

Pensar História da Arte

ESTUDOS DE
HOMENAGEM A
**José-Augusto
França**

COORDENAÇÃO
Pedro Flor



ESFERA DO CAOS
EDITORES

Título

Pensar História da Arte
Estudos de Homenagem a José-Augusto França

Coordenação Científica

Pedro Flor

Coordenação Editorial

Patrícia Monteiro

Autores

Ana Tostões, Ana Vaz Milheiro, Carlos Sambricio
Catarina Wall Gago, José Guilherme Abreu, José-Augusto França
Laura Castro, Margarida Tavares da Conceição
Myriam Ribeiro de Oliveira, Pedro Flor
Raquel Henriques da Silva, Rogério Vieira de Almeida
Susana Varela Flor, Sylvie Deswarte-Rosa
Teresa Leonor Vale, Vítor Serrão
Walter Rossa, Xavier Barral i Altet

Direitos Reservados

© Esfera do Caos Editores, Associação Portuguesa
de Historiadores da Arte e Autores

Design da capa

Design Glow

Impressão e Acabamento

ACD PRINT

Depósito Legal

405680/16

ISBN

978-989-680-170-0

1ª Edição

Março de 2016

ESFERA DO CAOS EDITORES

Campo Grande

Apartado 52199

1721-501 Lisboa

esfera.do.caos@netvisao.pt

www.esferadocaos.pt

Índice

Apresentação	9
HISTORIOGRAFIA E TEORIAS DA ARTE	11
Breves Considerações sobre a História da Arte do Presente José-Augusto França	13
<i>Closer than they appear</i> . Surrealismo, arquitectura e historiografia: Conjecturas e cruzamentos de nível Ana Vaz Milheiro e Rogério Vieira de Almeida	23
Raul Lino e <i>Walden ou a vida nos bosques</i> de Henry David Thoreau: para uma antropologia da Casa Raquel Henriques da Silva	41
A leitura Micro-Artística e a eficácia Teórico-Methodológica da nossa disciplina: «Estudos De Caso» na arte portuguesa da Idade Moderna Vítor Serrão	59
IMAGEM, ARTE E SOCIEDADE	81
The role of Late-antique Culture in the Construction of Historical Narrativity of the Bayeux Embroidery (XIth-XIIth Centuries) Xavier Barral i Altet	83
O túmulo quinhentista de Mateus da Cunha, 7º Senhor de Pombeiro: um exemplo de medievalidade tardia? Pedro Flor	95
<i>Malitia temporis</i> . Francisco de Holanda face à la censure inquisitoriale. Textes et images Sylvie Deswarte-Rosa	113

<i>‘Las imagines adora, quien conoce la figura’</i> : A pintura de retrato como instrumento visual da Diplomacia Seiscentista Susana Varela Flor	127
Portugal e a Europa 1500-1800: presenças e influências. Itália Teresa Leonor M. Vale	143
ARQUITECTURA, URBANISMO E PATRIMÓNIO	159
Textos da engenharia militar portuguesa antes da Aula de Fortificação: teoria e formação profissional (com competência para o exercício urbanístico) Margarida Tavares da Conceição	161
A adaptação dos estilos europeus ao Brasil colonial e a questão da nacionalidade Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira	173
História(s) do património urbanístico Walter Rossa	181
História e cultura arquitectónica em Portugal (1950-1970) Ana Tostões	195
Tipos de habitação corrente e estratégias de intervenção: Lisboa, Porto, Genebra (XVIII-XIX) Catarina Wall Gago	209
The definition of New Economic Spaces in the early Francoist period Carlos Sambricio	223
Arte Contemporânea em contexto. Arte pública, natureza, cidade e sociedade Laura Castro e José Guilherme Abreu	249

Apresentação

Quando, em Novembro de 2012, a Associação Portuguesa de Historiadores da Arte promoveu o seu IV Congresso Internacional, dava cumprimento a três dos seus principais objectivos estatuídos: o de desenvolver e estimular a preparação científica dos associados, além de sensibilizar a população em geral para os valores culturais e artísticos.

A reflexão teórica sobre a História da Arte e suas metodologias, bem como os novos rumos de investigação e de abordagem à obra de arte foram eixos essenciais e dominadores dos trabalhos debatidos ao longo do evento.

A maior parte do produto final apresentado em dezenas de comunicações ficou vertido na publicação das actas, disponíveis para consulta no website da Associação (www.apha.pt).

No entanto, impunha-se também dar à estampa o contributo final de todos aqueles que ajudaram a construir cientificamente o Congresso, tanto os coordenadores dos painéis criados para o evento, como os demais conferencistas de honra. Tornou-se possível agora dar a oportunidade a estes autores de tornar perene a sua perspectiva sobre a História da Arte e seus objectos.

Além de um tributo a José-Augusto França, a presente obra é também um contributo para a historiografia. Nela encontramos diversos artigos e ensaios sobre as matérias fulcrais da disciplina, que o homenageado soube tão bem professar: Historiografia e Teorias da Arte; Imagem, Arte e Sociedade; e finalmente, Arquitectura, Urbanismo e Património. Por conseguinte, os autores trouxeram para este livro actualizadas visões sobre as mais recentes problemáticas da área científica, entre novas reflexões teóricas e estimulantes propostas de abordagem às obras eleitas, contribuindo de forma inequívoca para *Pensar História da Arte*.

Lisboa, 11 de Fevereiro de 2016

Pedro Flor

Presidente da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte

IMAGEM, ARTE E SOCIEDADE



O túmulo quinhentista de Mateus da Cunha, 7º Senhor de Pombeiro: um exemplo de medievalidade tardia?

Pedro Flor*

Quando, em Novembro de 2012, tivemos oportunidade de moderar o painel “Temas de Arte Medieval” do IV Congresso da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, o universo de palestras proferidas afigurou-se múltiplo e explanou diversas temáticas. Estas remeteram-nos em simultâneo para o mundo iluminado do Apocalipse de Lorvão do século XII até às cerimónias de sepultamento da primeira mulher de D. Manuel nos derradeiros anos do século XV, focando igualmente a micro-arquitectura da tumulária de Alcobaça, as gárgulas quatrocentistas e quinhentistas do edificado nacional, terminando com a análise da arquitectura civil das Casas de Câmaras, sensivelmente na mesma época.¹

Tal variedade de temas, abordagens e problemáticas obrigou-nos a reflectir sobre o que verdadeiramente unia essas comunicações apresentadas. Por outras palavras, a aparente dispersão dos temas, com temporalidades e espacialidades distintas, sob métodos de análise diferenciados que incluíram o estilo, a iconografia e a iconologia, a abordagem social e ideológica e, por fim, a leitura semiótica, atenta ao sentido dos signos e à carga cultural que lhes está associada teve um fio condutor. O elo de ligação de todos esses temas pode ser justamente encontrado na Idade Média, mesmo que esta não tenha chegado a existir ou que se trate

* Universidade Aberta. Instituto de História da Arte – FCSH/NOVA.

