Esculturas em marfim	01
• Esculturas em pedra	02

• Faiança/Vidrados

• Pratos da Índia	02
• Xícara e pires, de faiança, de cores e ouro	02
• Vaso de faiança branco	01
• Lacrimatório de vidro	01
• Lâmpada de vidro	01
• Peças de vidro esmaltado	01
• Frasco da Índia	01

Ferragens

• Acicates	02
• Estribo árabe	01
• Estribo do séc. XVII	01
• Ferraduras	02
• Ferragem de barretina de 1º batalhão de voluntários de Beja	01
• Ferragem de talabarte	01
• Rótulas de ferro	01
• Lampião de iluminação pública, a azeite	01
• Braço de lampião	01

Filatelia

• Selos	03
• Carimbos do correio de Beja	07

Heráldica

• Brasões	03
• Bandeira de Ferro	01

Material Bélico e outros adereços relacionados

• Balas	07
• Banda de administrador de concelho	01
• Banda de coronel de milícias	01
• Botões de farda de miliciano	05
• Carabina Trabuco	01
• Charlateiras da Guarda de Beja	01
• Chuços	03
• Empunhaduras de espada	01
• Espadas	09
• Espadins	07
• Facas de Bronze	02
• Facas de Ferro	01
• Fecharias de sílex	01
• Granadas	01

• Lanças de Bronze	01
• Lanças de Ferro	02
• Pistolas	07
• Pontas de dardo em ferro	01
• Pontas de dardo em pedra	01
• Punhais	07
 <u>Medalhística e Numismática</u>	
• Apólices do Real Erário	09
• Cédula de 50 rs. da 1ª emissão	01
• Cédula de 100 rs. da 1ª emissão	01
• Dinheiro do reinado de D. Afonso III, em sofrível estado de conservação, encontrada entre 11 exemplares nos cunhais das torres da Porta de Avis	01
• Dinheiros do reinado de D. João V, encontrados no pé do depósito de água do convento da Conceição.....	01
• Medalha de liberdade	01
• Medalhas romanas	43
• Medalhas encontradas em túmulos	02
• Medalhas encontradas em escavações	01
• Medalhões em barro	02
• Moedas portuguesas e estrangeiras de ouro, prata e cobre	447
• Real Efigie	01
 <u>Metrologia</u>	
• Pesos do antigo sistema	08
 <u>Mobiliário</u>	
• Leito (incompleto) dos dormitórios do convento da Conceição	01
 <u>Naturália e Mineralogia</u>	
• Calcário com incrustações	01
• Exemplares mineralógicos	25
• Fósseis	03

• Ossadas	02
<u>Ourivesaria/Relojoaria</u>	
• Berloques	01
• Brincos de vidro	01
• Caixas de rapé	02
• Chapins	02
• Relógios de bolso com pedraria	01
• Relógios de bolso sem pedraria	01
<u>Paramentaria</u>	
• Cruzes de bronze	01
• Cruzes de ferro	01
• Rosários	01
<u>Pintura</u>	
• Quadros em papelão	02
• Quadros à pena	02
• Quadros em tela	02
• Quadros em vidro	01
<u>Traje/Têxteis</u>	
• Manta de retalhos	01
• Barretina de Guarda Nacional de Beja	01
<u>Outros</u>	
• Amuletos	12
• Autógrafos	01
• Esferas de madeira	02
• Canetas	01
• Fotografias	06
• Litografias	03
• Miniaturas	02
• Pente de tartaruga ornamentado	01

- Pente de tartaruga não ornamentado 01
- Waldek 01

TOTAL: 802 exemplares.

ANEXO Nº 2

INVENTÁRIO DAS PEÇAS CONTIDAS NA GALERIA FÉLIX
CAETANO À DATA DA SUA INAUGURAÇÃO²⁶⁰

Nº 1 – Haste de Bandeira arvorada na Torre de Menagem no dia nove de Julho de 1833, pelas forças constitucionais;

Nº 2 – Brasão de Beja que encimava a porta da entrada da Casa da Câmara no Terreiro de Santa Maria (oferecido pelo Conde da Boa Vista);

Nº 3 – Cadeira de Espaldar do Corregedor de Beja;

Nº 4 – Cadeira do Juiz de Fora;

Nº 5 – Cadeira curul (período decorrido entre 1802 e 1838);

Nº 6 – Banco coberto de damasco vermelho agalado de prata em que os vereadores assistiam às solenidades públicas;

Nº 7 – Cabeça de Toiro do monumento elevado em *Pax Júlia* ao Imperador Commodo;

Nº 8 – Vara do Procurador da Capela da Infanta no Convento da Conceição de Beja (oferecida pelo Conselheiro Francisco Xavier de Meneses);

Nº 9 – Retrato em tela de El-Rei D. João VI, que serviu nas grandes festas da liberdade celebradas em Beja no ano de 1820 (oferecido por António Manuel de Almeida);

Nº 10 – Brasão dos Tornéos, família da antiga nobreza de Beja e vereadores (oferecido por Inocêncio Francisco Borges);

Nº 11 – Brasão dos Freires de Andrade (oferecido por João Francisco da Silva e Oliveira);

Nº 12 – Rodela da coluna no Pelourinho dado a Beja por El-Rei D. Manuel (oferecido por um anónimo);

Nº 13 – Fragmento de Coluna torsa sobre que assentava e Esfera e a Cruz de ferro do Pelourinho (oferecido por Sebastião António Galindo);

Nº 14 – Cruz de ferro do pelourinho;

Nº 15 – Parte superior da canalização romana para águas;

Nº 16 – Parte inferior da canalização romana para águas;

Nº 17 – Espadim do vereador de Beja;

²⁶⁰ Transcrito d' *O Bejense*, com actualização de ortografia.

- Nº 18 – Chapéu do Vereador de Beja (oferecido por D. Carolina Augusta de Mello Vargas);
- Nºs 19 a 27 – Varas de Vereador de Beja;
- Nº 28 – Varas de luto;
- Nº 29 – Varas de Oficial da Câmara de Beja;
- Nº 30 – Quadro da Conceição que estava colocado atrás da presidência na sala das Sessões da Câmara de Beja;
- Nº 31 – Desenho do Pelourinho;
- Nº 32 – Sino de correr;
- Nº 33 – Busto em pedra do fronteiro de Beja, Gonçalo Mendes da Maia, O Lidador, encontrado à porta dos Apóstolos (oferecido por Ildefonso José Crujo);
- Nºs 34 a 39 – Pelouros encontrados em escavações na Casa da Câmara, no Terreiro de Santa Maria (oferecido pelo Conde da Boa Vista);
- Nº 40 – Capitel da arcada oriental da Praça D. Manuel (oferecido por João Guilherme Ramos);
- Nº 41 – Fuste fragmentado da arcada oriental da Praça D. Manuel (oferecido pelo Dr. Manuel Laranja Gomes Palma);
- Nº 42 – Pavilhão real que se arvorou na Torre de Menagem por ocasião da visita de Suas Majestades a Rainha D. Maria II e El-Rei D. Pedro V à cidade de Beja;
- Nº 43 – Lampião da enxovia da cadeia de Beja em 1833 (oferecido por um anónimo);
- Nºs 44 a 49 e 57 a 59 – Balas de artilharia encontradas nos fossos das muralhas (oferecidas por Ildefonso José Crujo, Manuel Sanina, Manuel Joaquim Duro e um anónimo);
- Nº 50 – Retrato em tela do fundador do Museu *Sezinado Cenáculo Pacense*, D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas (oferecido por um anónimo);
- Nºs 51 e 52 – Cadeiras de Espaldar que serviram a S. S. Majestades a Rainha D. Maria II e seu esposo quando em 1843 visitaram Beja (oferecidas pelo Dr. António José Boavida);
- Nºs 53 e 54 – Lanterna e Braço de Iluminação pública, a azeite (oferecido pela Câmara Municipal de Lisboa);
- Nº 55 – Rótula de Ferro batido do confessionário do Convento de S. Francisco de Beja (oferecido por João Tavares Lança);
- Nº 56 – Remate dos cancelos de ferro batido da Capela dos Terceiros, no Convento de S. Francisco de Beja (oferecido por António Manuel Domingues);
- Nº 60 – Litografia representando a Casa onde nasceu em Beja o Padre José Agostinho de Macedo (oferecido por António Inácio de Sousa Porto);

Nº 61 – Granada, caco, encontrada no quintal do oferente às Portas de Moura (oferecido por Gaspar Clemente Britan);

Nº 62 – S. Paulo, quadro do Hospício dos Frades do Carmo, na rua da Cisterna, em Beja (oferecido por João Tavares Lança);

Nº 63 – escudo do Infante D. Fernando, em pedra, marginado de sete castelos e com as quinas sobre a cruz de Avis (encontrado em escavações num quintal por trás da igreja do Salvador; oferecido por João Tavares Lança);

Nº 64 – Remate do Repuxo do Claustro de d. João V no Convento da Conceição de Beja (oferecido por Manuel Sanina);

Nº 65 – Brasão dos Carvalhais da nobreza antiga de Beja e Vereadores (oferecido por D. Emília Carvalho);

Nº 66 – Tábua do altar do Dormitório de D. Manuel, no Convento da Conceição, tendo gravada, em caracteres romanos, uma oração (oferecido por Eduardo Rafael da Silva Valente);

Nº 67 – Esferas de madeira e bandeira de ferro pertencentes ao mastro que as religiosas da Conceição de Beja levavam pelo S. João (depositadas pela Repartição de Fazenda do Distrito de Beja);

Nº 68 – Leito (incompleto) dos Dormitórios do Convento da Conceição de Beja (oferecido por João Tavares Lança);

Nº 69 – Lápide tendo de um lado um muro com torres e um escudo afonsino (encontrada na muralha da porta de Avis);

Nº 70 – Lápide comemorativa da fundação da Igreja de N. Senhora da Guia;

Nº 71 – fotografia da Praça de D. Manuel, em 1882 (oferecido por Luís Filipe de Vargas);

Nºs 72, 73 e 105 – Lápides com um pássaro esculpido que estavam na muralha da Porta de Avis;

Nº 74 – Vista do “Terreirinho das Peças” em 1860 (oferecido por Joaquim António da Rosa Mendes Júnior);

Nº 75 – Lápide (fragmentada), com uma inscrição, encontrada nas ruínas da Igreja da Guia;

Nº 76 – Receptáculo de água do convento da Conceição de Beja (depositado pela Repartição de Fazenda do Distrito de Beja);

Nº 77 – Fotografia da Praça de d. Manuel em 1893 (ornamentação por ocasião da visita de S. S. M. M. a Beja, em 2 de Junho do mesmo ano);

Nº 78 – Litografia representando a perspectiva do aquartelamento do Regimento de Infantaria nº 11, referido ao dia 30 de Maio de 1846 em que se inaugurou o Campo de Marte, o primeiro Passeio Público da cidade (oferecido por um anónimo);

Nº 79 – Fotografia da Sala Verde, no Passeio da cidade, por ocasião da visita de S. S. Majestades a Beja em 2 de Junho de 1893;

Nº 80 – Fotografia da entrada principal do Passeio (idem);

Nº 81 – Litografia representando o quartel do Regimento de Infantaria nº 11 e seus contornos, em 1846 (oferecido por um anónimo);

Nº 82 – Figurino dos extintos Zeladores do concelho de Beja;

Nº 83 – Terçados dos extintos Zeladores do concelho de Beja;

Nº 84 – Figurino (1867 a 1876) do Chefe de conservação das estradas municipais do concelho de Beja;

Nº 85 – Vaso de porcelana branco com duas asas, tendo no bojo uma águia imperial (pertencia à farmácia dos jesuítas do colégio de Beja (oferecido pela comissão da Misericórdia e Hospital);

Nº 86 – Desenho da capela (demolida) do Dormitório Novo do Convento da Conceição de Beja;

Nº 87 – Túmulo da profanada igreja de Santo Estêvão, em que jaz Estêvão Vasquis, da nobreza antiga da cidade e vereador (oferecido por Joaquim António da Rosa Mendes Júnior);

Nº 88 – [Fotografia do?] Convento da conceição de Beja, parte demolida – muro fronteiro à rua da Fábrica, Dormitório Novo e casas das Religiosas (oferecido por Joaquim António Rosa Mendes Júnior)

Nº 89 – Brasão (verga de um portado) com o dos Pais Viegas, da nobreza antiga da cidade e vereadores;

Nº 90 – [Fotografia do?] Largo do Duque de Beja em 1893 (ornamentação por ocasião da visita de S. S. Majestades em 2 de Junho de 1893, oferecido por um anónimo);

Nº 91 – Cidade de Beja em 1850 (litografia, oferecida por um anónimo);

Nº 92 – Autógrafo de Félix Caetano da Silva (oferecido por João Tavares Lança);

Nº 93 – Fragmento de *cipus* (remate) encontrado nas torres que ladeavam a Porta de Avis;

Nº 94 – Capitel (fragmentado, encontrado nas torres que ladeavam a Porta de Avis);

Nº 95 – Fragmento de *cipus* (cimalha), idem;

Nº 96 – Friso (fragmentado), ornamentado de círculos e cruces de malta, idem;

Nº 97 – Friso (fragmentado), idem;

Nº 98 – Cordão (fragmentado), idem;

- Nº 99 – Base de uma coluna de repuxo, idem;
- Nº 100 – Fuste canelado (fragmento) idem;
- Nº 101 – Capitel, idem;
- Nº 102 – Lápide ornamentada (fragmento), idem;
- Nº 103 – Roseta (quarta parte) idem;
- Nº 104 – Cruz de Malta com diferentes emblemas, idem (oferecida por Ildefonso José Crujo);
- Nº 106 – Cruz que encimava o Portado da Igreja da Guia, idem;
- Nº 107 – Desenho litográfico representando Nossa Senhora da Guia, estampa que foi distribuída mediante esmola por ocasião da festa (oferecida por António Inácio de Sousa Porto);
- Nº 108 – Retrato de El-Rei D. José I, que o bispo Cenáculo tinha no lugar de honra na *Sala dos Académicos*, no seu Paço de Beja (oferecido por Adolfo Augusto de Almeida Dória)

VITRINA

- Nº 1 – Prova, em lacre, do selo do Convento da Conceição da cidade de Beja (oferecido por João Ferreira Alves);
- Nº 2 – Pia (fragmentada) para água benta, em pedra lioz, que usavam as religiosas à cabeça do leito nos dormitórios do Convento da Conceição (oferecido por Miguel Joaquim de Brito);
- Nº 3 – Pia de barro das que no mesmo convento estavam metidas nas paredes dos dormitórios (oferecido por um anónimo);
- Nº 4 – Primeiro desenho litográfico executado em Beja (oferecido por António Inácio de Sousa Porto);
- Nº 5 – Primeira prova tipográfica tirada em Beja (oferecida por António Inácio de Sousa Porto);
- Nº 6 – Escrivanhinha de prata oferecida à cidade de Beja por El-Rei D. Manuel;
- Nº 7 – Livro dos Evangelhos, edição de Leiria, cantos de prata burilada e com as armas da cidade abertas na capa, também em prata (oferecido à cidade pelo mesmo rei);
- Nº 8 – Selo antigo do concelho de Beja;
- Nº 9 – Brasão em azulejo da Casa da Távola de Beja (oferecido por Francisco Mateus Palma);
- Nº 10 e 11 – Azulejo designativo dos prédios urbanos foreiros à Câmara de Beja;
- Nº 12 – Selo do Celeiro Comum de Beja;
- Nº 13 – Selo da Junta Escolar do Concelho de Beja;

- Nº 14 – Selo da Câmara de Beja, para lacre, usado no reinado de D. Miguel;
- Nºs 15 a 18 e 34 – Selos pendentes de chumbo usados na Provedoria de Beja nos reinados de D. Manuel, D. João II e D. Sebastião (oferecidos por João Tavares Lança, Deodato António Vargas e José do Monte Rosa);
- Nº 19 – Selo aduaneiro em chumbo, do reinado de D. Manuel, encontrado em escavações no Rossio do Carmo (oferecido por Artur Pereira Palma);
- Nº 20 – Charlateiras de lã e metal e barretina dos Guardas Nacionais de Beja (oferecido pelo Conselheiro Francisco Xavier de Menezes);
- Nº 21 – Banda do Coronel de Milícias de Beja (oferecido por Manuel Pereira de Castro e Brito);
- Nº 22 – Botão das fardas dos Guardas Nacionais de Beja (oferecido por Manuel de Oliveira Abade);
- Nº 23 – Busto (fragmentado) do Juiz de Fora Lobo;
- Nº 24 – Relógio de cobre dourado pertencente ao bispo D. Fr. Manuel do Cenáculo e por ele deixado no Convento de Santo António quando ali esteve preso por ordem da Junta Suprema de Beja (oferecido por José Alexandre Machado);
- Nº 25 – Espelho de fechadura da porta de Claustro do Convento de Santa Clara para cerca do mesmo;
- Nº 26 – Fragmento de uma peça de loiça usada pelos frades do Carmo (oferecido por Manuel Joaquim Duro);
- Nº 27 – Pena com que a Rainha D. Amélia, assinou no livro dos visitantes por ocasião da sua visita a esta cidade;
- Nº 28 – Prato de que se serviu El-Rei D. Carlos no *lunch* que a Câmara lhe ofereceu por ocasião da visita aos Paços do Concelho;
- Nº 29 – Copo de vidro. Idem;
- Nº 30 – Colher e garfo de buxo formando uma só peça (oferecido por João Tavares Lança);
- Nº 31 – Pena com que foi assinado em Beja o Decreto criando as Ordens do Mérito Agrícola e Industrial. (Oferecido por El-Rei D. Carlos I);
- Nº 32 – *Waldek* anotado, por onde estudou o Dr. Carlos Zeferino Pinto Coelho (oferecido pelo Dr. Domingos Pinto Coelho);
- Nº 33 – Fuso de jacarandá pertencente à última abadessa do Convento da Conceição (oferecido por um anónimo);

Nº 35 – Moedas (V e X réis) do reinado de D. João V, ano de 1738 encontradas na caixa aberta na cantaria do alicerce em que assentava o pé da pia grande do depósito para água de beber no convento da Conceição de Beja (oferecido por João Ferreira Alves);

Nº 36 – Dinheiro de Afonso III único, sofrivelmente conservado, dos onze encontrados no cunhal de uma das torres que ladeavam a Porta de Avis;

Nº 37 – Modelo, em gesso, da carranca do lavatório da sacristia da igreja do Colégio dos Jesuítas em Beja, encontrada em escavações no claustro do mesmo colégio (oferecido por Sebastião António Galindo);

Nº 38 – Chapa metálica das barretinas do 1º batalhão de Voluntário de Beja (oferecido por António Rosa);

Nº 39 – Carimbo do correio de Beja (expedição) (oferecido por José Francisco Duarte);

Nº 40 a 49 – Carimbos do correio de Beja (taxas) (oferecido por José Francisco Duarte e Manuel Pereira de Castro e Brito);

Nº 50 – Botões de farda de Miliciano de Beja (oferecido por Joaquim Félix Mata);

Nº 51 – Estatueta, em bronze de Napoleão I (oferecido por anónimo);

Nº 52 – Banda de Administrador do Concelho de Beja (oferecido por Manuel Pereira de Castro e Brito).

ANEXO Nº 3

COLECÇÕES DE PINTURA (EXPOSTA) DO MUSEU RAINHA DONA LEONOR/MUSEU REGIONAL DE BEJA²⁶¹

➤ SALA DE PINTURA PRIMITIVOS PORTUGUESES (Séc. XVI)

- 18 TÁBUAS (óleo sobre madeira)

Parede lateral/divisória Sul das alas:

- *A Verónica*

Parede Sul:

✓ 4 Tábuas do Pintor António Nogueira (provenientes da extinta igreja da Misericórdia de Beja):

- *A Visitação* (128 cm x 123 cm)
- *Descida da Cruz* (129 cm x 124 cm)
- *Ressurreição* (128 cm x 125 cm)
- *Ascensão* (127 cm x 123 cm)

Parede Poente:

- *A Anunciação* (90 cm x 73 cm)
- *O Martírio de Santa Catarina* (120 cm x 86 cm)
- *A Circuncisão*
- *Santa Ana e S. Joaquim – A concepção da Virgem* (109 cm x 62cm)
- *A Virgem da Rosa [ou Virgem no trono]* (142 cm x 99 cm)
- *A Adoração dos Reis Magos* (109 cm x 62 cm)
- *A Anunciação (II)*
- *A Missa de S. Gregório* (90 cm x 74 cm)
- *S. Vicente* (atribuído ao Mestre do Sardoal) (135 cm x 83 cm)

Parede Norte:

- *O Martírio de S. Vicente* (124 cm x 76 cm)
- *O Concílio de Niceia* (128 cm x 123 cm)
- *Apresentação da Virgem no Templo* (124 cm x 79 cm)

²⁶¹ A presente lista está organizada segundo a ordem de exposição das obras nas respectivas salas.

Parede lateral/divisória Norte das alas:

- *Ecce Homo* (99 cm x 72 cm)

➤ SALA DE PINTURA ESPANHOLA DO SÉC. XVII

- 12 TELAS (óleo sobre tela)

Parede lateral/divisória Norte das alas:

- *David e Golias* (167 cm x 131 cm)

Parede Norte:

- *S. Pedro de Alcântara* (157 cm x 126 cm)
- *S. Francisco em êxtase* (155 cm x 127 cm)

Parede Nascente:

- *Cabeça de S. João Baptista (I)* (66,7 cm x 93,2 cm)
- *Cabeça de S. João Baptista (II)* (67,4 cm x 93,2 cm)

✓ 3 telas atribuídas a Ribera:

- *Santo Agostinho* (129 cm x 106 cm)
- *O Martírio de S. Bartolomeu* (203 cm x 253 cm)
- *S. Jerónimo* (127 cm x 104 cm)

Parede Sul:

✓ 2 telas da autoria de Juan Arellano:

- *Busto de Cristo* (110 cm x 92 cm)
- *Busto da Virgem* (110 cm x 92 cm)

Parede lateral/divisória Sul das alas:

- *S. Francisco em Transe* (93,5 cm x 63,8 cm)
- *Alegoria Filosófica (Vanitas)* (96 cm x 124 cm)

➤ SALA DE PINTURA FLAMENGA (Sécs. XVI e XVII)

- 10 PINTURAS (4 óleo sobre madeira + 6 óleo sobre cobre)

Parede Sul:

- 4 Tábuas (óleo sobre madeira – séc. XVI)

- *Virgem do Leite* (124 cm x 96 cm)
- *Tríptico Cristo e os Apóstolos* (3 tábuas individuais) (43 cm x 97 cm)

Parede Norte:

- 6 Pinturas (óleo sobre cobre – séc. XVII):

- *Os quatro Evangelistas* (80 cm x 101 cm)
- ✓ 3 Pinturas da autoria de FFrank:
 - *Abrão e os 3 desconhecidos* (77 cm x 99 cm)
 - *Melquisedek recebe Abrão* (78 cm x 99 cm)
 - *Encontro de Jacob e Raquel no Poço* (77 cm x 98 cm)
- *Aparição de dois anjos* (80 cm x 101 cm)
- *O Calvário* (77 cm x 100 cm)

➤ SALA DE PINTURA FLAMENGA (Séc. XVII)

- 06 PINTURAS (óleo sobre cobre)

Parede Norte:

- 2 Pinturas (óleo sobre cobre – séc. XVII):

- *O Regresso do Egipto* (79 cm x 98 cm)
- *Adoração dos Pastores* (79 cm x 98 cm)

Parede Sul:

- 4 Pinturas (óleo sobre cobre – séc. XVII):

- *A Adúltera* (81 cm x 103 cm)

- *A Circuncisão* (81 cm x 98 cm)
- *A Adoração dos Reis Magos* (81 cm x 98 cm)
- *O Beijo de Judas* (79 cm x 101 cm)

➤ SALA DE PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA

- 13 TELAS (óleo sobre tela do séc. XVIII + 1 do séc. XIX)

Parede Poente:

- *S. João Nepomuceno* (146 cm x 108,3 cm)
- *Adoração dos Pastores* (160 cm x 124 cm)
- *A Última Ceia* (Atribuído a Pedro Alexandrino) (261 cm x 153 cm)
- *Flagelação de Cristo* (143 cm x 119 cm)

Parede Norte:

- *Retrato de D. Frei Manuel do Cenáculo* (Autoria: António Padrão) (214 cm x 146 cm)
- *Retrato do Bispo D. Francisco de Carvalho* (Autoria: Dº Pellegrini) (232 cm x 185 cm)

Parede Nascente:

- *A Visitação*
- *O Juízo Final* (atribuído a Bento Coelho da Silveira) (416 cm x 285 cm)
- *O Nascimento de S. João Baptista* (154 cm x 120 cm)

Parede Sul:

- *S. Tomás* (171 cm x 173 cm)
- *O Milagre de Santo António* (169 cm x 150 cm)
- *O Martírio de Santa Bárbara* (101 cm x 83 cm)
- *S. Francisco de Paula* (144,8 cm x 108,2 cm)

➤ DISPERSOS

16 PINTURAS

- PORTARIA: 03 PINTURAS

Por cima do balcão:

- *Nossa Senhora Mãe dos Homens* (225 cm x 136 cm)

À entrada da Igreja:

- *Retrato do Infante D. Fernando*
- *Retrato da Infanta D. Beatriz*

IGREJA: 02 PINTURAS

Parede do lado Evangelho:

- *S. Miguel Arcanjo*
- *Adoração do Nome de Jesus*

CAPELA-MOR: 04 PINTURAS

Parede do lado da Epístola:

- *S. Pedro e seu Martírio*
- *Adoração do Agnus Dei*
- *S. Paulo e seu Martírio*
- *Santos Bispos*

SALA DOS BRASÕES/HERÁLDICA: 02 PINTURAS (Óleo sobre tela)

- *Retrato do Infante D. Fernando* (145 cm x 100 cm)
 - *Retrato da Infanta D. Beatriz* (145 cm x 100 cm)
- (cópias dos que estão à entrada da igreja)

QUADRA DO EVANGELISTA: 03 PINTURAS (Óleo sobre madeira)

- *Aparição de Cristo à Virgem*
- *Adoração dos Pastores* (na predela)
- *Deposição no Túmulo* (na predela)

SALA DO CAPÍTULO: Altar do Sr. Jesus do Capítulo – 02 PINTURAS
(Óleo sobre madeira)

- *Virgem Dolorosa*
- *S. João Evangelista*

(TOTAL: 75 pinturas expostas)

ANEXO Nº 4

«RELAÇÃO DAS PINTURAS QUE O EX.^{mo} SR. DOM FREI MANOEL DO CENÁCULO DEICHOU NA *LIVRARIA ECC.^e E PÚBLICA* DESTA METROPOLE EBORENSE PARA USO PÚBLICO»²⁶²

«No frontispício da 1ª casa da Livraria o formoso painel do *Menino Jesus entre os Doutores*, que era da antiga Capela Mór da Sé, assim como huma colecção dellas que guarnecem huma das sallas do Palácio Archiepiscopal; com as quais o M.^{mo} EX.^{mo} Sr. Cenáculo gastou m.^{to} din.^o em as mandar reformar por Mathias José de Castro em bordo pintado tudo. Em frente deste por cima da porta da Livraria está colocado o painel de *Nossa Senhora da Soledade* em meio corpo; pintado pela Princesa a senhora Maria benedicta com recotes [sic] de Manoel Joaq.^m Padrão e foi dado pella mesma senhora ao dito Ex.^{mo} Prelado sendo ainda M.^e e Confessor do seo Esposo o Principe Dom José, e o mandou colocar na sua Livraria ponde-lhe as armas Reaes por ser pintura pintada por Pessoa Real.

Tudo o mais que se acha pintado no tecto da Livraria, e seos ornatos forão pintados por Mathias José de Castro.»

2ª CASA DA LIV.^a LADO DIREITO

Retratos de Pessoas Ilustres²⁶³

- 1 – Retrato do M.e da Capella de El Rei D. João IV (João Soares rebelo – O Rebelinho – Cedido ao Museu do Paço Ducal de Vila Viçosa.
- 2 – Retrato de hum filho de Marques de Abrantes.
- 3 – Retrato de hu^a filha de Joaq.^m Manoel da Rosa, o [que] foi Médico em Beja.
- 4 – Retrato de hum Eremita.
- 5 – Retrato do Marques de Abrantes, pai do supra dicto.

²⁶² Publicado por Túlio Espanca em: “As antigas colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora”, in *A Cidade de Évora*, A. 6, vol. 6, nº 7-8 (Mar./Jun.), 1949, pp. 444-498.

Transcrito com a grafia utilizada por Túlio Espanca.

²⁶³ Todas as notas entre parênteses curvos em frente de algumas designações constituem as notas de rodapé de Túlio Espanca.

Os parênteses rectos são notas de nossa autoria.

6 – Retrato de Rubens pintado pelo Rubens (*Cabeça de um personagem desconhecido*, de A. de Vris, 1631, exposta na Sala de Pintura Estrangeira).

7 – Retrato do M.^e do Ex.^{mo} Snr. Cenáculo o D.^{or} Fr. Joaq.^m de S. José Pimenta.

8 – Retrato do Conde da Ericeira (pintura flamenga do séc. XVII, Sala de Pintura Estrangeira).

9 – Retrato de hum Comendador (Retrato de um fidalgo da Família Cogominho, Salas de Pintura Portuguesa do séc. XVII).

10 – Retrato de hum aclamador de El Rei D. João 4^o (retrato de um magistrado atribuído a Domingos Vieira – O Escuro – do 1^o terço do séc. XVII, Salas de Pintura Portuguesa do séc. XVII).

11 – Retrato de hum Bispo primo do EX.^{mo} Sr. D. Fr. M.^{el} do Cenáculo, Dom Fr. Evangelista B.^o do Grão Pará.

12 – Retrato de outro aclamador de D. João 4^o.

13 – Retrato que denota a barba feita de fresco mag.^{co}

14 – Retrato do Bispo de Malaca do qual há copia de cartas correspondência em o EX.^{mo} S.^r Cenáculo, nesta Liv.^a.

15 – Retrato de Mantuana (Retrato da Duquesa de Mântua – D. Margarida de Sabóia – Vice-Rainha de Portugal. Salas de Portuguesa do séc. XVII)

16 – Retrato de Dois Irmãos Bispos Gregos (*Dois Santos Bispos*. Pintura Portuguesa da 1^a metade do séc. XVI, atribuída ao Mestre do Sardoal)²⁶⁴

17 – Retrato de El Rei D. Sebastião (depositado no Liceu Nacional de Évora)

18 – Retrato de Philippe 5^o, triunfante nos Países Baixos.

19 – Retrato de El Rei d. Affonso Henriques no campo d' Ourique.

20 – Retrato de hum Sátiro em acção de alegria por Rubens.

21 – Retrato do Infante D. Luíz.

PAINES

1 – Paisagem. Veio de Beja.

2 – Fr. Bento de Serpa.

²⁶⁴ Trata-se de uma tábua da predela do segundo retábulo da capela-mor do mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, o chamado *Político de Santa Clara* ou *Político da Assunção*, constituído por mais seis tábuas remanescentes: uma *Assunção da Virgem*, de grandes dimensões, um *S. Bartolomeu*, um *S. Vicente*, uma *Santa Catarina e Santa Bárbara*, *S. Roque* e *S. Sebastião* e *Santa Margarida e Santa Apolónia*. Esta será uma das duas tábuas do políptico que Cenáculo terá trazido do referido mosteiro, encontrando-se hoje exposta no Museu de Évora (a outra é o *S. Vicente* e pertence à pinacoteca do Museu Rainha Dona Leonor – Beja).

- 3 – Rafael Moejano ? – Espanhol – reitor da Ordem 3ª de S. Fran.^{co} em Hespanha.
- 4 e 6 – Sobr.^o do Patriarcha Saldanha – Cónego da Patriarchal.
- 5 – João X.^{er} de Matos.
- 7 – Fr. André da Veiga.
- 8 – Dom.^{os} Nunes nal.^o da Vidigueira, pintor, pai do célebre cónego d’ Évora P.^e Jacinto Nunes de Melo.
- 9 – Paisagem.
- 10 – Volcão do Vesúvio.
- 11 – Gelo Flamengo. (*Paisagem na Neve*, paisagem holandesa de Hendrick Avercamp – Sala de Pintura Estrangeira do Séc. XVII)²⁶⁵.
- 12 – Trastes de Cobre. Morgado de Setúbal.
- 13 – Incêndio de Tróia – autor Solimena hespanhol.
- 14 – Aves e cobre – Setúbal.
- 15 – Fruteiro de Josepha d’ Óbidos (*Natureza Morta*, do estilo de Josefa d’ Óbidos. Salas de Pintura Portuguesa do séc. XVII).
- 16 – Paisagem.
- 17 – S. Thiago pelejando contra Mouros em cifra de Marcos de las Roelas y Pas.
- 18 – S. Sebastião.
- 19 – S. José e Menino. (*A Sagrada Família* de José de Ribera. Sala de Pintura Estrangeira do Séc. XVII).
- 20 – S.^{ta} Mafalda acudindo com os anjos a um incêndio do seu convento.
- 21 – A cea do Menino, S. José e N.^a Sr.^a – Josefa d’ Óbidos (*A Ceia da Sagrada Família* – 1678 – Vestíbulo da Secção de Artes Decorativas).
- 22 – Sr.^a dos Passos – de Guido Reni
- 23 – Susana – Escripum’ (pequeno)
- 24 – S. Jerónimo – meditando (Tábua do séc. XVII. Última saleta da Secção de Pintura).
- 25 - S. Agost.^o q.^{do} Mestre de Rhetorica em Carthago.
- 26 – A Arca da Alliança.
- 27 – Salva com pecegos.
- 28 – N. Sr.^a com o Menino e o Baptista.
- 29 – *Bombuchata* de beber e a fumar – 3 individuos.
- 30 – Adoração dos Reis.

²⁶⁵ Actualmente em exposição no Museu de Évora.

- 31 – Velha contando dinheiro á lus da vella – Setubal.
- 32 – Velho com o chapéu de castanhas – Setubal.
- 33 – Prisão de S. Pedro – Rubens.
- 34 – G.^{de} Transfiguração – veio da casa do Conde do Vimieiro. A este painel foi dedicado a Bib. por seu fundador.
- 35 – Crucifixo – Van Dick.
- 36 – Cordeiro – Josefa D’ Óbidos (*Cordeiro Pascal*. Vestíbulo da Secção de Artes Decorativas).
- 37 – N. Sr.^a e o menino.
- 38 – Loth e as suas filhas embriagando o pai.
- 39 – Cabeça de velho.
- 40 – Outra idem.
- 41 – S. Pedro negando – Rubens.
- 42 – Calvário. Pedro Alexandrino.
- 43 – Caena Domini – do m.^{mo}.
- 44 – S. Ignacio de Loyola.
- 45 – Conceição.
- 46 – Descendimento.
- 47 – Aprovação da Bulla sobre imaculada Conceição.
- 48 – S.^{to} Ivo.
- 49 – Lava pés – Rubens.
- 50 – Juiso de Salomão – Rubens.
- 51 – Cabeça de velho.
- 52 – Outra idem.
- 53 – D. João 5º em Cifra ? – Rochas Y paz.
- 54 – Carlos Stuart – Rei da Inglaterra.
- 55 – D. Dom.^{os} de Gusmão, Arceb.^o d’ Évora.
- 56 – Papa.
- 57 – D. Fr. Caetano Brandão, Arceb.^o de Braga.
- 58 – Cenáculo – Joaq.^m M.^{el} Padrão de Lix.^a (Gabinete do Director da Biblioteca Pública de Évora).
- 59 – O Principe D. Joseph – o mesmo.
- 60 – ElRey D. José – o m.^{mo}.
- 61 –Conceição, em cima.

- 62 – Clemente 14.
63 – Marques de Pombal – Padrão.
64 – Innocencio 11º.
65 – Cardeal da Motta.
66 – Pio 7º.
87 – Batalha.
68 – Paisagem.
69 – Incendio.
70 – Paisagem.
71 – Loth pastoreando seus gados.
72 – Príncipe D. Theodisio.
73 – 74 – 75 – 76 – 4 Princesas Francezas.
77 – Venda de José do Egipto.
78 – Persepio.
79 – Gatto, galinha e patos d’ estanho – Setubal.
80 – Velha e um moço a dormir.
81 – Velho mestre de Meninos em Beja – por um pintor de Beja – Sebastião de ... [sic].
82 – Patriarcha Saldanha q. ^{do} cónego.
83 – Fr. Miguel da Anunciação – Padrão. Lx. ^a
84 – D. Cattarina R. da Grã Bretanha (Cópia de um retrato pintado por Peter Lely).
85 – Cavalheiro da casa dos Saldanhas, hoje do conde de Louzã em Évora.
86 – O Dr. João das Regras.
87 – Vasco da Gama.
88 – Cardeal Rey (Cedido ao Liceu de Évora e exposto na Sala dos Actos).
89 – D. Aff. ^o Henriques no Campo de Ourique.
90 – ElRei D. Sebastião.
91 – Duquesa de Mantua.
92 – D. Fr. João Evangelista – Bº do Grão Para – Primo de Cenáculo – Padrão.
93 – Fr. Joaq. ^m de S. José – Mestre de Cenáculo – Padrão
94 – 95 – Marqueses de Abrantes, pai e f.º vestidos de regalo.
96 – Mestre da Capella d’ElRey D. João 5º.
97 – Cabeça de velho.
98 – F. ^a do D. ^{or} Rosa, Med. em Beja.
99 – Cavalleiro do tempo d’ ElRey D. João 4º - será dos Acclamadores?

- 100 – S.^{ta} Cecília.
- 101 – Fr. Isidoro do Esp.^o S. to Frade 3^o contemporâneo de Cenáculo – Padrão.
- 102 – Cabeça de velho.
- 102 – O Cid. Campeador.
- 103 – Cabeça de velho.
- 104 – Retrato de ... [sic]
- 105 – Retrato de ... [sic]
- 106 – Hipocrates.
- 107 – Acclamador d' ElRey D. João 4^o.
- 108 – Sá e Miranda em acção de preso.
- 109 – Peres Bayer – sábio valenciano – Retrato mandado tirar em Beja por Cenáculo q.^o este Hespanhol o veio visitar.
- 110 – Bento José de Labre?
- 111 – Acclamador d' ElRey D. João 4^o.
- 112 – Ciganos ao jogo – Setubal.
- 113 – Infante D. Luis.
- 114 – satyro – Rubens.
- 115 – Entrada triunfante de Fellipe 5^o nos Países Baixos.
- 116 – Combate de cavalleiros.
- 117 – Dois Bispos Gregos irmãos.
- 118 – B^o de Malaca e depois de Bardez aonde foi envenenado. Perseguido no tempo do M. de Pombal.
- 119 – Retrato de ... [sic].
- 120 – 121 – 122 – Acclamadores d' ElRey D. João 4^o.
- 123 – Conde da Ericeira (Retrato de Personagem desconhecido. Painel em madeirada Escola Holandesa do SDéc. XVII – Sala de Pintura Estrangeira).
- 124 – Rubens pintado por si m.^{mo}. [trata-se de um auto-retrato de Rubens, hoje exposto no Museu de Évora].

1 – David do Cavall. ^o Fetti.....	30\$000
2 – S. ^a Agata – Palma mosso	14\$400
3 – S. Jeronimo - -Ant. ^o Raggi?	50\$000

4 – Venus	28\$800
5 – Venus	9\$600
6 – Cleopatra – Camillo Procina.....	9\$600
7 – Orfeo com huma mulher – Sebastião Ricci	28\$600
8 – Prisão de Ladroens Borgognoni.....	48\$000
9 – Fruteira – Flamingo – Lochis?.....	19\$200
10 – Cais com cavalos - Flamingo.....	6\$400
11– Um soldato [sic] com hum velho – Pedro della Veechia.....	19\$200
12 – Venus – Murazoni	12\$800
13 – Venus – Cavall. ^{er} Liberi	19\$200
14 – Lot [sic] com as filhas	29\$800
15 – Ataco de Ladroens - flamingo.....	6\$400
16 – S. ^a Cecilia – Cavall. ^o del Cairo.....	48\$000
17 – Judas vendendo Cristo – modo de Seb. ^a Ricci.....	9\$000
18 – Cais em taboa - Flamingo.....	30\$000
19 – Duas Batalhas – Ston	19\$200

- 1 – Painel de S. Vicente, de Autor portuguez, antigo, duro.
- 2 – Anunciação da Sr.^a Port., antigo, duro.
- 3 – Suzana. Cópia de Rubens.
- 4 – Vários Santos. Port., antigo. Duro.
- 5 – Huma barca com várias figuras.
- 6 – S. Francisco. Autor Port.
- 7 – Dois Bispos de meio corpo. Autor Port. Antigo duro.
- 8 – Celebração da Missa. Port. Antigo Duro.
- 9 – N. Snr.^a dando o Peito ao Menino. Antigo duro.
- 10 – Várias figuras galantes. Escolla de Rubens.
- 11- A. Soberba. Escolla de Rubens, duro.
- 12 – Esther e Asuero. Parece da Escolla de Rubens.
- 13 – O Snr. dos Passos.
- 14 – A prisão do Senhor.
- 15 – 16 – Dois Retratos de Molher em ovados.
- 17 – A Tentação de S.^{to} Antão.