¹ Alicia Miguélez Caveró, “Speaking with hands in Medieval visual culture. The imaging of gesture language in the Lorvão Apocalypse”; Catarina Fernandes Barreira, “As gárgulas e os livros sobre os ‘peccados comuns e geeraes a todos os estados’ ”; Francisco Teixeira, “A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro”; Begoña Alonso Ruiz, “La muerte de la Reina de Portugal en Zaragoza en 1498: duelo, patronazgo artístico y ajuar doméstico”; Luísa Trindade e Caroline Aragão Cabral, “Um bom e fermoso paço do conceelho’ no ‘milhor e mais nobre lugar da uila”. Todos os textos foram publicados em *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa - homenagem a José-Augusto França* - coord. Begoña Farré Torras, 2ª edição revista e aumentada, Associação, 2014, pp. 323-358. Edição disponível em <http://www.apha.pt>

efectivamente de uma impostura, para aludir ao pensamento expresso por Jacques Heers.²

Com efeito, pela leitura atenta dos textos então apresentados, perpassa a ideia de que o largo tempo medieval, estendido cronologicamente, *grosso modo*, entre os meados do século V e os finais do século XV, não foi mais do que um prolongamento da herança cultural greco-romana, assegurando-se desta forma a génese e o desenvolvimento do Renascimento na chamada Idade Moderna.³ A Idade Média soube guardar grande parte dos valores políticos e sociais, económico-culturais da Antiguidade, desenvolvendo-os genericamente numa perspectiva cristã e teocêntrica, lançando assim as bases para a civilização Moderna. A relação de paralelo, estabelecida entre o mundo terrestre e o mundo celestial, onde a Cidade de Deus de Santo Agostinho se afigura como arquétipo modelar para a Cidade dos Homens, parece dominar o pensamento político e religioso do tempo, numa constante querela entre o poder civil e o religioso ou, antes, entre o Papado e o Império, mais tarde os vários reinos europeus.⁴

É justamente nesta continuidade de valores e ideias que se explica, por exemplo, a permanência de gestos e modelos de retórica na Idade Média, vindas de Quintiliano, mestre da arte de bem falar.⁵ O mesmo acontece na definição dos modelos da tumulária, que têm as raízes mais remotas nos sarcófagos etruscos e romanos, como bem demonstrou Erwin Panofsky.⁶ Por sua vez, as gárgulas no seu sentido moralizante e popular espelham a catequese da Igreja Católica para os fiéis cada vez

² Jacques Heers, *Le Moyen Âge, une imposture*, Paris: Perrin, 1992.

³ Sobre esta problemática, consultar por exemplo os trabalhos de Joseph Strayer, *As Origens Medievais do Estado Moderno*, Lisboa: Gradiva, 1986, ou de Jean Delumeau, *A Civilização do Renascimento*, vol. I, Lisboa: Estampa, 2008.

⁴ Ver por exemplo os livros XI a XIV de R. W. Dyson (ed.), *Augustine - The City of God against Pagans*, Cambridge University Press, 1998, pp. 449-663.

⁵ Além do trabalho já citado de Alicia Miguélez Caveró, ver também Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Galliard, 1990 e J. A. Borrow *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge University Press, 2004, pp. 11-68. Ver recente tradução de António Leite Marques e Rosalina Marques de Quintiliano da *Instituto Oratoria* em três volumes, edições Traduvárius, 2011-2013.

⁶ Erwin Panofsky, *Tomb sculpture - its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, Phaidon, 1992, pp. 67-87.

mais temerosos do pecado e ambiciosos por atingir a tal Cidade de Deus de Santo Agostinho, símbolo da Virtude, apartando-se da massa condenada de toda a condição humana.⁷

Parte dessa Cidade perfeita é-nos revelada na tumulária medieval (de que os espécimes presentes em Alcobaça e Batalha são exemplos significativos enquanto lugares de memória de charneira na arte da escultura dos séculos XIV e XV) através de delicadas microarquitecturas que não são mais do que a simulação do formulário da grande arquitectura da época.⁸ Além disso, pode traduzir-se também no modelo de urbe medieval que prevê a centralidade da catedral ou da igreja matriz em relação a todo o perímetro, junto das quais se situa também o lugar de poder senhorial e/ou concelhio de que os *paaços* são igualmente elementos decisivos.⁹ Estes articulam as várias funções a que se destinam, numa estrutura e linguagem arquitecturais específicas, marcando a paisagem urbana no dealbar do Renascimento.

⁷ A juntar ao trabalho referido de Catarina Fernandes Barreira, ver também Ana Patrícia Alho, *As gárgulas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória: função e forma*, Lisboa, Batalha, Câmara Municipal, 2010. Sobre a importância da dimensão do popular/vernacular das gárgulas medievais, ver obrigatoriamente André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Lisboa, Flammarion, 2^a ed., 1994, pp. 395-410. Sobre os temas dominantes da iconografia dos vícios e virtudes, ver por exemplo as várias entradas na *Encyclopedia of Comparative Iconography - Themes depicted in works of art*, 2 vols., Helene E. Roberts (ed.), Chicago/London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

⁸ Para a tumulária de Alcobaça e da Batalha e o tema das micro-arquitecturas, ver José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, Scala Books, 2003; Carla Varela Fernandes, *Poder e Representação: Iconologia da Família Real Portuguesa (sécs. XII-XIV)*, 2 vols., Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade de Lisboa, 2004; Jean-Marie Guillouet, *Le portail de Santa Maria da Vitória, Batalha et l'art européen de son temps - circulation des artistes et des formes dans l'Europe gothique*, Leiria, Textiverso, 2011; Joana Ramôa Melo, *O género feminino em discussão: representações da mulher na arte tumular medieval portuguesa - projectos, processos e materializações*, 2 vols., Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2012; Telmo Mendes Leal, *O fenómeno da micro-arquitectura, no contexto tumular português, no findar da Idade Média*, Tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013.