- 18 – Marinha.
- 19 – Ecce Homo. Antigo duro.
- 20 – Despojo de batalha.
- 21 – 22 – Dois painelinhos de batalhas, da Escolla Italiana.
- 23 – Huma cabeça – maneirada.
- 24 – Rabino.
- 25 – A Vinda do Espirito Santo. Escolla de Conrado.
- 26 – Hum retrato interminado.
- 27 – Painelinho de S. Francisco.
- 28 – S. Jerónimo. Escolla Italiana.
- 29 – Huma Cabeça.
- 30 – Huma Cabeça.
- 31 – Fruteiro.
- 32 – Loth com as filhas. Escola Italiana.
- 33 – Paiz.
- 34 – A Adoração dos Reys. Antigo.
- 35 – A muzica. Meia figura.
- 36 – Fruteiro.
- 37 – Retrato de Mulher.
- 38 – A Adoração dos Reys.
- 39 – Retrato de Mulher.
- 40 – Bambochata.
- 41 – Frutas.
- 42 – Frutas.
- 43 – Estampa colorida.
- 44 – Retrato de ElRey D. [sic] a Cavallo.
- 45 – Retrato de Molher.
- 46 – Marinha.
- 47 – 48 – Fruteiros.
- 49 – Paiz.
- 50 – Paiz grande com Monges.
- 51 – Painelinho S. Catharina.
- 52 – 53 – 54 – 55 – quatro painelinhos de caça.
- 56 – 57 – 58 – Paizes.

- 59 – S. Francisco de Paula.
60 – N. Sr. ^a com o Menino.
61 – Retrato gr.e de hum compositor de Musica.
62 – Batalha. Escolla Italiana.
63 – Cordeiro de Josefa de Evora.
64 – 65 – 66 – 67 – Paineis em cobre dos Passos da Escritr.^a os toques das árvores são excelentes.
68 – Magdalena.
69 – Magdalena.
70 – Magdalena.
71 – 72 – 73 – 74 – Bambochatas Flamengas. Copias.
75 – S. Francisco.
76 – 77 – Flores.
78 – 79 – Bambochatas. Copias.
80 – Bambochatas.
81 – Paiz.
82 – Retrato do Marquês de Valença.
83 – Retrato de Mulher.
84 – Retrato em ovado.
85 – Os Desposórios de N. Sr. ^a. Cópia de Rubens.
86 – Retrato.
87 – Gelo de Holanda.
88 – 89 – Paizes.
90 – 91 – Paizes.
92 – Flores.
93 – Paiz grande.
94 – Despojo de batalha – Escolla de Italia.
95 – Bambochata.
96 – Bambochata.
97 – Paiz gr. ^e
98 – Flores.
99 – Flores.
100 – Retrato de Marquez de Pombal.

- 101 – Retrato de ElRey D. José (Pintura em madeira que se supõe retratar o Príncipe consorte D. Pedro III. Sala de Pintura do Séc. XVIII.
- 102 – Frutas.
- 103 – Frutas.
- 104 – Instrumentos.
- 105 – Incendio.
- 106 – Retrato.
- 107 – Batalha.
- 108 – Retrato.
- 109 – Cabeça de velho.
- 110 – Retrato de Cardeal.
- 111 – Martírio de S. Agatha.
- 112 – Fruteiro. (Do género de Josefa d' Óbidos. Sala de Pintura Portuguesa de séc. XVII.
- 113 – Retrato.
- 114 – Retrato.
- 115 – Fruteiro de Josefa d' Óbidos.
- 116 – S. João.
- 117 – Painelinho da Cêa do Snr. Cópia de Rubens.
- 118 – Retrato.
- 119 – Ecce Homo. Cópia de Guido.
- 120 – Judit.
- 121 – Paiz.
- 122 – Fruteiro.
- 123 – Fruteiro.
- 124 – Negociante.
- 125 – Paiz.
- 126 – Combate naval.
- 127 – Cabeça de S. Jerónimo.
- 128 – Painelinho do Snr. e Nicodemos.
- 129 – S. Pedro.
- 130 – Bambochata Flamenga.
- 131 – Bambochata.
- 132 – S. ^{to} Ignacio de Loyola.
- 133 – Paiz.

- 134 – Os Evangelistas. Cópia de Rubens.
- 135 – A prisão do Snr.
- 136 – Painel.
- 137 – O Snr. entre os ladrões. Cópia de Vandik.
- 138 – S. Anna, de José Isidoro.
- 139 – Mariscos.
- 140 – Uma cabeça de velho.
- 141 – O Parnazo.
- 142 – Fruteiro.
- 143 – A Snr. ^a e vários Santos. Cópia de Rubens. Duro.
- 144 – Paiz.
- 145 – Aves.
- 146 – Cabeça de Satirinho.
- 147 – Cabeça do Baptista.
- 148 – Fuga p.^a o Egypto. Parece de Rubens.
- 149 – A Adoração dos Reys.
- 150 – Paiz de noite com a lua.
- 151 – S. José.
- 152 – Paiz.
- 153 – Bambochata Flamenga.
- 154 – Cabeça Flamenga.
- 155 – Incendio em Sodoma.
- 156 – Discípulos de Emaús.
- 157 – Prática do Snr.
- 158 – O Snr. dos Passos.
- 159 – O Snr. e S. Pedro.
- 160 – O Snr.no Horto.
- 161 – Practica do Snr.
- 162 – A Cea do Snr.
- 163 – A Prisão.
- 164 – Lavapés.
- 165 – Eoração [sic]
- 166 – O Snr. do Sepulcro.
- 167 – Ressurreição.

- 168 – Suzana.
169 – Retrato.
170 – Retrato.
171 – A Snr.^a, o Menino e S. João.
172 – Cabeça de velho.
173 – Os Passos.
174 – Incendio.
175 – Ovado com a Snr.^a e o Menino dormindo. Cópia de Guido.
176 – Fruteiro.
177 – Bambochata.
178 – Bambochata.
179 – 180 – Bambochatas.
181 – Fruteiro.
182 – Bambochata. Cópia.
183 – S. Carlos Borromeu.
184 – Fruteiro.
185 – Bambochata.
186 – Fruteiro.
187 – Mesa e Comer.
188 – Cleopatra.
189 – Bambochata.
190 – Paiz.
191 – Fruteiro.
192 – Painel grande de S. Bartolomeu do Espanholeto.
193 – Cavaleiro feito de ... [sic].
194 – Cabeça do Baptista.
195 – David com a cabeça do Goliat [sic].
196 – S. Jerónimo de Espanholeto.
197 – Cabeça Flamenga.
198 – Sentença de Salomão.
199 – A cabeça do Baptista apresentada a Herodias.
200 – Painel histórico gr. ^e
201 – S. Agostinho de Espanholeto.
202 – Bambochata.

- 203 – Cogita mori – aut. – duro .
204 – S. Francisco. Painel gr. ^e
205 – S. Fran.^{co} de Paula.
206 – Peiches.
207 – Paiz.
208 – O Vesuvio.
209 – Sansão e Dalila.
210 – S. Pedro de Alcantara.
211 – Retrato.
212 – Nascimento.
213 – A Adultera.
214 – Ressurreição de Lazaro.
215 – Assumpção da Snr.^a.
216 – A cabeça de S. João apresentada a Herodias.
217 – Painelinho Histórico.
218 – Paiz.
219 – Bambochata original.
220 – Batalha.
221 – Instrum. ^{os} e Livros.
222 – Caças.
223- Batalha.
224 – Batalha.
225 – Retrato.
226 – Gente no Campo.
227 – Bambochatas.
228 – Batalha.
229 – Bambochata.
230 – Bambochata.
231 – Bambochata.
232 – Caças.
233 – O Snr. no Horto.
234 – Bambochata.
235 – Batalha.
236 – 237 – Retratos.

- 238 – Paiz.
- 239 – Paiz com a fuga do Snr.
- 240 – Flagelação, maneirada.
- 241 – S. Ant.^o q ressuscita o morto pelo q.^d criminaavam seu Pai. [sic]
- 242 – S.^{to} António Prégando aospeiches.
- 243 – Paiz.
- 244 – Paiz.
- 245 – Paiz.
- 246 – Paiz.
- 247 – Batalha.
- 248 – Batalha.
- 248 (a) – O cidadão Ruy Dias de Bivar.
- 248 (b) – Retrato de Mulher.
- 249 – Fran.co de Sá e Miranda.
- 250 – Retrato do Príncipe de Port. D. José.
- 251 – S.ta Inez – duro.
- 252 – Várias caveiras e ossos.
- 253 – Eremitas.
- 254 – Eremitas.
- 255 – Paiz.
- 256 – N. Sr.^a da Piedade – duro.
- 257 – Flores.
- 258 – Retrato.
- 259 – Crisma. Cópia de Pousin a aguada ou tempera.
- 260 – Raim Lulo?
- 261 – Retrato do Patriarca D Tomaz.
- 262 – Paiz.
- 263 – Paiz.
- 264 – Nascim.^{to}.
- 265 – Retrato.
- 266 – A prisão do Snr.
- 267 – S. Pedro e duas cabeças, q se diz ser de Rubens.
- 268 – Retrato de Clemente XIV.
- 269 – Retrato de Ex.^{mo} e R.^{mo} Snr. Bispo de Beja.

- 270 – Nascim.to.
272 – Perspectiva.
273 – Perspectiva.
274 – Perspectiva.
275 – Perspectiva.
276 – Paiz.
277 – Paiz.
278 – Perspectiva.
279 – Paiz.
280 – Paiz.
281 – - Paiz.
282 – Fruteiro.
283 – Retrato de Fr. Joaquim.
284 – Retrato de Fr. Rafael.
285 – 286 – Paizes com figuras. Copias de Bassano.
287 – S. Jerónimo – duro.
288 – S. Thereza de lucas Jordano.
289 – S. Filipe – autigo [sic].
290 – S. Lour.^{co} pintado em vidro. Cópia de Jovenet (sic)
291 – S. Antão.
292 – A Magdalena.
293 – S. Paulo Eremita – antigo.
294 – S.^{mo} Crucefixo.
295 – S.^{ta} Rita.
296 – O Cardeal Rey D. Henrique.
297 – Retrato de D. Sebastião.
298 – A vinda do Espirito Santo.
299 – 300 – 301 – 302 – Os Evangelistas.
303 – Bambochta.
304 – Part. De Traf. Do Sr. De Rafael
305 – N. Snr.^a da Conceição.
306 – A S.^{ta} Verónica.
307 – N. Snr.^a das Dores.
308 – 309 – 310 – Apóstolos.

- 311 – Retrato de RI Rey D. José por Joaq.^m M.^{el} da Rocha.
- 312 – N. Snr.
- 313 – Nada.
- 314 – Oito painéis de Bambochatas.
- 315 – Nascim.^o com flores a roda, de Josefa de Obidos.
- 316 – A Snr.^a com S. João em hum Oratório, e vários S.^{tos} nas portas – ant.^o (exposto na Secção de Artes Decorativas).
- 317 – O Snr. da Cana Verde.
- 318 – Uma cabeça de Turco.
- 319 – Bambochata.
- 320 – Retrato de Paulo Oratio.
- 321 – Painel histórico – antigo – duro.
- 322 – Batalha.
- 323 – S. Pedro.
- 324 – O Nascim.to q parece de Rubens, ou boa copia.
- 325 – Fruteiro.
- 326 – Caças.
- 327 – Painel histórico.
- 328 – Flores.
- 329 – Flores.
- 330 – Paiz histórico.
- 331 – Frutas.
- 332 – Cabeça de hum velho.
- 333 – 334 – Perspectivas.
- 335 – 336 – 337 338 – 339 – Paizes.
- 340 – Retrato.
- 341 – Painel histórico.
- 342 a 353 – Retratos de Reys Portugueses.
- 354 – Historico.
- 355 – Retrato de Fr. Isidoro de Esp.^o S.^{to}.
- 356 – Retrato de Fr. Miguel da Anunciação.
- 357 – Retrato de Fr. José de S.^{ta} Rosa.
- 358 – Retrato de D. Fr. João Evang.^o.
- 359 – Retrato de Fr. Joaq.^m de S. José.

- 360 – Retrato.
- 361 – Retrato.
- 362 – Paiz.
- 363 – Adoração dos Reys. Cópia de Rubens.
- 364 – Gados.
- 365 – Paiz principiado a pintar.
- 366 – Paiz.
- 367 – S. Magdalena.
- 368 – Retrato de Mulher.
- 369 – Retrato q parece cópia de Vandik [sic].
- 370 – Doces.
- 371 – Paiz gr.^d.
- 372 – 373 – 274 – Paizes.
- 375 – Painel histórico.
- 376 – Ressurreição de Lazaro.
- 377 – O Incendio de Troya.
- 378 – Batalha.
- 379 – Aves.
- 380 – Gados.
- 381 – Aves.
- 382 – Frutas.
- 383 – Ortalice.
- 384 – Mariscos.
- 385 – Batalha.
- 386 – Predica de S. João.
- 387 – A Circumsizão. Cópia de Rubens.
- 388 – Retrato de D. João V em Ceteras.
- 389 – Retrato de ... [sic].

[TOTAL = 554 PINTURAS]

ANEXO Nº 5

INVENTÁRIO DAS PINTURAS EXISTENTES NA QUINTA DE
VALVERDE²⁶⁶➤ 1ª Sala à Direita da Capela

- «Um painel grande pintado a óleo, com a imagem de *S. José* e moldura dourada,
- Uma coleção de painéis (37), com vidros e molduras de vinhático, representando *Vistas de diferentes Edifícios de Roma*,
- Outra coleção com 21 painéis, com a *Cronologia dos Papas, até Pio VI*,
- Outra em número de doze painéis de *vistas da Cidade de Roma*, todos com vidros e molduras de vinhático.»

TOTAL= 71

➤ 2ª Sala

- «Doze painéis grandes, pintados em madeira, da escola antiga, com a *Vida de N. Sra.*, muito ricos, os quais se diz terem sido da antiga capela-mor da Sé, e foram mandados retocar pelo falecido a expensas suas [trata-se do retábulo da Sé de Évora, hoje exposto no Museu desta cidade],
- Seis painéis mais pequenos, da mesma escola, irmão com os acima, com os *Passos da Paixão de Cristo*, dos quais dois estão retocados e os outros são originais,
- Outro painel pequenino pintado em madeira, da *Adoração dos Reis*,
- Outro, também em madeira, do tamanhos dos acima, com a imagem de *S. Domingos*,

²⁶⁶ Quinta situada no termo de Évora onde estava situado o Paço Arquiepiscopal. Este inventário é parte integrante do inventário geral da quinta, elaborado nos dias subsequentes à morte de Fr. Manuel do Cenáculo (datado de 31 de Janeiro de 1814) e publicado por Túlio Espanca. Cf. do mesmo autor, “Espólio Cultural de Cenáculo” in *A Cidade de Évora*, A. 12-13, nº 37-38, pp 227-265.

- Outro, em tudo como os de cima, representando a imagem do *Baptista* (todos mostram ser obra do séc. XVI e por isso dignos da maior estimação) [estarão todos no ME, na mesma sala do retábulo da Sé]»

TOTAL= 21

➤ Terceira Sala de Quina

- «No lado direito acham-se três ordens de painéis – na de baixo estão cinco painéis pequenos: dois designam *vistas de antiguidades* e são iguais; três restantes painéis; o primeiro é pintado em cobre e representa *Santo António*, o segundo é pintado em mármore, obra rara representando *S. Tiago* e o terceiro é pintado em pano e representa a *Sagrada Verónica*, todos com molduras douradas;

- Na segunda ordem está um painel grande representando *S. Jerónimo*,

- Outro painel representando *Sto. Agostinho*;

- Dois iguais transversais representando *S. José Benjamim*, no meio outro painel representando *Sto. António*, este com moldura pintada de azul e os quatro com molduras douradas;

- Na terceira ordem estão cinco painéis: o do meio representa *S. Francisco*, pintado em pano, com moldura dourada e os quatro restantes representam *paisagens* de iguais dimensões pintados em pano com suas molduras douradas;

- No lado fronteiro ao adro da Sé, estão também três ordens de pinturas – na ordem de baixo estão cinco painéis, quatro iguais, com molduras douradas, vidro e miniaturas de pelo: um representa *S. Luís Gonzaga*, o segundo outro santo da companhia de Jesus, o terceiro a *Apresentação de N. Sra.* e o quarto é a *Crucificação de Cristo*. Outro painel maior com os quatro sobreditos representa *S. Pedro de Alcântara* e são todos pintados em pano com suas molduras douradas;

- Na segunda ordem estão cinco painéis grandes, representando *a Rainha Nossa Senhora, Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor, a Princesa Nossa Senhora* e os *Papas Ganganelli e Pio VI*, todos pintados em pano: as pessoas reais têm molduras douradas e os papas molduras em azul e filetes de ouro;

- Na terceira ordem estão cinco painéis: os dos lados representam os dois Evangelistas – *S. João e S. Lucas* – pintados em pano, com suas molduras douradas romanas, da Escola de Vani; dois painéis também iguais que representam *S. António e S. Pedro*, da Escola de Aníbal Caracci, e no meio outro painel representando a imagem das *Dores*, pintura de Guido Reni, todos pintados em pano com molduras douradas;
- No terceiro lado desta casa, para a parte interior do Palácio estão também três ordens de pinturas: na de baixo cinco painéis, dois iguais de assuntos bordados, com vidros e molduras douradas romanas, uma representa *S. Petrónio*, outra *Sta. Bárbara*, outro maior pintado em cobre com a *Pregação de S. João Baptista no Deserto*, outro em pano representando o *Martírio de Sta. Catarina* e o último representando o *Martírio de S. Sebastião*, todos com molduras douradas;
- Na segunda ordem estão cinco painéis grandes: dois do lado representam *S. Gregório Papa* e *Sto. Ambrósio*, no centro dois painéis iguais, em figura transversal representam duas caçadas em sombra e o terceiro *Nossa Senhora*, pintura de Ruspalli, sendo todos pintados em pano com molduras douradas;
- Na terceira ordem estão cinco painéis, três iguais que representam paisagens, o quarto representa *O Senhor em Casa de Caifás*, pintura de Anibal Caracci, todos pintados em pano e o quinto é uma pintura flamenga de Stuing, em madeira representando um teatro, estando os cinco emoldurados a ouro;
- No quarto lado desta sala estão três ordens de pintura, na de baixo quatro painéis, dois iguais, com miniaturas em pêlo que representam *S. Francisco* e *Sta. Maria Madalena*, com vidros e molduras douradas romanas, outro painel maior em cobre representando a *Assunção de N. Sra.*, sendo os dois últimos *pinturas flamengas*;
- Na segunda ordem estão cinco painéis, dois maiores representam *S. Bernardo* e *S. Avelino*, dois mais pequenos representam *S. Pedro* e *S. Paulo* e o quinto, um pouco maior que os antecedentes, um *S. Jerónimo*, todos em pano com molduras douradas»;
- Na terceira ordem há cinco painéis: nos lados estão dois iguais que representam *os Evangelistas S. Marcos e S. Mateus*, os três restantes são desiguais representando um, uma *Glória aberta de Anjos*, o outro um *País* e o do centro, *Uma Tosquia*, todos em pano com molduras douradas.»

•
TOTAL= 58

➤ Quarto Imediato à Sala inventariada

- «Duas pinturas com vidros e molduras douradas romanas representando *S. João Baptista* e a *Anunciação de Nossa Senhora*, em pano e iguais.»

TOTAL= 02

➤ Sala Seguinte

- «Vinte e cinco painéis com vidros que representam gravados de Vulpato e Rafael e outras *raridades de Roma*;
- Outro painel que representa o *Transporte do Obelisco do Egipto*,
- Mais dois painéis com o *Apostolado*»

TOTAL= 28

➤ Última Sala junto à Torre

«Vinte e cinco painéis usados com seus vidros, em talha doce, representando algumas *Histórias e Várias Batalhas Romanas*»

TOTAL= 25

➤ Casa da Capela junto ao Órgão da Sé

- «Um retábulo com o Painel de *Santa Isabel*»

TOTAL= 01

➤ Casa da Sacristia

- «Um painel com o *Retrato de Cardeal Pereira*;
- Nove painéis pequenos com os retratos dos Cardeais Portugueses em talha doce;
- Um *Retrato do Papa Ganganelli* em talha doce;
- Outro painel do *Papa Pio VI*,
- Dois painéis de talha, dourados, com os *retratos de N. Sra.* e de *D. João de Castro*,
- Seis painéis da *Cronologia dos Monarcas de Portugal*,
- Dois painéis de talha doce, um dos Grãos-Mestres de Malta e outro do *Espírito Santo*;
- Quatro painéis de talha doce com os *Santos Mártires*.»

TOTAL= 26

➤ Casa de Jantar

- «Três painéis de *fruteiros*, um representando dois patos, outro dois peixes e o outro, frutas do autor António Benedito²⁶⁷
- Sete painéis representando diferentes *Praças e Ataques*, de buril, com vidros»

TOTAL= 10

➤ Casa do Lavatório

- «Um *retrato de Frei José da Conceição*, a óleo, em pano,
- Outro de *Frei Afonso da Madre de Deus*, pintado em pano, a óleo,
- Um painel representando *Um Busto em Capricho*, pintado em pano, a óleo»;

TOTAL= 03

²⁶⁷ Pintor natural de Setúbal.

➤ Quarto de Trânsito para a Tribuna

- «Quatro painéis grandes e velhos, de molduras douradas, com *retratos de pessoas reais*, antigos»

TOTAL= 04

➤ Casa da Fazenda Velha

«Um painel, sem caixilho, que representa um *Anfiteatro e várias Ruínas*»

TOTAL= 01

➤ Casa anterior à da Fazenda

- «Um *retrato de Sua Excelência Reverendíssima*, de dois palmos e meio;
- Dois painéis com as *cabeças de S. Pedro e S. Paulo*;
- Quatro painéis de seis palmos cada, um deles roto, com seus caixilhos, que representam diferentes países;
- Dois painéis de seis palmos atravessados que representam *fruteiros com animais*;
- Um painel alto, de sete palmos, com o *Retrato de Uma Dama e Menina*;
- Outro com o *Retrato de um Menino com Espada e um preto*;
- Dois retratos grandes de *Damas* com seus caixilhos;
- Outro de *Homem* com seu caixilho»

TOTAL= 14

[Notas: este inventário contempla muitas mais salas, que não transcrevemos por não conterem quadros; também o autor não transcreveu o inventário de algumas divisões por não apresentarem nada de interesse artístico, como é o caso, por exemplo, da dispensa e da cozinha.

O termo de encerramento deste espólio foi lavrado no dia 12 de Fevereiro de 1814, pouco mais de 15 dias sobre a morte de Cenáculo, tendo-se de seguida dado início ao arrolamento da Casa do Despacho, Câmara Eclesiástica, Museu de Curiosidades e Paço-Quinta de Valverde.

O depósito foi entregue ao cuidado do fidalgo Manuel da Costa Ferreira, pessoa da nobreza eborense e cavaleiro professo da Ordem de Santiago de Espada. O arrolamento do Palácio, Oficinas da Mitra na Herdade de Valverde principiou no dia 15 de Fevereiro sob responsabilidade jurídica do Dr. José António de Leão, Corregedor na Comarca de Évora.]

«um palácio e suas oficinas, que servem de residência dos Exmos. Prelados desta Diocese. Um Jardim ou Jericó [...], uma herdade de terras de semear [...], quinta e uma grande Tapada [...], uma Quinta que se compõe de árvores de espinho, [...], uma casa de Lagariça.»²⁶⁸

➤ Sala Grande do Palácio

- «Nove painéis pintados a óleo que representam diferentes pinturas de fruteiros, do autor António Benedito de Setúbal»

TOTAL= 09

➤ Alcova junto do Gabinete

«Um *Fruteiro de Aves*, com seu vidro, do autor António Benedito.»

TOTAL= 01

²⁶⁸ Túlio Espanca, *op. cit.*

➤ Capela no Pátio do Palácio

- «*Retábulo* de madeira dourado e muito estragado»

TOTAL= 01

➤ Livraria

- Na entrada da Livraria, um painel com *Nossa Senhora da Graça*, de dois palmos de altura, pintura da autoria da Princesa D. Maria Benedita, com molduras douradas;
- No topo da Livraria, um painel de oito palmos de alto, representando o *Achado do Menino no Templo entre os Doutores*, em tábua;»

TOTAL= 02

➤ Alto Topo da Galeria

- «No alto da Galeria do Museu, uma imagem de *N. Sra. da Conceição*, com moldura dourada,
- Um *retrato do Papa Ganganelli*, de 4 palmos e meio, com caixilho liso e dourado,
- *Retrato do Senhor Rei D. José*, de dois palmos e meio, com moldura lisa e dourada, pintura de Troni,
- Outro de *Sua Excelência Reverendíssima*, de meio corpo, de 4 palmos com moldura dourada, pintura de Joaquim Manuel da Rocha,
- Outro do *Papa Pio VII*, sem moldura,
- Outro de um *Papa* que parece ser *Inocêncio X*, com moldura dourada antiga,
- Outro de *D. Frei Domingos de Gusmão*, Arcebispo desta Diocese, com moldura lisa e dourada,
- Outro de *Carlos Stuart*, Rei de Inglaterra, com moldura lavrada e dourada,
- Outro do *Marquês de Pombal* sem caixilho,
- Outro do *Papa Inocêncio XI*, com moldura dourada,

- Outro de *Pedro da Mota*, Secretário de Estado, com moldura vermelha,
- Outro que parece ser *Gregório XIII*, com barrete vermelho, sem moldura (todos estes retratos são de meio corpo);
- Uma travessa de cinco palmos de comprimento, representando *Batalhas e Paisagens*»;
- TOTAL= 13

➤ Lado Direito da Galeria

- «*Um retrato de El-Rei D. João V*, com oito palmos de altura e sem caixilho, da autoria de Marcos Ruelas y Paz;
- Outro retrato representando *S. Tiago*;
- Dois painéis de palmo e meio de alto representando duas *Veroncinas de Velhos* [sic], com caixilhos pretos e filetes dourados,
- Um painel de palmo e meio com o retrato de *Um Jovem Desconhecido*,
- Dois painéis com dois palmos de alto representando *dois monges velhos*,
- Um painel de dois palmos de altura, com caixilho de talha acharoadada, antigo, de madeira, representando uma *Descida da Cruz nos braços de sua Santíssima Mãe*,
- Dois painéis de palmo e um quarto, com caixilhos dourados representando a *Conceição* e a *Declaração do Mistério da Conceição*,
- Duas travessas de palmo e meio, com caixilhos dourados, com representações do *Juízo de Salomão* e o *Lava-Pés*,
- Um painel de quatro palmos sem caixilho, de *N. Sra. com o Menino*, de Conza [sic],
- Outro painel de três palmos, com caixilho preto, figurando o *retrato de S. Inácio*,
- Uma travessa de quatro palmos, com moldura dourada, do *Cordeiro e Floreiro*, de Josefa d' Óbidos
- Dois painéis de três palmos, sem moldura, representando o *Cenáculo* e a *Crucificação* de Pedro Alexandrino,
- Um painel de cinco palmos com moldura dourada, de *Cristo Na Cruz* de Van-Dick,
- Um painel de dois palmos e meio, com moldura dourada representando a *Prisão de S. Pedro*,

- Um painel grande de 10 palmos, com óptima moldura dourada representando a *Transfiguração*,
- Um painel de quatro palmos sem moldura de *Jesus com a Cruz às Costas* da autoria de Guido Reni,
- Um painel de três palmos, quadrado, com moldura dourada, da *Prisão de S. Pedro*, de Rubens,
- Outro de três palmos, sem moldura, com o *Jantar da Sagrada Família* de Josefa d'Óbidos,
- Outro de dois palmos e meio, com moldura dourada da *Adoração dos Reis*,
- Outro de 7 palmos, sem moldura, representando *Sta. Mafalda*, de Francisco Vieira,
- Uma travessa de cinco palmos de comprido, sem moldura representando uma *História*,
- Outro painel de *S. José* de quatro palmos e moldura dourada,
- Outro de três palmos de moldura lavrada e dourada de *S. Sebastião*,
- Uma travessa quadrada, com moldura entalhada e dourada, do *Passo Trágico*,
- Outra, com quatro palmos, de pau, representando *S. Jerónimo no Deserto*.»

TOTAL= 30

➤ Baixo Topo da Galeria

- «Contém 16 painéis que são os seguintes: duas travessas de cinco palmos e meio representando *Paisagens em tempo de Aurora*, que dizem de Solimena, com caixilho por pintar,
- Um *retrato de Domingos Nunes, Pintor*, pintado por ele mesmo,
- Outro do *Mestre Veiga, professor de Gramática em Santiago do Cacém*, sem caixilho,
- Outro do mesmo tamanho retratando um *Eclesiástico da Casa de Avintes*,
- Outro maior meio palmo, com caixilho dourado retratando o *poeta José Xavier de Matos*,
- Outro, com moldura em pau, de três palmos, com o *retrato de outro Eclesiástico da Casa de Avintes*,
- Outro do mesmo tamanho, sem moldura, com o *retrato de Frei Rafael Madário*, escritor insigne, espanhol, da Ordem Terceira;

- Outro, um pouco maior, com moldura vermelha, *retrato de Frei Bento de Serpa*, Procurador-Geral em Roma, da Província da Piedade,
- Duas travessas de cinco palmos e meio, representando *País em Madrugada e Vesúvio*, atribuídos a Solimena,
- Outro do mesmo tamanho, com moldura de talha antiga e dourada representando *O Gelo*, da Escola Flamenga [trata-se do quadro de Avercamp hoje pertencente às colecções do Museu de Évora];
- Dois painéis de três palmos com retratos de princesas incógnitas, sem molduras, uma travessa de seis palmos, com moldura acharoadada, representando o *Fogo de Tróia*, de Diogo Pereira, [igualmente expostos no Museu de Évora]
- Outra, com moldura de pau, mais pequena, representando um *Fruteiro*»

TOTAL= 29

➤ Lado Esquerdo da Galeria

- «Um painel com 6 palmos, moldura de pau, *retrato do Mestre da Música do Senhor Rei D. João IV*,
- Outro, sem moldura, 3 palmos e meio, retrato de um *Filho do Marquês de Abrantes*,
- Outro, com moldura, de 4 palmos e meio representando *outro filho do Marquês de Abrantes*,
- Outro retrato, de 2 palmos, da *Filha de Salvador Rosa*, pintado pelo pai,
- Outro, de palmo e meio, representando um *Velho* de autoria de Joaquim Manuel da Rocha;
- Outro de dois palmos e meio, com moldura dourada, *Retrato de Rubens*, pintado por ele mesmo [exposto no Museu de Évora],
- Outro, com moldura de talha dourada representando um *Precioso Velho Capricho*,
- Outro de oito palmos e sem moldura, *retrato do Padre Mestre Frei Joaquim de S. José*, professor do falecido Prelado;
- Três painéis de dois palmos, sem moldura, retrato de Portugueses que figuraram na aclamação;
- Outro, sem moldura, *retrato de Salvador Rosa*, por ele mesmo;

- Um painel de oito palmos, sem moldura, *retrato de D. João Evangelista, Bispo do Pará*, da Ordem Terceira, primo do Prelado defunto;
- Outro de dois palmos, com moldura dourada, *retrato do Bispo de Alicarnazo*;
- Outro de dois palmos e meio, com moldura preta e pintura gótica, retrato de *Dois Bispos Portugueses*,
- Outro de oito palmos, *retrato de Mantuana*,
- Outro de nove palmos, sem moldura, *retrato do Rei D. Sebastião*,
- Outro de dois palmos, sem moldura representando um *Conflito Militar*,
- Outro de dois palmos e meio, sem moldura representando a *Entrada de Filipe nos Países Baixos*,
- Outro, de palmo e meio, com moldura dourada de um *Sátiro*, outro, sem moldura, *retrato do Infante D. Luís*,
- Outro, de dois palmos, sem moldura, em modo de travessa, com um *Fogo*, de Joaquim Manuel da Rocha,
- Outro, de três palmos, com moldura de pau pintado, *Retrato de Bento José Labre*;
- Um grande painel, de 18 palmos, com moldura entalhadas e dourada, *retrato de D. Afonso Henriques na visão do Campo de Ourique*,
- Outro, sem moldura, de 7 palmos e meio, *Retrato de Um Cardeal*,
- Outro, com moldura dourada do mesmo tamanho, *retrato de Francisco Perez Bozer*,
- Outro, sem moldura, de 7 palmos, *Retrato de Cardeal-Rei*, um painel de 8 palmos, com moldura preta e filetes dourados, *retrato de Vasco da Gama*,
- Outro de três palmos, sem moldura, *Retrato de Sá [d]e Miranda*,
- Outro, sem moldura, do mesmo tamanho, *Retrato de Um dos Aclamadores*,
- Outro, de três palmos e meio, sem moldura, *Retrato de Hipócrates*, por cópia de José António Benedito,
- Outro, de três palmos, sem moldura, *Retrato de um Moronita*, de Joaquim Manuel da Rocha,
- Outro, sem moldura, pouco maior, que representa um *Turco*,
- Um painel de 7 palmos, com moldura preta, *retrato de João das Regras*,
- Outro, de oito palmos, com moldura preta, retrato de *Um Ascendente da Casa Lousã*,
- Dois painéis de palmo e meio, sem moldura, representando *Caprichos*, de Joaquim Manuel da Rocha,
- Outro, do mesmo tamanho, sem moldura, *Retrato de Cid Campeador*,

- Um painel de cinco palmos, com moldura de talha dourada, *Retrato de D. Catarina Rainha de Inglaterra*;
- Outro do mesmo tamanho, sem moldura, *Retrato do Mestre Doutor, Frei Isidro*, Religioso Terceiro,
- Outro, de dois palmos e meio, sem moldura, que parece o *Retrato de [sic]*,
- Outro, do mesmo tamanho e sem moldura, *Retrato de Uma Princesa*,
- Outro, de 4 palmos e meio, sem moldura, cópia do *Retrato do Padre Capinha*, da Ordem Terceira,
- Um painel semi-redondo, com moldura de talha dourada, verdadeiro *Retrato de Patriarca D. Tomás de Almeida*, sendo Prior de S. Lourenço, por Vieira.»

TOTAL= 43

➤ Galeria Interior – topo sobre a porta

- «Uma travessa de quatro palmos de altura, sem moldura, representando *Gados* com o seu condutor de cavalos»

TOTAL= 01

Lado Direito

- «Um Painel de três palmos, sem moldura, com *Instrumentos de Música*,
- Uma travessa de quatro palmos de altura, sem moldura, representando *Loth*,
- Duas travessas de dois palmos com *Arquitecturas*,
- Um painel de três palmos, sem moldura, com *Cabeça de uma Velha*, de Nicolau, O Preto,
- Outro, do mesmo tamanho, sem moldura, com uma *Castanheira*, do mesmo autor,
- Outro, de 4 palmos e sem moldura, *retrato do Padre Mestre Doutor Frei Joaquim de S. José*, mestre do Excelentíssimo Prelado,
- Outro, de três palmos e sem moldura, *retrato do Médico Salomone*,
- Outro, do mesmo tamanho e sem moldura, representando *S. Pedro*,

- Outro, de dois palmos e meio, com moldura de pau, representando *Arquitectura*,
- Outro, do mesmo tamanho e sem moldura uma *Bombochata*,
- Outro, do mesmo tamanho, com moldura, uma *Arquitectura*,
- Outro, de cinco palmos e meio e sem moldura, *Esboço Alegórico*, de Vieira,
- Duas travessas de cinco palmos de largura, sem molduras, representando *Arquitecturas*,
- Outra de dois palmos e meio de largura, com moldura de pau: *Paisagem*,
- Outra do mesmo tamanho e sem moldura: *Fábula de Parnaso*,
- Um painel de três palmos, com moldura de pau, *Retrato de Voltaire.*»

TOTAL= 18

➤ Topo

- «Uma travessa de quatro palmos, sem moldura: *Fruteiro*,
- Um painel de cinco palmos e meio, sem moldura representando um *Floreiro.*»

TOTAL= 02

Lado Esquerdo

- «Uma travessa de cinco palmos, com moldura dourada: *Gados*,
- Quatro travessas com molduras de pau, de cinco palmos de largura: *Floreiros*,
- Duas ditas, de quatro palmos de largura e sem moldura, representando *País e Fruteiro*,
- Duas travessas de cinco palmos de largo, com moldura acharoadada, representando *Floreiro e Pato*,
- Uma travessa de seis palmos de largura e sem moldura: *Fábula de Vénus*,
- Três ditas, do mesmo tamanho, uma sem moldura, e as outras com molduras pretas e filetes dourados, representando *Marinhas.*»

TOTAL= 13

➤ Quarto Interior – lado esquerdo

- «Uma travessa de quatro palmos, sem moldura: *Fruteiro*,
- Outra, do mesmo tamanho e sem moldura: *Paisagem*,
- Outra, do mesmo tamanho e com moldura dourada: *País*,
- Duas travessas com moldura preta, de dois palmos de alto: *Fruteiros*,
- Um painel de três palmos de altura, com moldura preta e filetes dourados, representando *Pescarias*,
- Uma travessa de três palmos de largura, sem moldura, representando *Animais*, de José António Benedito,
- Um painel de oito palmos, com moldura preta e filetes dourados, representando um *Velho*, cópia de Nicolau,
- Uma travessa de dois palmos com moldura dourada: *fruteiro*,
- Outra de seis palmos e sem moldura: *Batalha de Turena*,
- Outra, de três palmos e moldura dourada: *Fruteiro*,
- Painel com dois palmos, com moldura preta e filetes de ouro, representando uma *Velha*, por cópia de Nicolau, O Preto,
- Uma travessinha de dois palmos e sem moldura: *Fruteiro*,
- Duas travessinhas de palmo, uma sem moldura e outra com ela de pau representando *Países*,
- Outra, de palmo e meio, com moldura dourada e entalhada: *País*,
- Um painel muito antigo e velho, sem moldura, de dois palmos, representando *N. Sra. e os Apóstolos*,
- Uma travessa de três palmos de largura, sem moldura: *Batalha*,
- Um painelinho, de palmo e meio, sem moldura representando *N. Sra. e o Menino Jesus nos Braços*,
- Uma travessa de palmo e meio com moldura dourada representando um *País*,
- Duas travessinhas de palmo e meio representando *Países*,
- Outra de palmo e meio, sem moldura é uma *Bombochata*»

TOTAL= 23

➤ Topo

- «Uma travessa de três palmos e sem moldura representando um *pescador*,
- Outra, pouco maior, muito velha e sem moldura representando *Mariscos*,
- Outra, pouco maior e sem moldura: *País*,
- Cinco travessas de dois palmos cada, com molduras douradas: *Fruteiros*,
- Um pequeno painel sem moldura, *retrato do Senhor Príncipe D. José*, de tenra idade,
- Uma travessinha de palmo, com moldura dourada: *Morte de Sta. Teresa*,
- Painelinho de palmo, muito velho, com moldura encarnada: *Sta. Teresa*,
- Dois painelinhos, um de palmo e outro de palmo e meio, sem molduras: *bombochatas*,
- Outro, de palmo e com moldura dourada: *Santa Maria Egipcíaca*,
- Outro, com moldura preta: *Senhor com a Cruz às Costas no Encontro*,
- Outro, muito velho e com moldura, de palmo: *Santo António Abade*.»

TOTAL= 16

Lado Direito

- «Um painel de três palmos, com moldura de pau, retratando o *Padre Mestre Doutor Frei Joaquim de São José Morto*, mestre de Sua Excelência falecido,
- Três painéis de moldura dourada, retratos da *Rainha reinante, Príncipe e Princesa Regentes*,
- Outro, sem moldura e muito estragado: um *Menino*,
- Outro, mais pequeno e sem moldura: *Santa Águeda*,
- Outro, muito estragado e com moldura de pau: *Arquitectura*,
- Três travessinhas de palmo e meio, sem molduras: *Países*,
- Outra, mais pequena e sem moldura: *País*,
- Painelinho de palmo e meio, sem moldura: *Retrato de uma Dama*,
- Outro, do mesmo tamanho e com moldura preta: *Retrato de Paulo Osório*,
- Uma travessa de dois palmos e sem moldura: *Bombochata*,
- Outra, do mesmo tamanho, com moldura dourada: *Fruteiro*,
- Outra, do mesmo tamanho e com moldura preta: *A Fuga de Loth*,
- Uma travessa de dois palmos com moldura dourada e velha: *País*,

- Um painel de dois palmos e meio, sem moldura: *Retrato de Henrique da Silva.*»

TOTAL= 18

➤ Topo Inferior

- «Um painel de dois palmos e sem moldura: *Arquitectura,*
- Duas travessas de dois palmos de largura e com molduras douradas: *Fruteiros,*
- Dois painéis de dois palmos, sem molduras: *Um velho e uma Velha,*
- Uma travessa de dois palmos sem moldura: *Fábula,*
- Painelinho de palmo e meio, sem moldura e muito estragado: *Um velho,*
- Uma travessa de dois palmos e sem moldura: *Fruteiro,*
- Outra, de palmo e meio, com moldura de talha dourada: *Uma Enferma,*
- Outra de dois palmos e meio, com moldura preta e filete dourado: *Fruteiro,*
- Outra, de palmo, com moldura de pau: *bombochata,*
- Quatro travessinhas de palmo, sem molduras, de cobre: *países,*
- Dois painelinhos de palmo, sem molduras, de cobre, representando *Figuras Sagradas,*
- Dois ditos, redondos, de dois palmos, em pano: *Caprichos,*
- Medalhão, com óptima moldura de talha dourada, de relevo, do *Busto de Luís XIV,* em madeira.»