⁹ Ver mais recentemente sobre o tema os trabalhos académicos de Carlos Caetano, *As Casas da Câmara dos Concelhos Portugueses e a Monumentalização do Poder Local (Séculos XIV a XVIII)*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2011 e Luísa Trindade, *Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

Na Cidade dos Homens, movimentam-se reis e aristocratas, leigos e clérigos, mercadores e camponeses. A vivência da cidade traduz-se no usufruto das feiras e mercados, nas peregrinações e romarias, nas festas e procissões, nas entradas régias e cerimónias fúnebres, num cenário de espectáculo sempre marcado pela omnipresença divina. Assim aconteceu, por exemplo, na morte trágica de Isabel (1470-1498), filha dos Reis Católicos, rainha de Portugal e primeira mulher de D. Manuel, durante a viagem que ambos realizaram para serem jurados reis. A comitiva organizada, os festejos e as decorações da cidade desenvolveram, talvez com maior aparato, aquilo que constituía uma verdadeira tradição medieval.¹⁰

Para o estudo da arte da época, importa sublinhar a importância do estabelecimento de ligações entre os modelos formais e o significado intrínseco, à margem das problemáticas de atribuição a mestres ou oficinas, devido ao enorme desconhecimento das autorias em contexto medieval em Portugal, exigindo-se aos especialistas na matéria trabalho urgente em arquivo sobre este assunto. À míngua de informação prospectada, assumem por isso particular interesse as relações estabelecidas entre o visual e o verbal (ou entre a “imagem” e o “texto”, ou ainda a “imagem” como “texto”). Além disso, o uso de modelos e de fontes nacionais e estrangeiras, o estudo aturado da arquitectura e artes associadas, a definição do papel dos encomendantes, que ainda não mecenas, neste mundo medieval de largo espectro constituem preocupação sistemática das estratégias de análise na investigação efectuada. A problematização de cronologias e dos contextos históricos e geográficos que envolvem e explicam a realização das obras de arte impõe-se pela necessidade de questionar os antigos limites temporais e espaciais propostos pela historiografia. Esta metodologia de abordagem à obra de arte será justamente aplicada no estudo de caso que se apresenta: o túmulo quinhentista de Mateus da Cunha, 7º Senhor de Pombeiro (Figura 1).

No final do século XV, a família dos Cunha detinha o senhorio de Pombeiro, cuja instituição se ficou a dever ao rei D. Afonso IV em 3 de

¹⁰ Além do trabalho citado de Begoña Alonso Ruiz, ver da mesma autora “Emmanuelis iter in Castellam: el viaje de los Reyes de Portugal por Castilla en 1498”, in *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)*: Universitat Jaume I, Septiembre de 2012, ed. Victor Mínguez, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 2537-2554.

Fevereiro de 1355, concedendo a Martim Lourenço da Cunha o título de 1º Senhor de Pombeiro, então já senhor dos *lugares e torres do bairro e de villarinho dapar desse lugar*, na vizinha comarca de Esgueira, distrito de Aveiro e almoxarifado e diocese de Coimbra. A concessão foi efectuada por carta de escambo por Mateus da Cunha (7º), como se pode ler na cópia de 1529.¹¹

Este morgado senhorial de Pombeiro crescera substancialmente desde os finais do século XIV, formando um território de razoável extensão que incluía os lugares de S. Martinho, Cortiça, Sanguinhêda e Carapinha, na região envolvente do rio Alva, importante afluente do Mondego.¹² A relevância política e territorial dos Cunhas de Pombeiro pode igualmente medir-se pela presença de elementos familiares nos concelhos vizinhos de Góis (por via dos elos estabelecidos com os Lemos pelo casamento de João Álvares da Cunha, 4º senhor de Pombeiro com D. Mécia Gomes de Lemos, filha de Gomes Martins de Lemos e Maria Vasques de Góis) e de Tábua (por via do 6º senhor, Martim Vasques da Cunha, parente da família Cunha).

Para o período que nos importa analisar, o da época da construção do túmulo quinhentista que temos por objecto de estudo, o 7º Senhor de Pombeiro era Mateus da Cunha, *fidalgua* da casa real.¹³ Filho de João Álvares da Cunha (6º) e de D. Catarina Soares de Albergaria, tinha três irmãos, a saber, Simão da Cunha (protonotário e prior da Sanguinhêda?), Artur da Cunha (que ainda recebia tença régia de 60.000 rs do rei D. João III) e D. Tomásia da Cunha, casada com D. Garcia de Almeida, filho do 2º conde de Abrantes D. João Almeida. Por volta de 1520, Mateus da Cunha viria a casar-se com D. Leonor de Meneses (também apelidada de Coutinho), filha de D. Pedro de Meneses, 1º conde de Cantanhede e de D. Guiomar Coutinho. Deste matrimónio, financeiramente muito vantajoso e socialmente muito prestigiante para

¹¹ DGLAB/TT. *Chancelaria de D. João III*, Livro 45, fl. 161v. Publicada em Sanches de Frias, *Pombeiro da Beira - Memória Histórica e Descritiva*, Lisboa, 2ª ed, 1899, pp. 231-24.

¹² Consultar a propósito Pe. António Carvalho da Costa, *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal*, Lisboa, Of. Valentim da Costa Deslandes, 1708; António de Oliveira Freire, *Descripçam Corografica do Reyno de portugal...*, Lisboa, Of. Miguel Rodrigues, 1739.

¹³ Mateus da Cunha é assim designado na já citada “Carta de Escambo” de 10 de Fevereiro de 1529.