TOTAL= 20

Painéis Avulsos

- «Um painel de quatro palmos com moldura de pau: *Retrato de Jorge de Castro*,
- Outro, de três palmos e sem moldura: *Santa Cecília*,
- Outro, de três palmos, com vidro e moldura dourada: *Cronologia dos Imperadores Romanos*,
- Outro, do mesmo tamanho, com vidro e moldura dourada: *A Conceição*, em cifra, feito à mão por Pimenta,
- Outro, de quatro palmos de altura, com moldura preta e vidro quebrado, em lápis, desenhado por Vieira: *Aparição de Cristo à Virgem*,
- Duas travessas de quatro palmos de largura, com caixilhos de pau-santo, lisos, engastes dourados e vidros, uma segundo Vieira – *Fábula* – e a outra chapa em preto, representando *País*,
- Outra travessa com moldura de pau-preto: *Máquina para o conhecimento do Diário Eclesiástico Manuscrito*»

TOTAL= 08➤ Segundo Quarto Interior – parede defronte da porta

- «Um painel de três palmos, de moldura preta e filete dourado, com seu vidro quebrado, contendo um treslado em cifra, dedicado ao *Excelentíssimo Prelado defunto*, pelo Professor Filipe Nery,
- Dois painéis de palmo e meio, com vidros e molduras douradas, a lápis vermelho: *Fábulas*, desenhos de Vieira,
- Dois painéis, mais pequenos que os antecedentes, com moldura dourada e vidro, a lápis vermelho, de Vieira, também com *Fábulas*,
- Duas travessas de dois palmos e meio de largura, com molduras douradas e seus vidros, a lápis vermelho, de Vieira, com *Fábulas*,
- Travessa de palmo, com vidro e moldura dourada, a lápis vermelho: *Desponsórios de Nossa Senhora*,
- Outra, mais pequena com vidro e moldura de pau-preto, pintada à pena, representando o *Prospecto de Gibraltar*, por Frei José Pedro,

- Outra, mais pequena, com moldura dourada, estampa de *Capricho*,
- Um painel de dois palmos, com moldura preta e seu vidro à pena: *Plano da Fortificação de Bauban*, feito pelo dito Frei José Pedro,
- Outro, mais pequeno, com vidro e moldura de pau, feito à pena: *Urna com Base*.»

TOTAL= 12

Pinturas Avulsas

- «Um oratório de dois palmos e meio, com portas, o qual, aberto representa o *Calvário*, pintado em esmalte e ouro, peça riquíssima e rara,
- Dois painéis redondos, sem molduras, de dois palmos de altura, retratos de duas *Madames*,
- Cinco painéis de palmo e meio, com moldura dourada: *Países*,
- Outro painel do mesmo tamanho, com moldura preta e filete dourado: *Bacanal*,
- Mais dois, redondos, de palmo e meio, sem molduras: *Caprichos*,
- Um painelinho de pau velho, sem moldura: *Um velho*,
- Uma travessa de palmo e meio, sem moldura: *S. Jerónimo*,
- Painelinho de dois palmos, em pano, sem moldura: *Bacanal*,
- Uma lâmina de palmo, com seu vidro e moldura de ébano: *Santa Teresa*, de autor O Mudo,
- Outra, sem moldura, em pau, da imagem de *S. Malgo* [sic],
- Uma travessa com moldura azul e ouro, com vidro, de palmo e meio, representando *Cristo na Rua da Amargura*,
- Uma travessa de palmo com moldura dourada: *Nossa Senhora com o Menino*,
- Um painel de dois palmos, com moldura de pau, *pintura Gótica: Nossa Senhora, o Menino e o Baptista*,
- Lâmina de palmo e meio, com vidro e moldura de pau-preto: *Santa Maria Madalena*,
- Outra, com moldura de pau e seu vidro, *Santa Margarida de Cortona*, feito à pena por Frei José Pedro,
- outra, de dois palmos, com moldura preta e seu vidro, a lápis vermelho, por Vieira: *S. João Baptista*,

- Outra, com moldura preta e filete dourado e seu vidro, a lápis vermelho: *Nossa Senhora e S. José*, por Vieira,
- Outra, pouco maior, com moldura dourada e seu vidro, a lápis preto, por Vieira: *Santo Anastácio*,
- Outra, de palmo e meio, de moldura de pau e seu vidro, a lápis vermelho: *A Sagrada Família*, por Vieira,
- Uma travessa de palmo e meio, sem moldura: *Santa Maria Madalena*,
- Uma travessa de dois palmos, com moldura dourada e seu vidro, à pena: *Milagre dos Pães e Peixes*, pelo Cavaleiro de Faria,
- Outra, de palmo e meio, com moldura dourada e seu vidro: *Uma Pastora*, bordado moderno a retrós,
- Um painelinho com moldura de ébano, em camafeu: *S. João Evangelista*,
- Uma travessa sem caixilho, de dois palmos, miniatura representando *Cerimónias Gregas*.»

TOTAL= 30

TOTAL ABSOLUTO: 553 PINTURAS

«E por não haver mais pinturas algumas [...] mandou fazer este termo de encerramento o dito Ministro, o qual na conformidade do Régio Aviso retro autoado, encerrou a guarda e conservação das ditas pinturas inventariadas ao Excelentíssimo e Reverendíssimo António José de Oliveira, Bispo Eleito da Eucárpia e Vigário Geral deste Arcebispado...»²⁶⁹

²⁶⁹ Túlio Espanca, *op. cit.* p. 265.

ANEXO Nº 6

PINTURAS DE CENÁCULO CONSTANTES DO INVENTÁRIO DA *LIVRARIA ECLESIASTICA E PÚBLICA DE ÉVORA* CORRESPONDENTES ÀS DAS COLEÇÕES DO MRDL

LISTAGEM ESQUEMÁTICA

	INVENTÁRIO DAS PINTURAS DE CENÁCULO EXISTENTES NA LIVRARIA DE ÉVORA (4ª lista)	CORRESPONDÊNCIA - MRDL
01	«1 – Painel de S. Vicente, de Autor português, antigo, duro.»	<i>S. Vicente</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses
02	«2 – Anunciação da Snr ^a Port., antigo, duro.»	<i>Anunciação (I)</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses OU <i>Anunciação (II)</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses
03	«5 – Uma barca com várias figuras.»	<i>Martírio de S. Vicente</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses
04	«8 – Celebração da Missa. Port. Antigo duro.»	<i>Missa de S. Gregório</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses
05	«9 – N. Snr. ^a dando o Peito ao Menino. Antigo duro.»	<i>Virgem do Leite</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVI/XVII.
06	«14 – A prisão do Senhor» «135 – Prisão do Snr.» «163 – A Prisão.» «266 – A prisão do Snr.»	<i>O Beijo de Judas</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII
07	«19 – Ecce Homo. Antigo duro.»	<i>Ecce Homo</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses
08	«23 – Huma Cabeça – maneira» «29 – Huma Cabeça.» «30 – Huma Cabeça.» «127 – Cabeça de S. Jeronimo.» «147 – Cabeça do Baptista.» «194 – Cabeça do Baptista.» «199 – Cabeça do Baptista apresentada a Herodias.» «216 – Cabeça de S. João apresentada a Herodias.»	<i>Cabeça de S. João Baptista (I)</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII OU <i>Cabeça de S. João Baptista (II)</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII

09	«30 – Adoração dos Reis» «38 – Adoração dos Reys.» «363 – Adoração dos Reys. Cópia de Rubens.»	<i>Adoração dos Reis</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII
10	«34 – Adoração dos Reys. Antigo.»	<i>Adoração dos Reis</i> – Sala de Pintura Primitivos Portugueses
11	«37 – Retrato de Mulher». «39 – Retrato de Mulher». «45 – Retrato de Mulher». «83 – Retrato de Mulher». «248 – Retrato de Mulher». «368 – Retrato de Mulher».	<i>Busto da Virgem</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
12	«59 – S. Francisco de Paula» «205 – S. Francisco de Paula»	<i>S. Francisco de Paula</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
13	«64 – 65 – 66 – 67 – Painéis em cobre dos Passos da Escritr ^a os toques das árvores são excelentes»	<i>Abrão e os 3 desconhecidos; Melquisedek recebe Abrão e Encontro de Jacob e Raquel no Poço</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII
14	«75 – S. Francisco»	<i>S. Francisco em Transe</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
15	«134 Os Evangelistas. Cópia de Rubens.» «299 – Os Evangelistas» 300 – Os Evangelistas» 301 – Os Evangelistas» 302 – Os Evangelistas» ²⁷⁰	<i>Os Quatro Evangelistas</i> – Sala de Pintura Flamenga dos sécs. XVI/XVII
16	«162 – A Cea do Snr.»	<i>A Última Ceia</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
17	«192 – Painel grande de S. Bartolomeu do Espanholetto.»	<i>O Martírio de S. Bartolomeu</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
18	«195 – David com a cabeça do Goliat [sic]»	<i>David e Golias</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
19	«196 – S. Jerónimo de Espanholetto.»	<i>S. Jerónimo</i> (atr. a Ribera) – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
20	«201 – S. Agostinho de Espanholetto.»	<i>Sto. Agostinho</i> (atr. a Ribera) – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
21	«204 – S. Francisco. Painel gr. ^c »	<i>S. Francisco em Êxtase</i> ²⁷¹ – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII

²⁷⁰ Qualquer uma destas hipóteses pode corresponder ao quadro do mesmo título da Sala de Pintura Flamenga dos sécs. XVI/XVII, muito embora nos inclinemos para uma correspondência com o n.º 134, pois a pintura do MRDL inspira-se na composição homónima de Rubens.

22	«210 – S. Pedro de Alcântara.»	<i>S. Pedro de Alcântara</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
23	«212 – Nascimento.» «264 – Nascim. ^{to} .» «270 – Nascim. ^{to} .»	<i>Nascimento de S. João Baptista</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
24	«213 – A Adúltera.»	<i>A Adúltera</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII
25	«240 – Flagelação, maneirada.»	<i>A Flagelação</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
26	«269 – Retrato de Ex. ^{mo} e R. ^{mo} Snr. Bispo de Beja»	<i>Retrato do Bispo Cenáculo</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
27	«308 – 309 – 310 – Apostolos.»	<i>Tríptico Cristo e os Apóstolos</i> – Sala de Pintura Flamenga dos Sécs. XVI/XVII
28	«387 – A Circunsizão. Cópia de Rubens.»	<i>A Circuncisão</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII

²⁷¹ Trata-se de um painel de grandes dimensões – 155 cm x 127 cm – podendo corresponder ao n° 204, que apresenta a mesma característica.

ANEXO Nº 7

PINTURAS CONSTANTES DO INVENTÁRIO DO CONVENTO DA CONCEIÇÃO²⁷²

«Nº 1 – Um quadro com S. Gabriel

Nº 2 – Um dito com S. Bento

Nº 3 – Um dito com o Senhor da Paciência

Nº 4 - Um dito com o Bom Pastor

Nº 5 – Um dito com a Tentação do Demónio

Nº 6 – Um dito com quatro figuras

Nº 7 – Um dito com o Jordão

Nº 8 - Um dito com a Descida do Espírito Santo

Nº 9 – Um dito com o Senhor no Horto

Nº 10 – Um dito com o Senhor no Horto

Nº 11 - Um dito com Um dito com a Senhora da Conceição e mais cinco figuras

Nº 12 – Um dito em madeira com S. João Evangelista

Nº 13 – Um quadro da Senhora dos Anjos

Nº 14 - Um quadro com o Senhor da Cana Verde

Nº 15 – Um dito como Senhor da Paciência

Nº 16 – Um dito com Cristo

Nº 17 - Um dito com o Nascimento do Menino

Nº 18 – Um dito com a Sacra Família

Nº 19 – Um dito com o Senhor recebendo a sentença

Nº 20 - Um dito com S. João Evangelista

Nº 21 – Um dito em madeira com o Sr. dos Passos

²⁷² ANTT, AHMF, cx. 1872, capilha 2, doc. 15, pp. 13-15v.

Nº 22 – Um dito em madeira com quatro imagens

Nº 23 - Um dito com o Senhor no Horto

Nº 24 – um dito em madeira com oito imagens

Nº 25 – Um dito com a coroação de Nossa Senhora

Nº 26 - Um dito com a Senhora da Graça

Nº 27 – Um dito como casamento da Virgem

Nº 28 – Um dito com a Senhora Mãe dos Homens

Nº 29 - Um dito com o Jordão

Nº 30 – Um dito com a degolação do Baptista

Nº 31 – Um dito com o Baptista no Deserto

Nº 32 - Um dito com Nossa Senhora

Nº 33 – Um dito com Nossa Senhora

Nº 34 – Um dito com a Visitação

Nº 35 - Um dito com o Senhor crucificado

Nº 36 – Um dito com o nascimento do Baptista

Nº 37 – Um dito em madeira com os Santíssimos corações

Nº 38 – Vinte e cinco quadros com diferentes pinturas no tecto do coro de baixo

Nº 39 – Um dito com o Senhor Preso à coluna

Nº 40 – Um dito com o Senhor da cana verde

Nº 41 - Um dito com o Senhor Ressuscitado

Nº 42 – Um dito com a Senhora da Graça

Nº 43 – Um dito com a Senhora da Encarnação

Nº 44 - Um dito com o Senhor Crucificado

Nº 45 – um dito com a Senhora da Piedade

Nº 46 – Um dito com o Padre Eterno

Nº 47 - Um dito com o Senhor em Cana Verde

Nº 48 – Um quadro com o Santíssimo

Nº 49 – Um dito com o Senhor crucificado

Nº 50 - Um dito com o Senhor no Horto

Nº 51 – Um dito com um milagre

Nº 52 – Um dito com o Senhor preso à coluna

Nº 53 - Um dito com S. João Baptista e com S. João Evangelista

Nº 54 – Um dito em madeira com diversas imagens

Nº 55 – Um dito com o Santo António

Nº 56 - Um dito em madeira com o Baptista no deserto

Nº 57 – Um dito em madeira com Santa Clara

Nº 58 – Um dito com a Senhora da Graça

Nº 59 - Um dito com a Senhora Infante

Nº 60 – Um dito com o Senhor da cana Verde

Nº 61 – Um dito com a prisão do Senhor

Nº 62 - Um dito com a conversão de Madalena

Nº 63 – Um dito em madeira com S. Bento

Nº 64 – Um dito em madeira com S. Bento

Nº 65 - Um quadro em madeira com S. Bento

Nº 66 – Um dito em madeira com o Senhor da Encarnação

Nº 67 – Um dito com S. Tiago

Nº 68 - Um dito com S. Cristóvão

Nº 69 – Um dito com a Senhora da Piedade

Nº 70 – Um dito com a Senhora da Carmo

Nº 71 - Um dito com um milagre

Nº 72 – Um dito em madeira com S. Miguel

Nº 73 – Um dito com S. Pedro

Nº 74 - Um dito com S. João Baptista

Nº 75 – Um dito com uma freira

Nº 76 – Um dito com Nossa Senhora do ... [ilegível]

Nº 77 - Um dito com S. Bento

Nº 78 – Um dito com S. Miguel

Nº 79 – Um dito com a Senhora das Dores

Nº 80 - Um dito com S. Bernardo

Nº 81 – Um dito com S. João Evangelista

Nº 82 – Um dito com Santa ... [ilegível]

Nº 83 - Um dito com Santa Teresa de Jesus

Nº 84 – Um dito em madeira em relevo com S. João Baptista (está partido)

Nº 85 – Cinco quadros com diferentes pinturas que estão na Igreja

Nº 86 - Um dito pequeno em cobre com S. ... [ilegível]

Nº 87 – Um quadro com El-Rei D. José I»

ANEXO Nº 8

PINTURAS CONSTANTES DO INVENTÁRIO DO CONVENTO DA CONCEIÇÃO²⁷³ CORRESPONDENTES ÀS DAS COLECÇÕES DO MRDLLISTAGEM ESQUEMÁTICA

	INVENTÁRIO DAS PINTURAS CONSTANTES DO INVENTÁRIO DO CONVENTO DA CONCEIÇÃO	CORRESPONDÊNCIA - MRDL
01	«Nº 16 – um dito com Cristo»	<i>Busto de Cristo</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII OU <i>Flagelação de Cristo</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
02	«Nº 17 – Um dito com o Nascimento do Menino»	<i>Adoração dos Magos</i> – Sala de Pintura Primitiva Portuguesa OU <i>Adoração dos Magos</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII OU <i>Adoração dos Pastores</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
03	«Nº 18 – um dito com a Sacra Família»	<i>Regresso do Egipto</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII
04	«Nº 19 – Um dito com o Senhor recebendo a sentença»	<i>Flagelação</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
06	«Nº 28 – Um dito com a Senhora Mãe dos Homens	<i>Nossa Senhora Mãe dos Homens</i> – Dispersos: Portaria
07	«Nº 30 – um dito com a degolação do Baptista»	<i>Cabeça do Baptista (I)</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII

²⁷³ ANTT, AHMF, cx. 1872, capilha 2, doc. 15, pp. 13-15v.

		<p>OU</p> <p><i>Cabeça do Baptista (II)</i> – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII</p>
08	«Nº 32 - Um dito com Nossa Senhora «Nº 33 – um dito com Nossa Senhora»	<i>Busto da Virgem</i> (atr. Juan Arellano) – Sala de Pintura Espanhola do séc. XVII
09	«Nº 34 – Um dito com a Visitação»	<i>Visitação</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
10	«Nº 35 - Um dito com o Senhor crucificado» «Nº 44 - Um dito com o Senhor Crucificado» «Nº 49 – Um dito com o Senhor crucificado»	<i>Calvário</i> – Sala de Pintura Flamenga dos sécs. XVI/XVII
11	«Nº 36 – um dito com o nascimento do Baptista»	<i>Nascimento do Baptista</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
12	«Nº 55 – Um dito com o Santo António» «Nº 51 – um dito com um milagre» «Nº 71 - Um dito com um milagre»	<i>Milagre de Santo António</i> – Sala de Pintura Setecentista Portuguesa
13	«Nº 59 - Um dito com a Senhora Infante»	<p><i>Retrato da Infanta D. Beatriz</i> – Dispersos: Entrada da Igreja</p> <p>OU</p> <p><i>Retrato da Infanta D. Beatriz</i> – Dispersos: Sala dos Brasões</p>
14	«Nº 61 – Um dito com a prisão do Senhor»	<i>O Beijo de Judas</i> – Sala de Pintura Flamenga do séc. XVII
15	«Nº 73 – Um dito com S. Pedro»	<i>S. Pedro e seu Martírio</i> - Dispersos: Capela-mor lado da Epístola
16	«Nº 79 – Um dito com a Senhora das Dores»	<i>Virgem Dolorosa</i> – Dispersos: Sala do Capítulo – Altar do Sr. Jesus do Capítulo

ANEXO Nº 10

Texto dos conteúdos referentes aos percursos A OBRA, O AUTOR e A
ÉPOCA do *Menu da Obra* (Aplicação Multimédia)

A OBRA

FICHA TÉCNICA

CATEGORIA – Pintura

SUB-CATEGORIA – Pintura Sacra

TÍTULO – *Descida da Cruz*

AUTORIA – António Nogueira

DATAÇÃO – 1564

INFORMAÇÃO TÉCNICA – Suporte: Madeira

– Técnica: Óleo

DIMENSÕES – Painéis quadrados com cª 115 cm/lado

CONSERVAÇÃO – Estado: Bom, com intervenções de restauro no suporte e na película cromática

INCORPORAÇÃO – 1931

EXPOSIÇÕES - *A Pintura Maneirista em Portugal* (1995, Lisboa)

ANÁLISE DA OBRA

Análise Composicional

Este é o quadro mais emblemático do conjunto. O dinamismo da composição imprime-lhe um cariz marcadamente maneirista, de perfil nórdico, de onde ressalta a composição diagonal, contrária à clássica composição triangular, evidente na *Visitação*.

Este tipo de composição é bem visível na linha de força que vai desde a cabeça da figura da esquerda, passa pela face esquerda de Cristo e pela cabeça da figura de verde, terminando nos pés de Cristo.

Outros exemplos da composição diagonal são o marcado pelas escadas, para além daquele que é composto pelos braços da figura da direita e pelos panos que sustentam Cristo. Pese embora a evidência da composição diagonal, a triangular não está ausente, podendo observar-se uma que reúne os olhares das figuras cimeiras com o da figura em frente a Cristo e outra, composta pelos olhares das duas figuras da direita e o rosto da Virgem.

Ao contrário da *Visitação* — outra das quatro pinturas que compõem o conjunto —, esta é uma cena que inspira movimento, visível no enrolado do panejamento da figura da esquerda (S. João Evangelista?) e nas posições das cabeças e corpos, quer de Cristo, quer dos restantes elementos.

É considerada pelos historiadores de arte como uma composição de intensidade anticlassicista, de desenho nervoso e mancha larga (SERRÃO, 1986, 53), de cariz arrojado pelo desequilíbrio que apresenta, entretanto minorado pelo panejamento púrpura em caracol que veste S. João Evangelista (?) e pela posição enrolada do braço da personagem que segura as pernas de Cristo, sendo curioso verificar que os tons das vestes de ambos, o soprado do panejamento e a posição do braço daquela figura encerram respectiva e simultaneamente curiosas assimetria e harmonia plásticas.

Em relação à perspectiva, a profundidade da cena é conferida essencialmente pela posição de ambas as escadas em relação à cruz, colocadas uma à frente do seu braço horizontal e outra atrás, conquanto esta perspectiva possa equivocar o espectador, muito por causa da disposição das figuras, que maioritariamente se encontram no mesmo plano ou em planos muito próximos.

Por último, uma referência à cruz, que apesar de ocupar uma posição central, ao invés de contribuir para a simetria da composição realça o desequilíbrio, pois com excepção de uma figura, as restantes concentra-se à sua direita (CAETANO, 1982-83:9).

Análise Iconográfica

Em termos iconográficos, as cenas representadas neste conjunto retabular, de que a *Descida da Cruz* não é excepção, estão bem identificadas, inserindo-se nas linhas orientadoras iconográficas emanadas do *Concílio de Trento*, as quais recomendavam uma existência mínima de adereços, de corpos e rostos estereotipados, defendendo a imagem de carácter didáctico,

imaculada, de modo a não elevar a beleza a níveis exibicionistas, que pudessem tornar a pintura demasiado concupiscente ou sensitiva.

Contudo, o painel da *Descida da Cruz* apresenta um pormenor em desacordo com as determinações tridentinas, uma vez que a Virgem está prostrada aos pés de Cristo, contrariamente ao recomendado, que preconizava uma Virgem de pé, enfrentando a morte do filho sem demonstrações de sentimento, o que leva a crer que o autor possa ter copiado o modelo de imagem anterior às designações do Concílio, ou que a mesma escapou à censura.

PROVENIÊNCIA

Este conjunto retabular onde se integra o painel da *Descida da Cruz*, terá sido executado muito provavelmente em Beja, a expensas da Santa Casa da Misericórdia local, no ano de 1564, ano seguinte ao Concílio de Trento.

Encontra-se documentalmente atribuído a António Nogueira pelo historiador de arte Joaquim Oliveira Caetano, precisamente por conhecimento de um recibo parcial de pagamento em géneros, constante de um livro de registo de receitas e despesas da Santa Casa da Misericórdia de Beja referente aos anos de 1564-65, onde pode ler-se que o mordomo despendera «[...] seis quarteiros de trigo que deu a amtonio nogueira pymtor que pytou o Retauollo que esta casa lhe era obrigada dos dous moyos que lhe prometeram» (CAETANO, 1982-83:2).

Para além do recibo a comprovar quer a autoria, quer a data da feitura do retábulo, o quadro da *Ressurreição* reforça esta data, uma vez que contém no anverso a inscrição “1564”.

Desta obra, composta actualmente pelos quatro painéis já identificados, apenas se inferia a sua proveniência, cuja tradição a atribuía à antiga Igreja da Misericórdia de Beja, constituindo o retábulo da capela-mor, não havendo contudo qualquer certeza.

Esta hipótese afigurou-se a Joaquim O. Caetano como plausível, não só pelo tema de um dos quadros – Visitação – ser recorrente das Misericórdias portuguesas, como também pelo facto de o autor ter julgado vislumbrar na respectiva composição um edifício semelhante ao edifício da igreja em questão, suposição que seria ulteriormente comprovada depois de descoberta a referida nota de pagamento/recibo a António Nogueira.

Quanto à localização dos painéis no interior da igreja, toma-se como certa a hipótese que aponta para a sua colocação na capela-mor, uma vez que foram pagos pela própria

Misericórdia, o que não acontecia com as restantes capelas que pertencendo a privados, a eles lhes cabia a respectiva ornamentação (CAETANO, 1982-83:3).

No que respeita ao seu posicionamento no retábulo, não foi ainda possível chegar-se a uma conclusão, pois crê-se que não estará completo, faltando algumas tábuas. Sobre as remanescentes, o mesmo historiador aponta para um possível esquema, que muito embora não corresponda ao esquema tradicional de leitura é a hipótese mais provável, considerando os próprios temas: Visitação ao alto e uma fila de três, onde integram os restantes, com a Ascensão ao centro, ladeada pela Descida da Cruz e Ressurreição (IDEM, 1982-83:2).

O AUTOR

BIOGRAFIA

Nascimento – 1º Quartel do séc. XV

Falecimento – ano de 1575

Estado Civil – Casado com Inês Fernandes

Descendência – Dois filhos e duas filhas – Paulo e Marco António Nogueira; Vicência e Maria –

Moradas conhecidas – 1550 – Em Évora, Freguesia de S. Pedro, Rua da Freiria: moradia situada em zona nobre da cidade, nas traseiras da Sé Catedral.

1565 – Em Lisboa, Freguesia de S. Nicolau, Rua dos Escudeiros – habitava as casas de Manuel Fernandes.

Situação socioeconómica – Em 1565 possuía rendimentos avaliados em 10 mil reais, o que o colocava em termos de riqueza colectada, entre o 14º e o 18º lugar de entre os 35 pintores referenciados no *Livro de Lançamento do empréstimo que a Cidade de Lisboa faz a D. Sebastião* (1565), (CORREIA, 1928).

Em fim de vida detinha igual sucesso económico, tendo deixado rendimentos suficientes para dotar a filha Vicência no Convento do Paraíso (Évora) e permitir à sua viúva a compra da morada de casas em que habitavam; possuía escravos.

FORMAÇÃO ARTÍSTICA/ESTILO

Desconhece-se em que oficinas terá aprendido o seu ofício e se estaria estabelecido por conta própria.

Na periferia foi um dos mestres pioneiros na adesão ao Maneirismo.

Pintor desenvolvido no debuxo, de traço muito seguro e mancha larga, cujo dinamismo compositivo e dramatismo cénico denunciam o seu formulário maneirista de influência nórdica.

A sua pintura insere-se dentro da denominada *arte senza tempo*, traduzida numa pintura despojada de adereços denunciadores de temporalidade evidente, sem referências históricas, quase limitada aos modelos anatómicos e ao espaço vazio.

INFLUÊNCIAS

Muito pouco se sabe acerca deste artista, sendo que esta vertente da sua vida está entre aquelas em que a informação é mais escassa.

Contudo, a sua obra «revela influências, embora com a devida distância, do pintor espanhol Juan Correa de Vívar e do flamengo (radicado em Sevilha) Pedro de Campanã, este último com actividade conhecida em Portugal» (SERRÃO, 1986,53).

Sabe-se que António Nogueira foi contemporâneo de outro pintor neerlandês, Francisco de Campos, mestre lisboeta que executou, ao tempo de Nogueira, múltiplos trabalhos na cidade de Évora, assim como dos mestres Diogo Contreiras e Luís de Morales, também eles com diversos trabalhos realizados na capital do Alto-Alentejo, com cujas obras é bastante improvável o artista não ter contactado.

No entanto, os investigadores que se debruçaram sobre António Nogueira não encontram pontos de contacto entre a sua obra e a de Campos, nem com a de Contreiras ou Morales.

CORPUS PICTÓRICO

Documentado:

1548 – Dois retábulos para a Igreja Matriz de Beringel (desaparecidos).

1564 – Retábulo da Igreja da Misericórdia de Beja – 4 tábuas remanescentes: *Visitação, Descida da Cruz, Ressurreição, Ascensão* (actualmente no MRDL).

Atribuído:

1564-1565 – Retábulo da Igreja do Espírito Santo de Ferreira do Alentejo - 8 tábuas: *Anunciação, Adoração dos Magos, Ascensão, Baptismo, Transfiguração, Ressurreição, Natividade e Pentecostes* (actualmente na Igreja da Misericórdia de Ferreira do Alentejo).

Data incerta – Retábulo da Igreja de Santa Margarida do Lavradio – 6 painéis remanescentes: *Anunciação, Descida da Cruz*, quatro painéis representando cada um dos quatro *Evangelistas* (actualmente no MNAA).

C^a 1570 – Painel *Cristo deposto da Cruz* (actualmente na Igreja do Convento da Graça).

Data incerta – Fragmento de um *Pentecostes* (actualmente no Museu de Évora).

Data incerta – Uma *Anunciação* (Colecção Particular de Lisboa).

C^a 1570 – Uma *Anunciação* (Colecção Particular).

A ÉPOCA

MOVIMENTO ARTÍSTICO – O MANEIRISMO –

Contexto Europeu

O Maneirismo surge na resposta à grande crise que se abateu sobre o Ocidente europeu na primeira metade do séc. XVI, vindo «privilegiar o regresso em força do imaginário e da afectividade, contrariando o racionalismo exacerbado do classicismo quatrocentista» (DESTERRO, 2008:50). Trata-se de uma grande corrente cultural emergida de Itália, que vigorou por toda a Europa durante boa parte do séc. XVI, marcando o início da era moderna.

A alteração das rotas comerciais, que se deslocaram para outras regiões, deixou a Itália fora dos novos circuitos mercantis e da prosperidade económica. A nível social, e político a situação também não era a melhor, com a invasão do país por outras potências, o saque da sua capital e a conseqüente fuga dos seus “talentos e cérebros”. No plano religioso igualmente grandes convulsões se fizeram sentir, com a Reforma Protestante a abalar os alicerces do Catolicismo e a austeridade ideológica e a censura, dimanadas da subsequente Contra-Reforma Católica, a cercear a criação artística.

Apesar das drásticas mudanças ocorridas na Europa, a cultura italiana conseguiu, não só manter o seu prestígio internacional, como disseminar a sua influência, a que não foram alheios a dispersão dos seus bens, assim como a fuga dos seus artistas. A diversas cidades italianas, com Florença e Roma a liderarem o topo das preferências, acorrem artistas e aprendizes de todas as partes do velho continente, muitos deles enviados pelos seus monarcas, para aperfeiçoar a sua arte e aprender com os melhores mestres.

Entre outros, são prestigiados pintores do maneirismo italiano Jacopo da Potormo, Parmigianino, Mechelangelo (fase madura), Jacopo Tintoretto, Ticiano, Giuseppe Arcimboldo, Anniballe Carracci, Maturino, Giulio Romano, Pellegrino Tibaldi ou Polidoro da Caravaggio.

A Flandres era uma região que já que produzira alguns dos maiores pintores quatrocentistas da Europa como Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes ou Quentin Metsys e atraía outros, que não sendo neerlandeses, aqui se fixaram como Hans Memling, ou Albrecht Durer, todos expoentes máximos da pintura primitiva flamenga que popularizaram o uso da pintura a óleo.

Esta região estava agora situada no centro do novo eixo económico, onde a prosperidade mercantil atraía a Antuérpia toda a sorte de rotas, produtos e gentes, fomentando, entre muitas outras, o estabelecimento de relações artísticas, que conduziram à expansão da indústria da Pintura, favorecendo o movimento artístico que viria a ser apelidado de “Maneirismo de Antuérpia” (DESTERRO, 2008:75).

O enorme incremento desta indústria de luxo transformou Antuérpia numa grande metrópole artística e conduziu à instalação de grandes *ateliers*, que se estenderam a outras cidades neerlandesas, nos quais trabalhavam diversos mestres e múltiplos assistentes ou aprendizes, essencialmente por conta própria, respondendo a inúmeras e avultadas encomendas, numa produção quase industrial, com a exportação como grande realidade.

Efectivamente, de vários pontos da Europa surgiam as mais diversas encomendas a pintores flamengos e/ou radicados nesta região, mas era sobretudo a Península Ibérica o principal destino da produção neerlandesa (DESTERRO, 2008:79).

São grandes mestres do maneirismo antuérpiano Jan Vasn Scorel, Cornelis Bos, Franz Floris, Vredeman de Vries, Marteen de Vos, ou Cornelis Cort.

Contexto Nacional

Na segunda metade do séc. XVI, a pintura maneirista em Portugal surge como afirmação de modernidade, num quadro marcado pela crise social, pela perda da independência e pela austeridade ideológica imposta pela Contra-Reforma emanada do Concílio de Trento.

A censura proibia os aspectos “heréticos” ou “impuros” na obra de arte, susceptíveis de poderem tornar a pintura demasiado lasciva, constituindo «a decência e a veia catequética, em termos iconográficos, as duas grandes vias da pintura maneirista portuguesa» (SERRÃO, 1986:33).

Porém, apesar de a ideologia tridentina ter coarctado a plena adopção das novas soluções plásticas (maneiristas), os pintores portugueses não deixaram de interpretar, com algum vigor o ideal da nova “maneira”.

De facto, o seu intercâmbio com pintores italianos e flamengos (vários pintores portugueses estadearam em cidades italianas e neerlandesas e vice-versa, sobretudo no que diz respeito à passagem e/ou estadia, mais ou menos prolongada de artistas flamengos em território nacional) permitiu aos mestres nacionais a renovação dos programas picturais de igrejas, conventos e palácios nacionais com figuras *serpentinatas*, musculosa robustez de figuras masculinas, Virgens alteadas e profanas, efeitos ambíguos de espaço, modelação lumínica, etc, associada à crescente consciencialização da importância e individualidade da arte.

Os pintores portugueses, mais conscientes do seu deplorável estatuto – meros artífices assalariados, subalternos, vinculados à pesada tutela da sua corporação artesanal, a *Bandeira de S. Jorge* – reivindicam o estatuto liberal para a arte da pintura e seus praticantes, conquistando o estatuto de artistas independentes, distinguidos pelo merecimento artístico das suas produções.

Conseguem assim melhorar consideravelmente as suas condições de vida e de trabalho, alcançando melhores contratos, melhores remunerações, mobilidade social, desempenho de cargos nobres/régios e outras regalias (SERRÃO, 1986:33).

Destacados Pintores Maneiristas Portugueses

A Pintura Maneirista Portuguesa divide-se em várias gerações:

Pintores da 1ª Geração – Maneirismo Experimental

- Jorge Afonso (fase final) (1470-1550)
- Gregório Lopes (act. conh. 1490-1515)

- Francisco de Campos (n. c^a 1515-fal. 1580)
- Diogo de Contreiras (act. conh. 1521-1562)

(É no Maneirismo Experimental, embora em contexto regional, que se insere António Nogueira).

Pintores da 2^a Geração – Maneirismo Italianizante (*Bella Maniera*)

- António Campelo (?)
- Gaspar Dias (act. conh. 1560-1591)
- Cristóvão de Moraes (act. conh. 1551-1571)

Pintores da 3^a Geração – Apogeu do Maneirismo (*Pittura Senza Tempo*)

- Francisco Venegas (activo 1526-fal. c^a 1594)
- Fernão Gomes (n. c^a 1548-fal. 1612)
- Diogo Teixeira (fal. 1612)

Pintores da 4^a Geração – Maneirismo Reformado (Pintura de transição para o Barroco)

- Amaro do Vale (n. c^a 1560-fal. 1619)
- Simão Rodrigues (n. c^a 1560-fal. 1629)
- Domingos Vieira Serrão (n. c^a 1570-fal. 1632)
- Pedro Nunes (n. c^a 1590-fal. 1637)

APÊNDICE ICONOGRÁFICO

APÊNDICE
ICONOGRÁFICO

ANEXO A

IMAGENS DOS QUADROS QUE COMPÕEM A COLECÇÃO DE PINTURA EXPOSTA DO MRDL²⁷⁵

PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA



Figura 25 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *A Verónica* – atribuído à dupla de pintores António Oliveira/Júlio Dinis do Carvo (foto da autora)

²⁷⁵ Não sendo possível ordenar as imagens de acordo com a data de execução dos quadros, optou-se por uma apresentação que segue a ordem de exposição.



Figura 26 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Visitação* – Retábulo da Capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja, atribuído a António Nogueira (foto do MRDL)



Figura 27 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Descida da Cruz*– Retábulo da Capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja, atribuído a António Nogueira (foto do MRDL)



Figura 28 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Ressurreição* – Retábulo da Capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja, atribuído a António Nogueira (foto do MRDL)



Figura 29 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Ascensão* – Retábulo da Capela-mor da Igreja da Misericórdia de Beja, atribuído a António Nogueira (foto do MRDL)



Figura 30 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Anunciação [I]* – (foto da autora)



Figura 31 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *O Martírio de Santa Catarina* –
(foto do MRDL)



Figura 32 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Circuncisão* – (foto da autora)



Figura 33 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Santa Ana e S. Joaquim: A Concepção da Virgem* – (foto da autora)



Figura 34 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *A Virgem da Rosa [ou A Virgem no Trono]* – atribuído a Francisco de Campos (foto do MRDL)



Figura 35 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Adoração dos Magos* – (foto da autora)



Figura 36 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Anunciação [II]* – (foto da autora)



Figura 37 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Missa de S. Gregório* – atribuído Gregório Lopes (foto do MRDL)



Figura 38 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *S. Vicente* – atribuído à dupla de pintores Vicente Gil e Manuel Vicente (foto do MRDL)



Figura 39 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Martírio de S. Vicente* – (foto da autora)



Figura 40 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *O Concílio de Niceia* – (foto da autora)



Figura 41 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Apresentação da Virgem no Templo* – (foto da autora)



Figura 42 - PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA – *Ecce Homo* – (foto do MRDL)

PINTURA ESPANHOLA



Figura 43 - PINTURA ESPANHOLA – *David e Golias* (foto da autora)

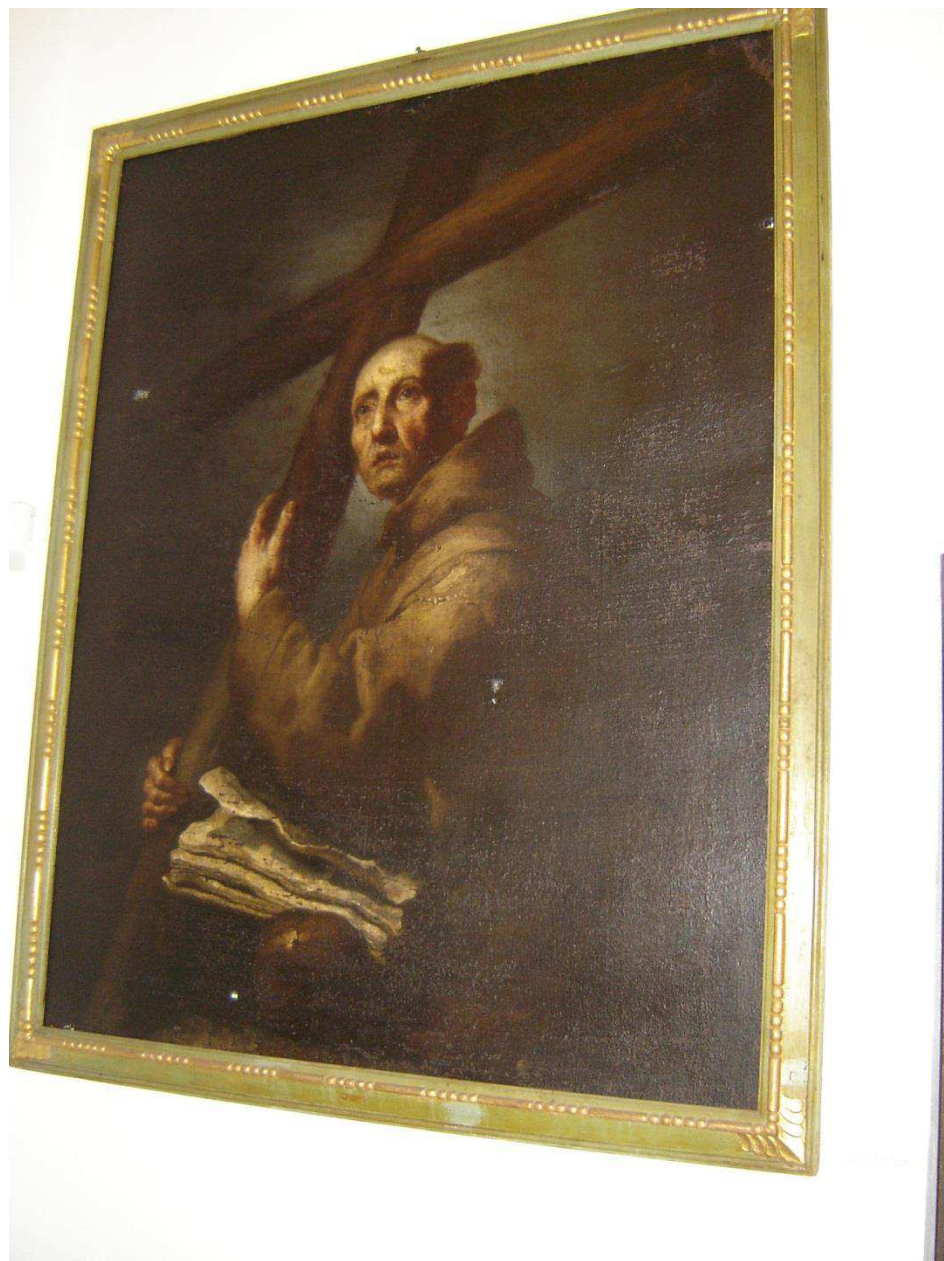


Figura 44 - PINTURA ESPANHOLA – *S. Pedro de Alcântara* (foto da autora)