Mateus da Cunha, nasceram Martim Lourenço da Cunha que foi o herdeiro do senhorio (8º); D. Maria de Briteiros que seguiu ao irmão no governo de Pombeiro (9º); D. Joana de Noronha (que teria importante descendência na nobreza portuguesa) e D. Guiomar de Castro, mulher de D. Francisco de Faro, 8º senhor de Vimioso e vedor da fazenda e do conselho de D. João III, D. Sebastião e D. Henrique.¹⁴

A julgar pela documentação inédita recenseada, após o falecimento do pai, João Álvares da Cunha, por volta de 1522, Mateus da Cunha assume o senhorio de Pombeiro e a posse dos paços que a família aí possuía. Além disso, através de procuração dada a Rui Pires, seu criado, ficou em condições de receber todas as dívidas existentes à herança, a repartir pelos restantes irmãos.¹⁵ Parte do valor da tença anual auferida por João Álvares da Cunha só viria a ser recebida pelos herdeiros em 1524, como se depreende da provisão régia que agora revelamos.¹⁶

Foi ainda durante o reinado de D. Manuel, no período de governo de João Álvares da Cunha (6º) que Pombeiro recebeu carta de foral (10 de Novembro de 1513). Neste relevante e simbólico documento administrativo e judicial, onde se estabeleciam vários deveres e privilégios concelhios, adivinha-se a importância económica de cariz agrícola de Pombeiro na centúria de Quinhentos, com significativas ligações (comerciais) a Góis e a Arganil. Por estes anos, abundava a produção de gado caprino, galinhas, vinho, azeite e cevada, além de rendas de moendas, lagares e terras agrícolas. A carta de foral incluía alguns privilégios raros às populações, uma vez que estava prevista a prestação de serviço não gratuito ao Senhor. Parte desses privilégios voltam a ser concedidos a Pombeiro (rendas e isenções fiscais), a pedido do Concelho ao rei D. João III em 1526 e 1537.

O prestígio do senhorio de Pombeiro pode igualmente medir-se pela prerrogativa de nomear as Justiças e autoridades, além de poder apre-

¹⁴ De acordo com informação prestada por Anselmo Braamcamp Freire, *Brasões da Sala de Sintra*, Lisboa, INCM, 3ª ed., 1973, p. 190, por alvará de 26 de Abril de 1521, se mandaram pagar cento e oitenta mil reais do primeiro terço das quatro mil e quinhentas coroas do casamento de Mateus da Cunha com D. Leonor de Meneses.

¹⁵ DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, mç. 104, n.º 47, onde se estabelece a data da morte de João Álvares da Cunha, até agora desconhecida, e os termos da procuração emitida a 30 de Setembro de 1522.

¹⁶ DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, mç. 116, n.º 126.

sentar os párocos e padroeiros da igreja à Diocese de Coimbra. Tais circunstâncias permitiram um maior controlo das populações e favoreceram em muito a família dos Cunha que viram muitos dos seus elementos destacados como senhores ou eclesiásticos na região. Recordemos que João Álvares da Cunha entrega parte dos seus domínios, nomeadamente a Sanguinheda, ao irmão, Simão da Cunha. Mais tarde, em 1535 por ocasião do testamento que lavra e na ausência de descendentes, Simão da Cunha viria a instituir um morgado para a irmã, D. Inês da Cunha, casada com Manuel de Sousa da Silva, aposentador-mor de D. Manuel e alcaide-mor de Soure, ficando depois nomeada como herdeira desse novo senhorio.

Em suma, no primeiro quartel do século XVI, a vila de Pombeiro detinha considerável prestígio e exercia uma certa influência regional que se manifestava no poder detido. Por um lado, as concessões e direitos adquiridos tornavam-na um local apetecível para a fixação de populações; por outro lado a teia de relações familiares à volta da família dos Cunha que se estendia ao conde de Abrantes, de Cantanhede e à alcaidaria-mor de Soure entre outros.

Terá sido porventura a concessão da carta de foral em 1513 que impulsionou algumas (re)construções de relevo na vila de Pombeiro, se atentarmos que, do ponto de vista histórico, os testemunhos remanescentes parecem documentar justamente esse período. Falamos em concreto da Casa do Concelho, da Cadeia e do Pelourinho. Além das habitações domésticas, a vila possuía já a casa destinada à residência do prior, o paço dos senhores de Pombeiro e a igreja matriz dedicada ao São Salvador e algumas capelas de menor expressão (casos das capelas dedicadas a São Sebastião e a Santo António).

Interessa-nos por ora focar a heráldica patente no pelourinho. Este ostenta no remate as armas dos Cunhas de Pombeiro, símbolo do direito do exercício da justiça: o escudo é partido; o I de nove cunhas alusivo ao apelido da família; o II cortado com cinco escudetes postos em cruz, cada escudete carregado de cinco besantes postos em sautor; sobre cinco flores de lis também postas em sautor.¹⁷

Anselmo Braamcamp Freire quis ver neste escudo uma mistura das armas dos Cunhas de Pombeiro com as dos Meneses (possível alusão a

¹⁷ Para a descrição heráldica do escudo dos Cunhas de Pombeiro, socorremo-nos de Afonso Eduardo Martins Zúquete e António Machado de Faria, *Armo-rial Lusitano*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 3^a ed., 1987, pp. 187, 361 e 511.

D. Leonor de Meneses, filha do Conde de Cantanhede e mulher do 7º Senhor, Mateus da Cunha). Todavia, há vários aspectos que nos merecem algumas interrogações. Com efeito, o autor não aponta explicação convincente para a ausência, ao centro, de um escudete de ouro, pleno, que diferencia a heráldica dos Meneses de Cantanhede. Por conseguinte, parece-nos mais plausível que o escudo usado no pelourinho, depois repetido diversas vezes na capela-mor da igreja matriz, resulta da combinação entre as armas dos Cunha, com Sousas (Chichorro) por via do avô Gonçalo Anes de Sousa Chichorro, 3º senhor de Mortágua, descendentes portanto de Martim Afonso Chichorro, bastardo de D. Afonso III; e por último com Teles de Meneses talvez por via da trisavó D. Leonor Teles de Meneses, rainha de Portugal, que casara com João Lourenço da Cunha (2º senhor de Pombeiro) antes do matrimónio real com D. Fernando.¹⁸ Estamos em crer que o escudo ostentado, com esta conjugação heráldica, pretendia remeter o observador para a esfera régia da estirpe dos Cunhas de Pombeiro, acentuando assim o prestígio granjeado ao longo de gerações.

Se aceitarmos que o pelourinho tenha sido erigido por volta de 1513, estaremos perante as armas usadas por João Álvares da Cunha. Se, pelo contrário, preferirmos associar a edificação do pelourinho à década de 20 do século XVI, ou seja posterior à data do falecimento do 6º senhor de Pombeiro, teremos de admitir que Mateus da Cunha (7º), seu filho, fez também uso de tal simbologia heráldica, contribuindo para uma linguagem evidente de afirmação da legitimidade do poder, dentro do novo Concelho.

Como ficou dito, as armas dos Cunhas de Pombeiro marcavam igualmente presença na capela-mor da igreja matriz. Encontramo-las em três lugares diferentes, embora duas delas muito próximo do túmulo

¹⁸ Sobre a heráldica dos Sousas, ver mais recentemente o trabalho de Miguel Metelo de Seixas e João Bernardo Galvão-Telles, “Sousas Chichorros e Sousas de Arronches: um enigma heráldico”, in *Estudos de Heráldica Medieval*, Miguel Metelo de Seixas e Maria de Lurdes Rosa (coord.), Lisboa, IEM-FCSH/NOVA, 2012, pp. 411-445. Já Sanches de Frias (p. 95 na obra anteriormente citada) admitira a hipótese das armas serem dos Teles de Meneses e não apenas Meneses de Cantanhede, o que concordamos. Os trabalhos posteriormente publicados sobre este assunto têm admitido a segunda hipótese, que não nos parece, porém, tão coerente. Ver também D. António Caetano de Sousa, *Memórias históricas e genealógicas dos Grandes de Portugal...*, Lisboa. Of. Sylviana / Academia Real, 1755, pp. 451 e ss.

de Mateus da Cunha, tema central da presente reflexão: na arca tumular, na parede dentro do arcosólio (Figura 2), e numa campá rasa defronte do túmulo. No remate da capela de Santo António, junto do largo do Pelourinho, é ainda visível outro escudo de armas.¹⁹

À excepção deste último exemplo que nos apresenta as armas invertidas, ou seja, o escudo partido com o I campo cortado de Sousa Chichorro e Teles de Meneses e o II de Cunhas, os restantes exemplos repetem o modelo plasmado no pelourinho, o que nos parece indiciar uma mesma datação, isto é, post-1513, momento da concessão da carta de foral. De resto, recordemos que a campá rasa é datável de 1564, data provável do falecimento de Simão da Cunha, prior da Sanguinhêda e irmão de Mateus da Cunha, se atentarmos à leitura da inscrição que a rodeia: “... ao da Cunha, prior da Sanguinhêda, falecido em 7 de maio de 1564”.

Todo construído em pedra calcária (Ançã?), o túmulo de Mateus da Cunha apresenta na arca tumular um anjo em meio relevo que segura uma cartela, cuja inscrição nos diz: “*Aqui jaz o muito esforçado e estimado senhor mateus da cunha senhor que foi desta vila e terra de pombeiro o qual nosso senhor tenha na sua santa groria. Amen.*” (Figura 3)²⁰ A ladear este anjo tenente, estão de ambos os lados, em destaque, as armas dos Cunhas, conforme descrição dada anteriormente (Figura 4). Sobre a arca

¹⁹ É provável que o túmulo de Mateus da Cunha não estivesse primitivamente neste local da igreja, uma vez que a capela-mor do templo foi alterada por ocasião da reforma seiscentista, promovida por D. António da Cunha Castelo-Branco (11º senhor), a partir de 1580 e só concluída em 1622.

²⁰ As *Memórias Paroquiais* de 1758 descreviam no essencial este túmulo que, como se pode observar, pouco mudou depois do terramoto até aos nossos dias: “na capela mor da dita igreja está o jaziguo ou tumulo no qual est ameterrado o senhor da dita villa o qual tumulo esta metido na parede da capela mor, feito hum concavo de arco de pedra lavrada e dentro do concavo estam duas targes nas quais estam estampadas as armas do dito conde e em cada huma das ditas targes tem por armas as cinco chaguas de christo e cinco flores de lis e nove cunhas e no frontespicio do dito tumulo estam outras duas targes tambem com as mesmas armas estampadas da mesma sorte, e no meio das duas targes esta a figura diguo esta a figura de hum Anjo com hum paynel nas maos no qual paynel está hum letreiro de letra guotica que dis o seguinte - *Aqui jas o muito esforssado Matheus da Cunha senhor que foi desta villa e terra etc. e tudo está feito em pedra lavrada e o dito Matheus da Cunha está em vulto feito de pedra deitado sobre o tumulo com seo alfange à sinta e estam ao pee do tumulo cinco leones em vulto feitos também de pedra lavrada*”.

tumular, a estátua jacente do fidalgo Mateus da Cunha, de tamanho natural e cuja cabeça repousa em almofada dupla. A imagem apresenta uma armadura com cota de malha e uma espada embainhada, ao lado esquerdo (Figura 5). No interior do arco, ao centro, figuram também dois escudos com as armas dos Cunha. A composição tumular, delimitada no topo por esse arcossólio de volta perfeita, assenta sobre cinco leões deitados, estando o primeiro, o terceiro e o quinto voltados para o observador, enquanto o segundo e o quarto se deitam ao comprimento.²¹

A componente escultórica do monumento fúnebre não é especialmente acentuada, uma vez que se reduz, quase na totalidade, à estátua jacente, aos leões que suportam a arca tumular e aos escudos heráldicos. Do ponto de vista estilístico, estamos perante um trabalho plástico de grande homogeneidade, anunciador do novo estilo renascentista. É evidente que o *moimento* de Mateus da Cunha mantém viva a tradição medieval de colocar em destaque a heráldica familiar na arca tumular, de que os túmulos trecentistas da Sé de Lisboa, ou o quatrocentista de D. Duarte de Meneses, capitão de Alcácer-Ceguer, no Museu Arqueológico de Santarém e outrora no Convento de São Francisco da mesma cidade, entre muitos outros, são bons exemplos. Tal prática de afirmação individual e linhagística prolonga-se pelo século XVI, de que são casos paradigmáticos os túmulos de D. Afonso de Barros na igreja do

²¹ De acordo com o probo testemunho de Sanches Frias, por volta de 1899, o próprio patrocinou alguns restauros e intervenções preventivas no túmulo e estátua jacente que: “*segundo o destino vandálico dos objectos da igreja e das antiguidades pombeirenses, este monumento servia, ainda não há muito, no priorado antecedente para depósito de milagres de cera, castiças e objectos velhos, do que resultou a damnificação da estátua, a que faltavam o nariz, um pé, parte de um joelho e um bocado da espada, depois de ter sido quebrada pelas pernas, juntamente com a tampa e sepultura rasa do padre no tempo da invasão dos franceses.*”. Mais adiante acrescenta “...começou-se o trabalho, por levantar a meia tampa, que brutalmente tinham feito apoiar em duas cunhas de castanho, desnivelando-a completamente, e tratou-se de a fazer baixar ao nível da outra metade; o que demandou bons esforços, sendo preciso desbastar-a interiormente para que ella podesse ajustar com os restos da estátua, partida pelos joelhos; recompozera-se as partes mutiladas, procurando dar-se-lhes na adaptação o feitio e a cor naturaes; e por último construiu-se uma grade de ferro, que, apropriada ao local, resguardasse o monumento de futuras aproximações vandálicas.” (pp. 96-97). Nas intervenções efecutadas pela DGEMN, a pedido do benemérito Comendador José Lopes Ferreira, posteriores a 1955, não se registam já tais grades protectoras, o que indicia outras alterações no monumento, ainda não documentadas. Ver também o processo da antiga DGEMN relativo à igreja matriz de Pombeiro.