Figura 45 - PINTURA ESPANHOLA – *S. Francisco em êxtase* (foto da autora)



Figura 46 - PINTURA ESPANHOLA – *Cabeça de S. João Baptista* (foto da autora)



Figura 47 - PINTURA ESPANHOLA – *Cabeça de São João Baptista* (foto do MRDL)



Figura 48 - PINTURA ESPANHOLA – *Santo Agostinho*, atribuído a José de Ribera (foto do MRDL)

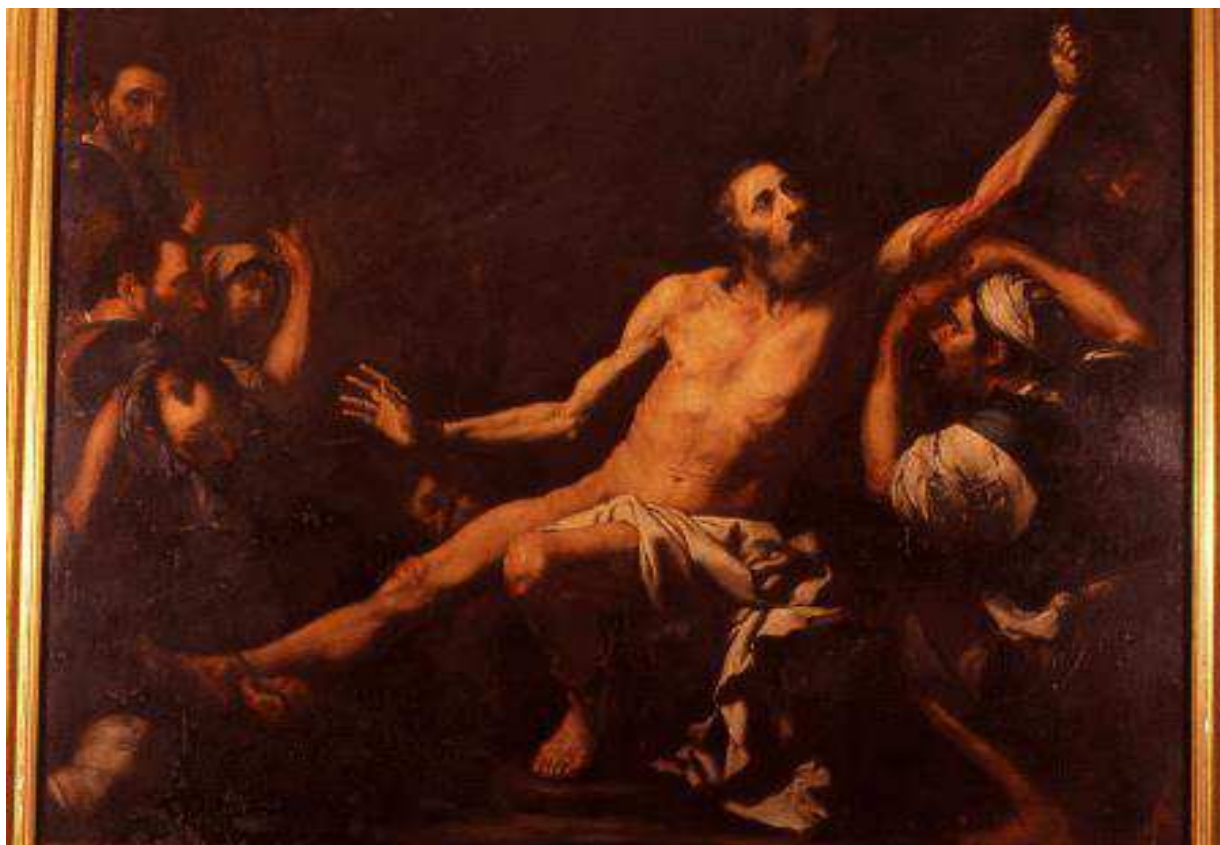


Figura 49 - PINTURA ESPANHOLA – *Martírio de São Bartolomeu*, atribuído a Ribera
(foto do MRDL)

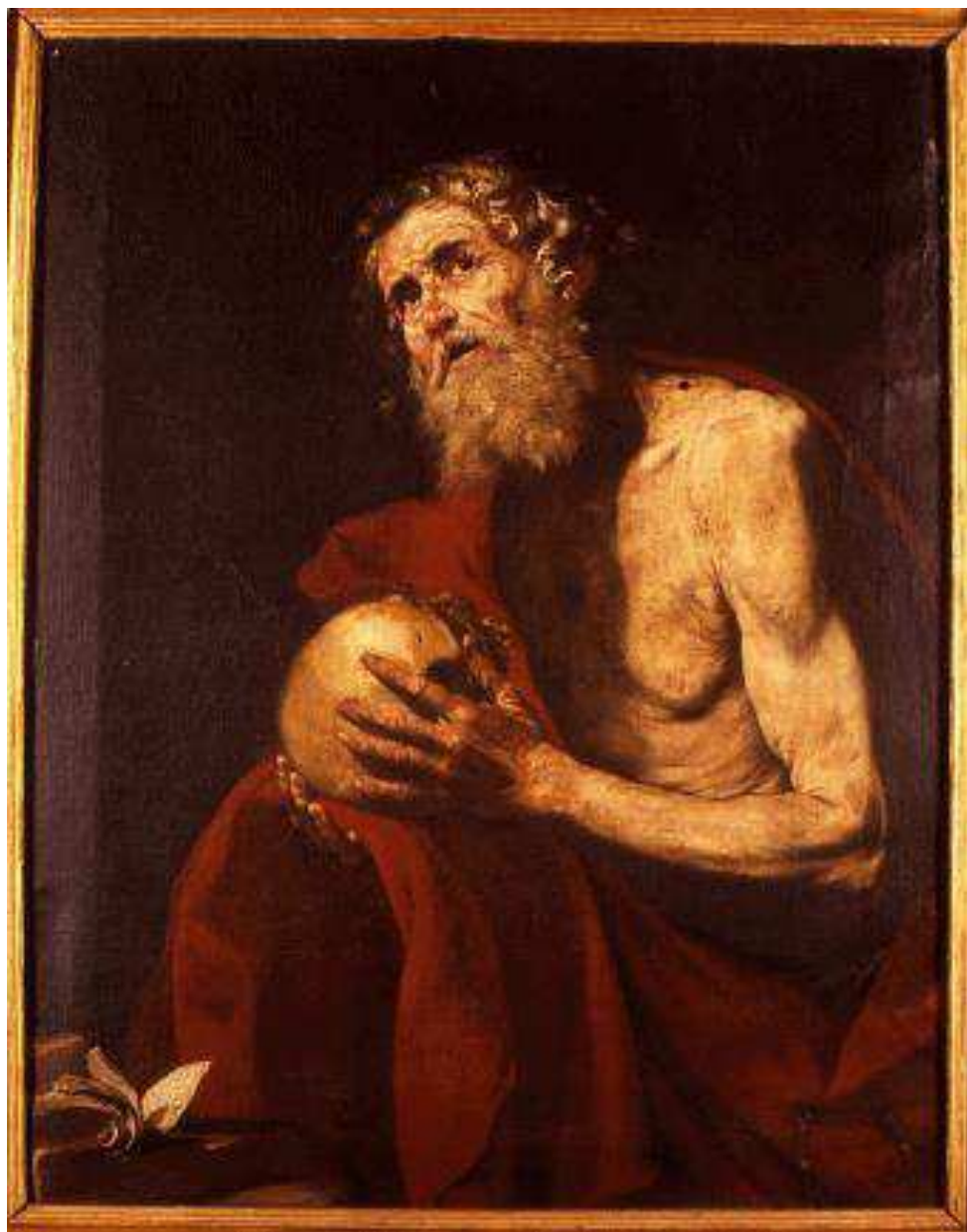


Figura 50 - PINTURA ESPANHOLA – *S. Jerónimo* – Atribuído a Ribera (foto do MRDL)



Figura 51 - PINTURA ESPANHOLA – *Busto de Cristo*, atribuído a Juan Arellano (foto da autora)



Figura 52 - PINTURA ESPANHOLA – *Busto da Virgem*, atribuído a Juan Arellano (foto da autora)



Figura 53 - PINTURA ESPANHOLA – *s. Francisco em Transe* (foto da autora)

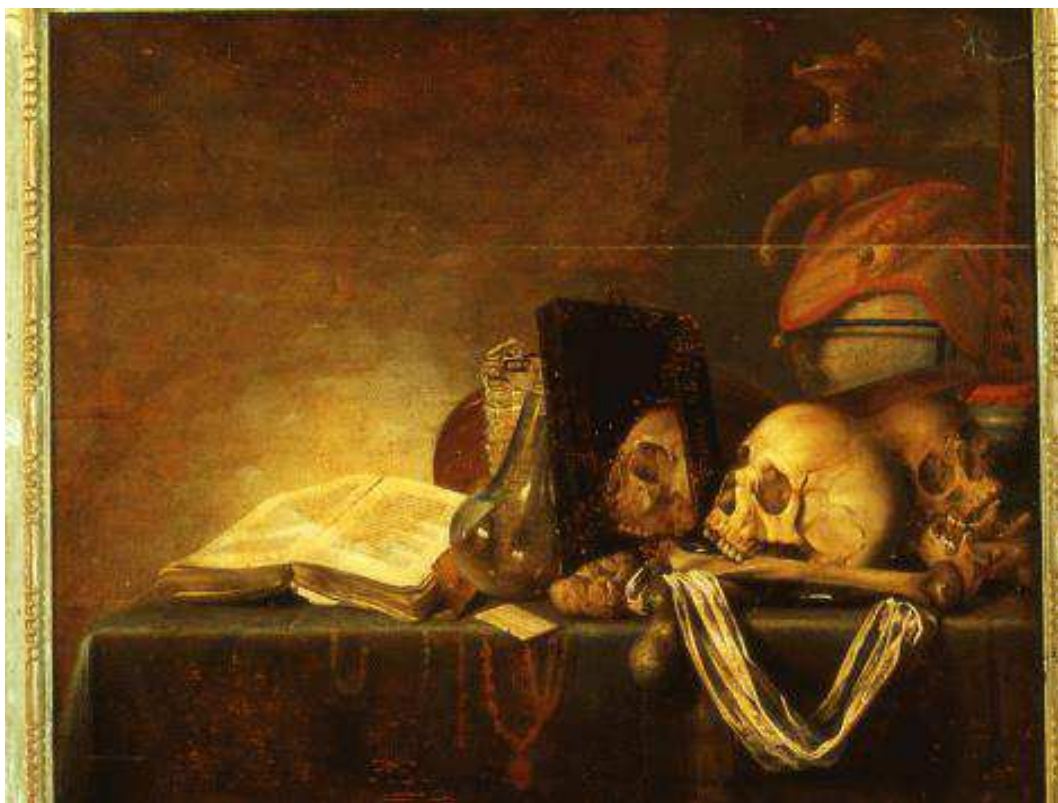


Figura 54 - PINTURA ESPANHOLA – *Vanitas* – (foto do MRDL)

PINTURA FLAMENGA



Figura 55 - PINTURA FLAMENGA – *Virgem do Leite* – (foto do MRDL)



Figura 56 - PINTURA FLAMENGA – *Tríptico de Cristo e os Apóstolos* – (foto da autora)



Figura 57 - PINTURA FLAMENGA – *Os quatro Evangelistas* – (foto da autora)



Figura 58 - PINTURA FLAMENGA – *Abraão e os Três Desconhecidos* – (foto da autora)



Figura 59 - PINTURA FLAMENGA – *Melquisedek recebe Abraão* – (foto da autora)



Figura 60 - PINTURA FLAMENGA – *Encontro de Jacob e Raquel no Poço* – (foto da autora)



Figura 61 - PINTURA FLAMENGA – *Anúncio da Ressurreição [Aparição de Dois Anjos]* – (foto da autora)



Figura 62 - PINTURA FLAMENGA – *O Calvário* – (foto da autora)



Figura 63 - PINTURA FLAMENGA – *O Regresso do Egipto* – (foto da autora)



Figura 64 - PINTURA FLAMENGA – *Adoração dos Pastores* – (foto da autora)



Figura 65 - PINTURA FLAMENGA – *A Adúltera* – (foto da autora)



Figura 66 - PINTURA FLAMENGA – *A Circuncisão* – (foto da autora)



Figura 67 - PINTURA FLAMENGA – *Adoração dos Magos* – (foto da autora)



Figura 68 - PINTURA FLAMENGA – *O Beijo de Judas* – (foto da autora)

PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA



Figura 69 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *S. João Nepomuceno* – (foto da autora)



Figura 70 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Adoração dos Pastores* –
(foto da autora)



Figura 71 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *A Última Ceia* – atribuído a *Pedro Alexandrino* – (foto da autora)



Figura 72 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Flagelação de Cristo* – (foto da autora)



Figura 73 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Retrato de Cenáculo* da autoria de António Padrão – (foto da autora)



Figura 74 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Retrato do Bispo D. Francisco de Carvalho* da autoria de Pellegrini – (foto da autora)

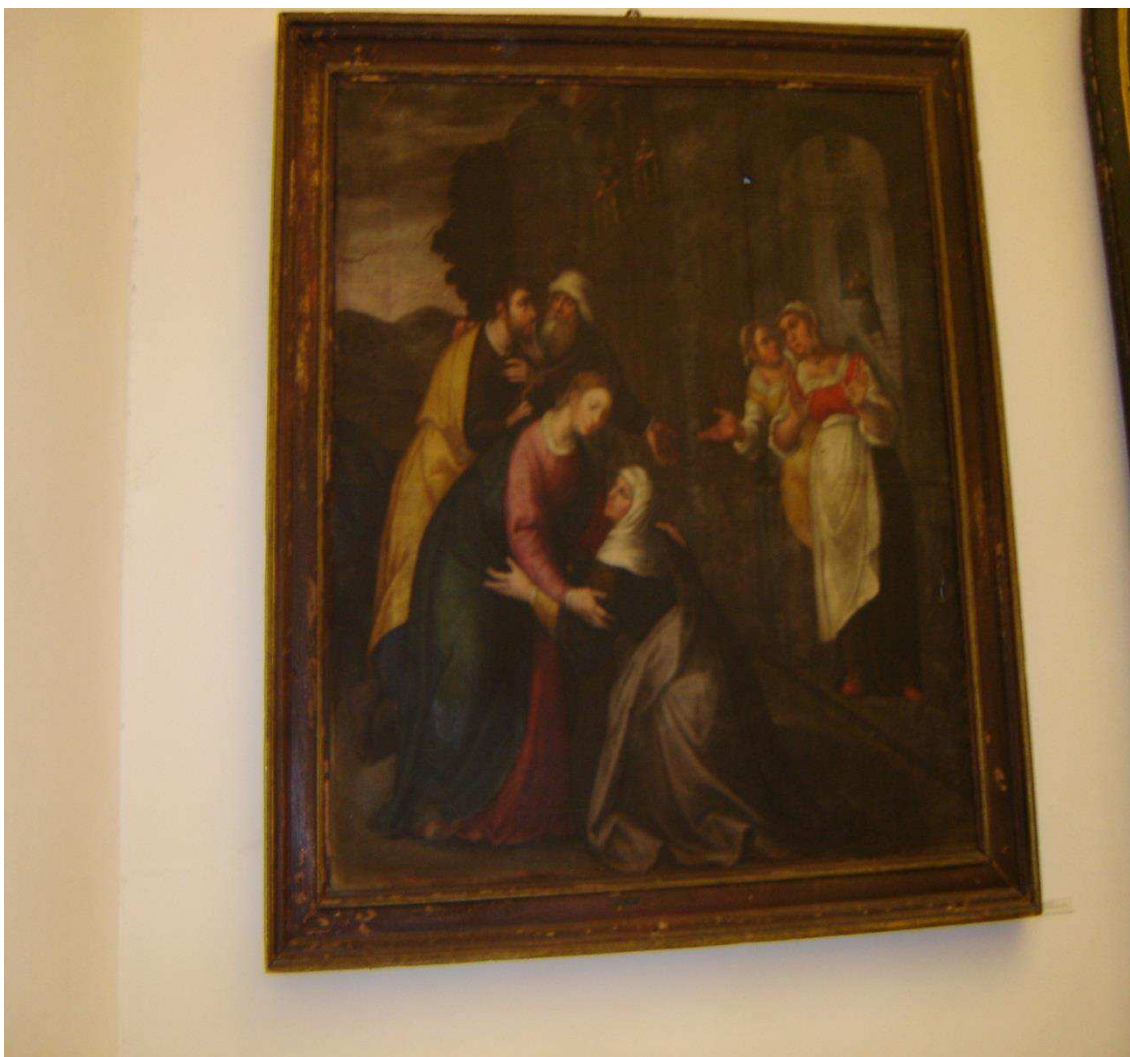


Figura 75 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *A Visitação* – (foto da autora)



Figura 76 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Juízo Final*, atribuído a Bento Coelho da Silveira – (foto da autora)



Figura 77 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Nascimento de S. João Baptista* – (foto da autora)



Figura 78 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *S. Thomáz*– (foto da autora)



Figura 79 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Milagre de Santo António* –
(foto da autora)



Figura 80 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *Martírio de Santa Bárbara* –
(foto da autora)



Figura 81 - PINTURA SETECENTISTA PORTUGUESA – *S. Francisco de Paula* – (foto da autora)

PINTURA DISPERSA



Figura 82 - PORTARIA – *Nossa Senhora Mãe dos Homens* – (foto da autora)



Figura 83 - PORTARIA – *Retrato do Infante D. Fernando* – (foto da autora)



Figura 84 - PORTARIA – *Retrato da Infanta D. Beatriz* – (foto da autora)



Figura 85 - IGREJA – *S. Miguel Arcanjo* – (foto da autora)



Figura 86 - IGREJA – *Adoração do Nome de Jesus* – (foto da autora)



Figura 87 - CAPELA-MOR – *S. Pedro e seu martírio* e *Adoração do Agnus Dei* (foto da autora)



Figura 88 - CAPELA-MOR – *S. Paulo e seu martírio e Santos Bispos* (foto da autora)



Figura 89 - SALA DOS BRASÕES – *Retrato da Infanta (cópia)* – (foto da autora)