Salvador de Coimbra (c. 1516-1517) ou de D. Diogo de Azambuja na igreja dos Anjos em Montemor-o-Velho (1514-1518). Mas o prolongamento deste figurino no túmulo de Pombeiro não se resume apenas à disposição heráldica das armas, uma vez que outros elementos são passíveis de serem associados à mundividência medieval: a proeminência do jacente em relação ao conjunto e a figuração dos leões na base tumular, simultaneamente símbolo apotropaico e cristológico da esperança na Ressurreição dos mortos após o Juízo Final e, portanto, na Justiça Divina.

Todavia, já nos referimos à ideia de que o túmulo de Mateus da Cunha é uma obra de transição entre dois estilos artísticos distintos que perduraram no primeiro terço do século XVI: o Gótico tardio e o primeiro Renascimento. Tal asserção, que contraria a ideia de que o século XVI foi apenas renascentista, tendo o Gótico terminado no século XV, baseia-se nas evidências estilísticas indeléveis que patenteia o monumento, comprometidas já com a estética *ao romano* que se introduziu em Portugal justamente no reinado de D. Manuel I. Se a presença destacada do jacente nos lembra a tradição medieval de tornar perene a memória do defunto, não podemos deixar de registar que o labor escultórico da peça acusa já um tratamento mais naturalista. Ao contrário do modelo de jacente comum na Idade Média, esculpido como se tivesse de pé e não deitado, isto é, com as vestes caídas a direito, rígidas e não repousadas sobre o tampo do sarcófago, a estátua de Mateus da Cunha revela maior apuro estilístico, tornando mais natural o modo de representar o traje militar. O mesmo sucede com a ligeira torção da cabeça e a noção de pressão que a mesma exerce sobre a dupla almofada. Conscientes de que tais detalhes não são por si só suficientes para julgar sequer estarmos perante uma obra renascentista, queremos contudo chamar a atenção para o facto de podermos estar perante um artista (e oficina) educado em modelos formais tardo-medievos mas atento às novidades estilísticas da Renascença.

De resto, a Pombeiro e à sua elite, chegavam os ecos do Renascimento (e também de peças que convencionámos chamar de “manuelinas”) por via do consumo de obras de arte, realizadas em Coimbra, centro artístico que serviu de veículo difusor, nos finais do século XV e século XVI, das correntes artísticas em voga. Falamos em concreto das encomendas favorecidas por João Álvares da Cunha (6º), pai de Mateus da Cunha, que ofereceu à igreja matriz um conjunto de alfaias litúrgicas

de prata dourada e de prata e que reflecte bem tal época híbrida entre Manuelino e Renascimento na diocese coimbrã.

Esta igreja era priorado e, do ponto de vista litúrgico e administrativo, detinha a maior relevância. Por conseguinte, não nos admiremos da qualidade artística ímpar que a encomenda de João Álvares da Cunha ostenta. Do conjunto, destacamos um cálice, um turíbulo, uma píxide, uma cruz processional (da qual apenas resta o remate e crucifixo) e uma naveta. Dada a relevância destas peças para a história da ourivesaria portuguesa no período manuelino-joanino, este conjunto chegou a ser exposto em Lisboa por ocasião da célebre *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* de 1882.²² A título de exemplo, refiram-se um Cálice do primeiro quartel do século XVI (proveniente do Convento de Cristo de Tomar?) e o designado Cálice de 1524 (procedente do Convento de São Domingos de Coimbra?), ambos de fabrico da escola conimbricense e hoje pertencentes às colecções do Museu Nacional de Arte Antiga. A tipologia da base recorrida, a sucessão dos registos decorados com micro-arquitecturas manuelinas e a abundante ornamentação zoomórfica e vegetalista permitem-nos associar o conjunto de alfaias litúrgicas de Pombeiro a este universo cro-

²² Cf. *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, Lisboa, 1882. As peças estavam expostas na Sala M, com as seguintes descrições: N^o 62 - *Naveta de prata com forma de galeão (comp. 0,17m, século XVI)*; N^o 76 - *Thuribulo de prata (alt. 0,31m). Sobre uma base hexagona ornada de folhagens e carrancas, guarnecida em cima de rendilhados, eleva-se um corpo também hexagono, formado de arcadas gothicas separadas por gigantes, encimados de coruchéus e guarnecido de rendilhado. Sobre este corpo ergue-se outro em tudo semelhante, porém de menores dimensões, rematado por uma pyramide hexagona. No rebordo da base lê-se o seguinte: ESTE TRO MADOV F JANALVARES DA CVNHA PARA A IGREJA DA SA SALVADOR, Século XVI*; N^o 103 - *Cruz processional de prata (Alt. 1,11m). A base é formada por dois corpos hexagonos, com seis nichos cada um, separados por pilastras, das quaes no corpo inferior pendem seis tintinabulos. A haste e os braços são ornados de arabescos e de cabeças de seraphins nas extremidades. Século XVI*; N^o 202 - *Calix de prata dourada. (alt. 0,26m). A base é distribuida em gomos e ornada de troncos, ramos e folhagens em relevo. A um lado tem um escudo com as armas dos Albuquerque e dos Cunhas. Em baixo lê-se: ESTE CALES MADOV FAZER IANALVARES DA CVNHA PERA A IGREIA DE SA SALVADOR. O nó compõe-se de dois corpos de arcarias gothicas com coruchéus. A copa é coberta de rendilhado em alto-relevo, folhangens e carrancas, de cada uma das quaes pende um tintinabulo. Século XVI*; N^o 267 - *Custódia de prata dourada (alt. 0,49m). O relicário e a haste tem ornatos de renascença, mas de cada lado do primeiro um botarêu com coruchéus gothicos e um tintinabulo pendente. Século XVI.*

nológico e estilístico, sendo as peças pombeirenses anteriores à de São Domingos de Coimbra, dada a morte de João Álvares da Cunha em 1522.

A autoria destas magníficas peças nunca foi identificada pela historiografia, uma vez que a associação entre os vários nomes de ourives (aprendizes, oficiais ou mestres), activos no último quartel do século XV e o primeiro da centúria seguinte, e a produção artística contemporânea à sua actividade não é fácil de elaborar. Além das inúmeras peças de ourivesaria estrangeira que chegaram a Portugal na época, vindas da Flandres, Roma, Sevilha só para citar os locais mais relevantes, os principais centros de produção deste género de peças, quase sempre associados aos centros urbanos de maiores dimensões (onde existiam catedrais) ou nas proximidades de grandes complexos arquitectónicos conventuais, são muito variados e, como tal, de difícil caracterização e/ou distinção. Os ourives (e os pintores-debuxadores que com eles colaboravam) replicavam os modelos gravados e as soluções decorativas, escultóricas e arquitectónicas quer da tradição medieval, quer do “movimento” renovador das artes, *ao romano*, que Portugal foi assistindo nesse primeiro quartel de Quinhentos.²³

Acresce ainda que muitas das peças de ourivesaria foram ora desmontadas, ora fundidas e aproveitadas para o fabrico de outras. Isto significa que parte desses valiosos conjuntos estão hoje irremediavelmente perdidos e, portanto, a tarefa de associação entre ourives (de origem nacional, estrangeira ou judaica) e obras torna-se demasiado complicada, quando não impossível. Com efeito, se exceptuarmos os casos coevos de Gil Vicente e a custódia de Belém ou de Mestre João e o relicário da Madre de Deus, peças hoje à guarda do Museu Nacional de Arte Antiga, o remanescente do espólio de ourivesaria tardo-gótica e renascentista mantém-se no anonimato quase generalizado.²⁴

Todavia, no decorrer da nossa investigação, foi possível identificar o nome de um ourives associado à família dos Cunha, nomeadamente a

²³ Cf. Pedro Dias, “A ourivesaria em Portugal na época dos Descobrimentos”, in *No tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, Lisboa, CNCDP/IPM, 1992, pp. 227-283 e Maria Leonor B. S. d’Orey, “A ourivesaria no tempo de D. Manuel I”, in *A Custódia de Belém - 500 anos*, Lisboa, MNAA, 2010, pp. 69-87.

²⁴ Cf. Nuno Vassalo e Silva, *Artes Decorativas na época dos Descobrimentos*, Dalila Rodrigues (coord.) Fubu Editores, 2009, pp. 47-78.

Simão da Cunha, senhor da Sanguinhêda, irmão de João Álvares da Cunha (VI) e, portanto, tio de Mateus da Cunha (VII). No testamento de 27 de Outubro de 1535, Simão da Cunha deseja expressamente:

“Mais mando e declaro que a ermida, que eu tenho começada na Carapinha do Bom Jesu, que se eu a não acabar que ella minha erdeira [Dona Inês, sua irmã] a acabe, no modo e maneira que lhe Pedro Annes, do Carapinhal, disser, porque elle sabe minha vontade; e a tenham sempre muito bem guarnecida e a não deixem damnificar, antes a tenham sempre bem guarnecida e limpa, como eu a deixar, se a acabar; por onde elles gosem comigo das taes bemfeitorias e obras ante a magestade de Nosso Senhor Jesus Cristo; e a imagem pera a dita ermida tem Rui Fernandes, ourives, e tem duzendo reis de signal.” Mais adiante acrescenta: *“A imagem do Bom Jesu, que he na mão de Rui Fernandes, ourives, he paga assi delle, que a fes, como do pintor, que a pintou”*.²⁵

Não devemos apressar uma atribuição do conjunto das alfaias litúrgicas de Pombeiro à mão deste Rui Fernandes, ourives, autor de uma imagem do Bom Jesus que fora (pintada/esmaltada em parte) por um pintor.²⁶ Todavia, vale a pena sublinhar esta coincidência da presença do ourives Rui Fernandes com as encomendas de ourivesaria da órbita dos Cunha (alfaias e imagem do Bom Jesus). Aponta Pedro Dias, citando Prudêncio Quintino Garcia, a existência de um outro ourives Rui Fernandes, envolvido nas obras do Convento de Santa Cruz de Coimbra em 1522, nomeadamente na realização *“do feytio da primeira alãpada que fez de trimta mjll rs do feytio a Rezão de mjllrs por marco (...)*. Não podemos assegurar tratar-se do mesmo ourives, até porque a homonímia é frequente. Ainda assim, a similitude de nome e ofício deve ser registada para investigações futuras, aceitando por ora esta hipótese de trabalho que poderá ultrapassar a mera coincidência.

Além disso, não nos devemos esquecer que o túmulo de Mateus da Cunha teve uma autoria que, embora não documentada, nos faz pensar no universo escultórico coimbrão e, em particular, a oficina de Diogo

²⁵ A transcrição na íntegra do testamento de Simão da Cunha foi efectuada por Sanches Frias na obra citada, pp. 280-297.

²⁶ Este pintor referido no testamento de Simão da Cunha talvez possa ser associado ao nome de Heitor Pereira, artista que, a 31 de Dezembro de 1526, servia de testemunha numa procuração passada a Jorge Vaz, procurador da vila de Pombeiro. O pintor, ainda com actividade não determinada, é dado como estante em Pombeiro pelos anos de 1526-1527. Cf. Sanches Frias, *Pombeiro da Beira - Memória Histórica e Descritiva*, Pombeiro da Beira, 1999, 3ª ed., p. 250.