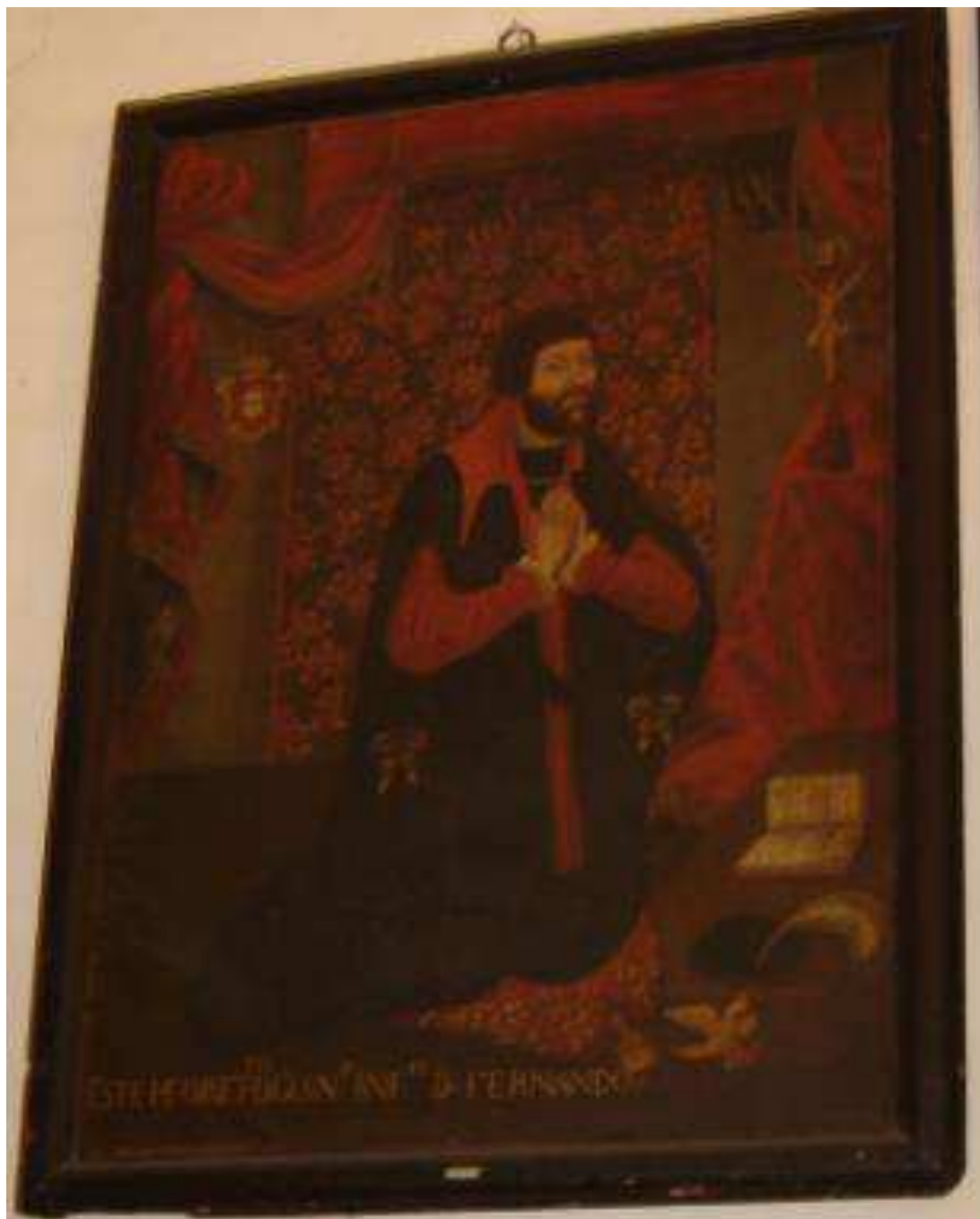


Figura 90 - SALA DOS BRASÕES – *Retrato do Infante (cópia)* – (foto da autora)



Figura 91 - QUADRA DO EVANGELISTA – *Aparição de Cristo à Virgem* (foto da autora)



Figura 92 - QUADRA DO EVANGELISTA – *Adoração dos Pastores* – Predela – (foto da autora)



Figura 93 - QUADRA DO EVANGELISTA – *Deposição no Túmulo* – Predela – (foto da autora)



Figura 94 - SALA DO CAPÍTULO (Altar do Sr. Jesus do Capítulo) – *Virgem Dolorosa*
(foto da autora)



Figura 95 - SALA DO CAPÍTULO (Altar do Sr. Jesus do Capítulo) – *S. João Evangelista*
(foto da autora)

ANEXO B

APLICAÇÃO MULTIMÉDIA *COLEÇÕES DE PINTURA DO MRDL*²⁷⁶



Figura 96 – Página referente à *Homepage*

²⁷⁶ A ordem por que se expõem as imagens das diversas páginas que compõem a aplicação multimédia segue a ordem dos respectivos diapositivos na apresentação em formato *PowerPoint*.



Figura 97 – Página do *Menu Principal*



Figura 98 – Percursos da Entrada *Coleções*



Figura 99 - Percurso *Pintura*

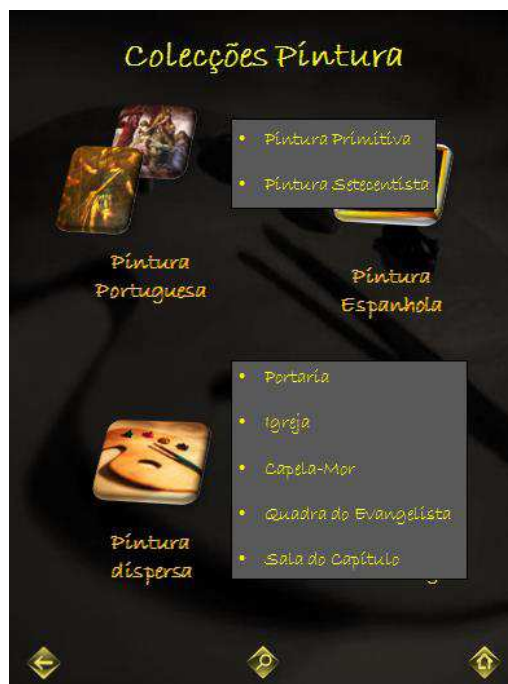


Figura 100 – Conteúdos dos percursos *Pintura Portuguesa* e *Pintura Dispersa*

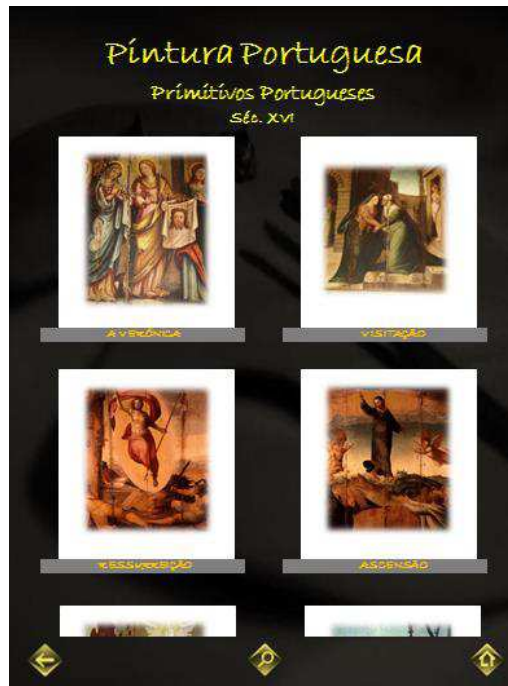


Figura 101 – Conteúdo do Percurso *Pintura Portuguesa* (Primitivos Portugueses)



Figura 102 - Conteúdo do Percurso *Pintura Portuguesa* (Pintura Portuguesa Setecentista)



Figura 103 - Conteúdo do Percurso *Pintura Espanhola*



Figura 104 – Conteúdo do Percurso *Pintura Flamenga*

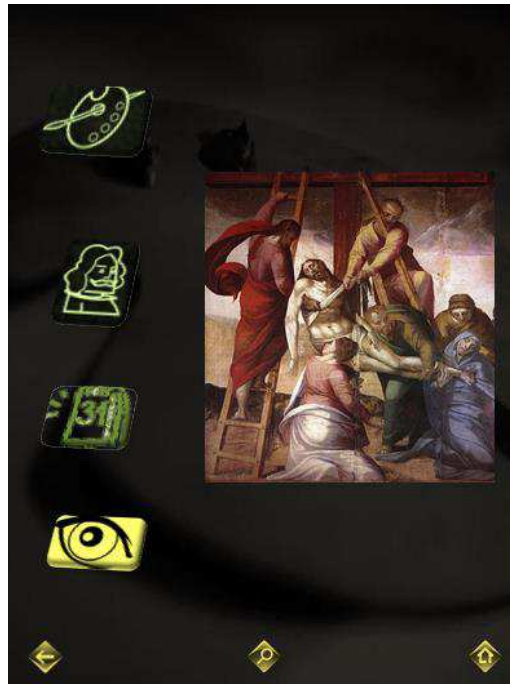


Figura 105 – Página do *Menu da Obra*



Figura 106 – Conteúdos dos Percursos do *Menu da Obra*

Figura 107 – Conteúdo *Ficha Técnica*, do Percurso *A Obra*Figura 108 – Conteúdo *Análise da Obra*, seguinte ao da *Ficha Técnica* (Percurso *A Obra*)



Figura 109 – Substituição de conteúdo (aqui o da *Análise da Obra*, que deslizando da direita para a esquerda, quando accionado pelo utilizador, substituiu o da *Ficha Técnica*)

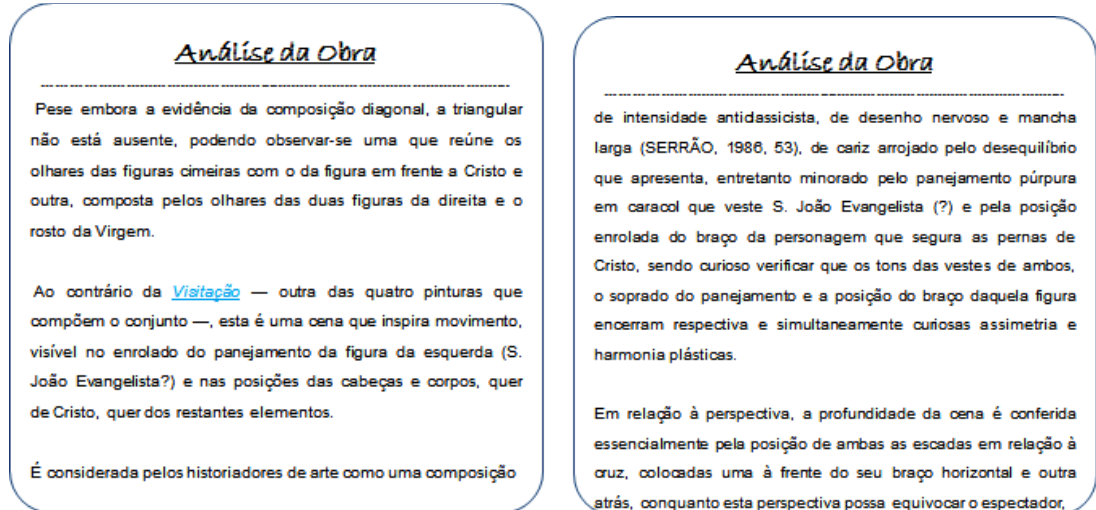


Figura 110 – Texto do conteúdo *Análise da Obra*

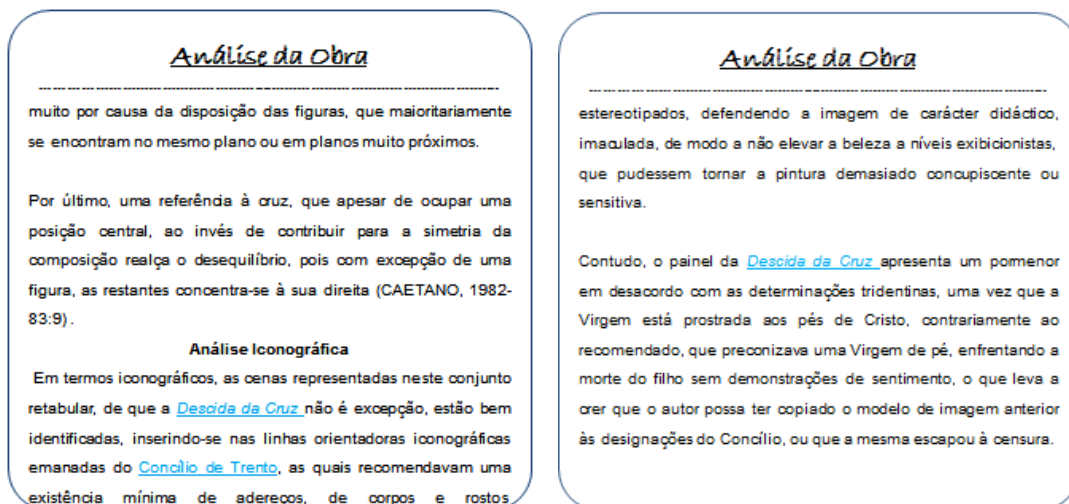


Figura 111 - Texto do conteúdo *Análise da Obra* (continuação)



Figura 112 – Último conteúdo do Percurso *A Obra*

O AUTOR



Descida da Cruz

Biografia

Nascimento – 1º Quartel do séc. XV
Falecimento – ano de 1575
Estado civil – Casado com Inês Fernandes
Descendência – Dois filhos e duas filhas – Paulo e [Marco António Nogueira](#); Vióncia e Maria –
Moradas conhecidas – 1560 – Em Évora, Freguesia de S. Pedro, Rua da Freiria; moradia situada em zona nobre da cidade, nas traseiras da Sé Catedral.
 1565 – Em Lisboa, Freguesia de S. Nicolau, Rua dos Escudeiros – habitava as casas de Manuel Fernandes.
Situação socioprofissional – Em 1565 possuía rendimentos avaliados em 10 mil reais, o que o colocava em termos de riqueza

Influências

Muito pouco se sabe acerca deste artista, sendo que esta vertente da sua vida está entre aquelas em que a informação é mais escassa.

Contudo, a sua obra «revela influências, embora com a devida distância, do pintor espanhol [Juan Correa de Vivar](#) e do flamengo (radicado em Sevilha) [Pedro de Campañó](#), este último com actividade conhecida em Portugal» (SERRÃO, 1986, 83).

Sabe-se que [António Nogueira](#) foi contemporâneo de outro pintor neerlandês, [Francisco de Campos](#), mestre lisboeta que executou, ao tempo de Nogueira, múltiplos trabalhos na cidade de Évora, assim como dos mestres [Diogo Contreiras](#) e [Luís de Moraes](#), também eles com diversos trabalhos realizados na capital do Alto-Alentejo, com cujas obras é bastante improvável o artista não ter contactado.

Figura 113 – Página referente ao primeiro conteúdo do Percurso *O Autor* e visualização do segundo conteúdo (que substituirá o primeiro no ecrã)

A ÉPOCA



Descida da Cruz

**MOVIMENTO ARTÍSTICO
– O MANEIRISMO –**

Contexto Europeu

O [Maneirismo](#) surge na resposta à grande crise que se abateu sobre o Ocidente europeu na primeira metade do séc. XVI, vindo «privilegiar o regresso em força do imaginário e da afectividade, contrariando o racionalismo exacerbado do [classicismo](#) quinhentista» (DESTERRO, 2008:50). Trata-se de uma grande corrente cultural emergida de Itália, que vigorou por toda a Europa durante boa parte do séc. XVI, marcando o início da era moderna.

A alteração das rotas comerciais, que se deslocaram para outras regiões, deixou a Itália fora dos novos circuitos mercantis e da prosperidade económica. A nível social, e político a situação também não era a melhor, com a invasão do país por outras potências, o saque

Figura 114 – Página referente ao primeiro conteúdo do Percurso *A Época*

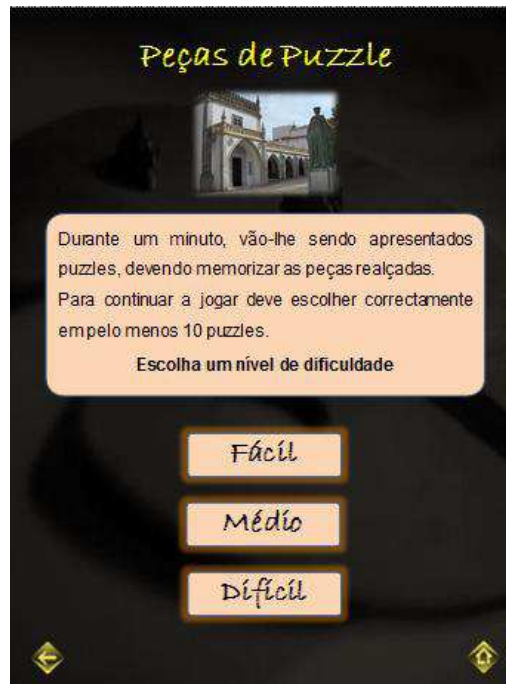


Figura 115 - Página inicial do jogo (da escolha do nível dificuldade/regras)



Figura 116 - Auto-execução do puzzle sobre a *Descida da Cruz*

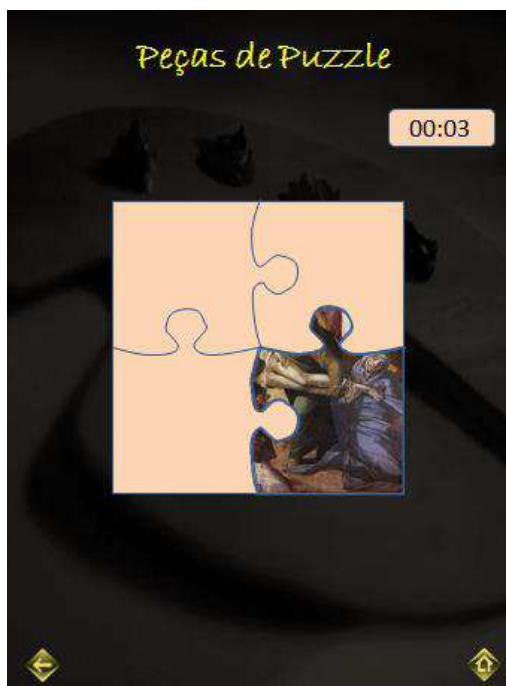


Figura 117 – Visualização de uma peça no contexto do puzzle “vazio”

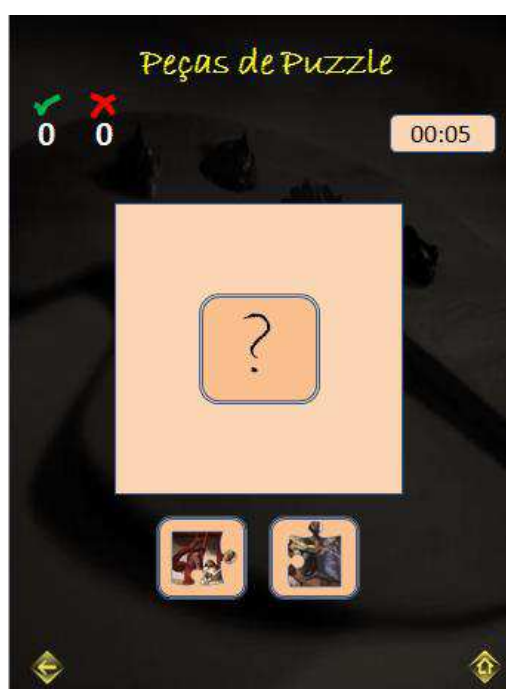


Figura 118 - Escolha de uma peça



Figura 119 - Escolha da peça correcta

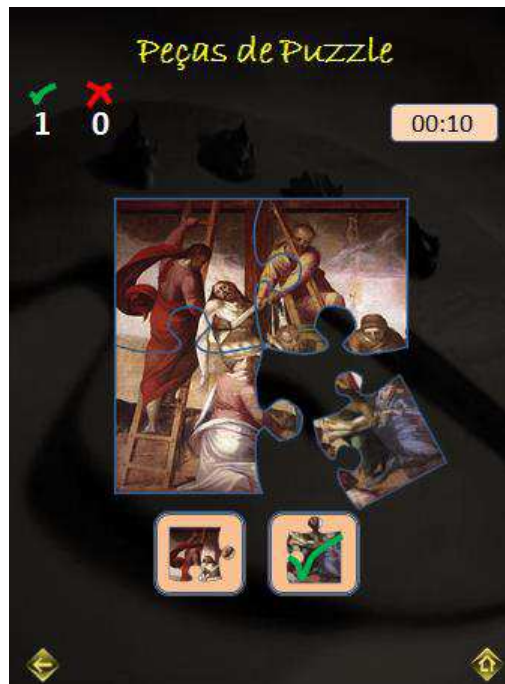


Figura 120 - Escolha da peça correcta (segunda página)



Figura 121 - Última página depois da escolha certa da peça

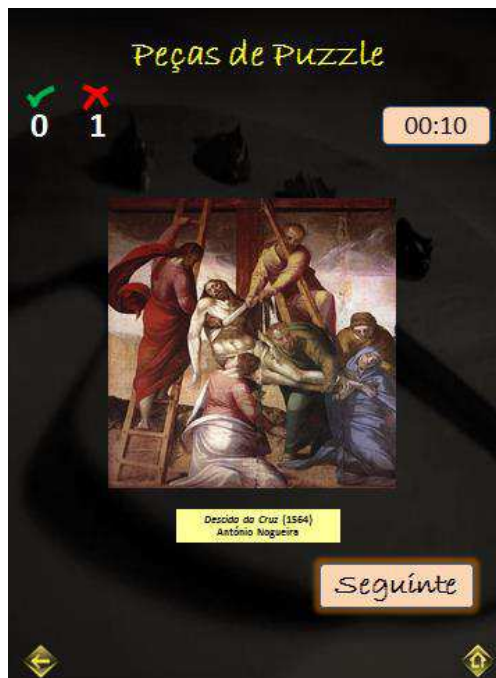


Figura 122 - Escolha da peça errada