Pires-o-Moço.²⁷ Na senda de Reynaldo dos Santos, o primeiro a avançar com tal atribuição, pressentimos também o cinzel de Mestre Diogo, tanto na concepção geral da obra, como nos pormenores lavrados na estátua jacente e na arca tumular que nos remetem directamente para outros trabalhos de sua autoria comprovada²⁸: o túmulo do Bispo de Fez D. Álvaro Pedro (c. 1515) do MNMC, o de Frei João Coelho em Leça do Bailio (1514-1515); o de Diogo de Azambuja na igreja dos Anjos (c. 1518); os da capela-mor do Convento de São Marcos de Tentúgal (c. 1522) e o de Luís Pessoa, fidalgo da casa real, (fal. 1531) na igreja de São Martinho de Montemor-o-Velho, para citar aqueles com maior afinidade. As expressões faciais conferidas aos jacentes, o anelado dos cabelos, o posicionamento algo estereotipado das mãos e os baixos-relevos lavrados nas vestes e almofadas concorrem para uma mesma oficina.

No caso do túmulo de Mateus da Cunha (c. 1530-35?), já ressaltávamos um maior rigor na representação anatômica (p. ex. o penteado de franja parece mais tardio em termos da moda do que os cabelos caídos sobre a face de outras estátuas jacentes de Diogo Pires-o-Moço) e no realismo na concepção dos panejamentos (a suavidade da queda dos mesmos sobre as pernas). Isto pode significar uma datação mais tardia do monumento que deverá ser encontrada na década de 30 e não na de 20 (c. 1524), como quis Reynaldo dos Santos.²⁹ Poderemos mesmo estar perante uma obra de final de carreira, numa época em que a influência de Chanterene já se fazia sentir na sua obra e num momento em que a escultura renascentista do foco de Coimbra ia surgindo amiúde em capelas (devocionais e sepulcrais) de igrejas e conventos.

Não sabemos a data certa do falecimento de Mateus da Cunha. Pela leitura do testamento do tio, Simão da Cunha de 1535, parece-nos estar ainda vivo. Além disso, o senhor de Pombeiro era já falecido em 29 de Novembro de 1545, quando sua viúva, por meio do dr. Rui Lopes, pediu ao juiz de Santarém, em nome de seu filho, o traslado da carta de doação de Pombeiro.³⁰ Em qualquer dos casos, o túmulo deverá ter sido

²⁷ Ver Pedro Dias, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003, pp. 71-82.

²⁸ Cf. Reynaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, ANBA, 1950, pp. 11-15 e estampas VII-XI.

²⁹ Cf. IDEM, *ibidem*, pp. 13-14.

³⁰ Por falecimento de seu irmão Martim Lourenço da Cunha (8º), em quem acabou a linha directa por varonia, veio a suceder na casa de Mateus da Cunha,

iniciado ainda em vida de Mateus da Cunha, só assim se justificando a extraordinária semelhança plástica entre o jacente de Pombeiro e os restantes de Diogo Pires-o-Moço.

Outra associação à cidade do Mondego e à vila de Pombeiro é a circunstância de Marcos Pires, artista educado na Batalha junto de Boytac e Mateus Fernandes, ter sido o mestre de obras responsável pelas moradas que os Senhores de Pombeiro detinham em Coimbra (de que resta ainda um belíssimo portal manuelino).³¹ Este mestre de obras, com intervenções bem documentadas nos Paços Reais da cidade e no Mosteiro crúzio, pertencia à geração de Diogo Pires-o-Moço, tendo sido ele o possível elo de ligação entre os Cunhas (João Álvares da Cunha e Mateus da Cunha) e o imaginário Diogo Pires (ou alguém que lhe é formal e plasticamente muito próximo).

Em suma, o túmulo de Mateus da Cunha da igreja matriz de Pombeiro da Beira é bom reflexo da simultaneidade de rumos (nem sempre convergentes) de estéticas em voga no Portugal manuelino-joanino: o último gótico e a primeira renascença. Tais confluências no *moimento* pombeirense só são explicáveis pelos princípios gerais da micro-história enunciados por Carl Ginzburg e os da geografia da arte propostos por Thomas Da Costa Kaufmann.

Com efeito, o entendimento da situação de Pombeiro, quer do ponto de vista sócio-económico, quer político-cultural, foi decisivo para procurar determinar a datação correcta do túmulo que deve ser encontrada na primeira metade da década de 30 do século XVI. Este sepulcro inscrito num arcosólio da capela-mor deverá ter constituído o culminar de um conjunto de obras encomendadas pelos Cunhas (primeiro por João Álvares da Cunha e o filho Mateus da Cunha), a que se associaria mais tarde o retábulo de escultura de pedra calcária, devido à oficina do francês João de Ruão.

como 9ª senhora de Pombeiro, Maria de Briteiros da Cunha que irá casar, em segundas núpcias, com D. António de Castelo Branco, comendador de Vilela e Rio Torto. É da união destas duas figuras que, um século depois, é criado o título de Conde Pombeiro, na pessoa de D. Pedro de Castelo Branco da Cunha (1662), sendo já 12º senhor da terra, comendador de Santa Maria da Amêndoa na Ordem de Cristo, 9º administrador do morgado de Castelo Branco e senhor de Sanguinheda, parte do domínio de Pombeiro.

³¹ Cf. António Nogueira Gonçalves, *O paço dos Senhores de Pombeiro em Coimbra*, Coimbra, 1959 e Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença (1490-1540)*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 388-396.

O pressuposto de que a viagem das formas (e dos modelos) ultrapassa sempre os grandes focos artísticos, tradicionalmente identificados como os mais representativos dos estilos, explica em certa medida a modernidade deste magnífico exemplar de arte fúnebre do final da Idade Média (tardia em Portugal) e o triunfo do Renascimento que, em Pombeiro, demoraria alguns anos mais a verificar-se. Na verdade, desse retábulo pétreo (datável de c. 1550) de que falávamos e que ornava outrora a capela-mor da igreja, hoje praticamente perdido, restam apenas no Museu de Pombeiro, parte do sacrário (com inegáveis semelhanças com os da Capela do Sacramento da igreja de Cantanhede ou do retábulo do Sacramento na igreja de Soure, na de Verride ou com o mais modesto em Souselas), um capitel e duas estátuas muito mutiladas (Figura 6).³² Todas elas lembram, porém, o labor de uma outra oficina coimbrã, a de João de Ruão (act. 1528-1580), com actividade vasta de arquitectura e escultura retabular e funerária no grande aro do Mondego, num contexto histórico-cultural bem distinto.

³² Sobre João de Ruão e o ciclo da escultura tardo-renascentista ver mais recentemente Carla Alexandra Gonçalves, *Os Escultores e a Escultura em Coimbra - uma viagem além do Renascimento*, 2 vols., tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade de Coimbra, 2005.

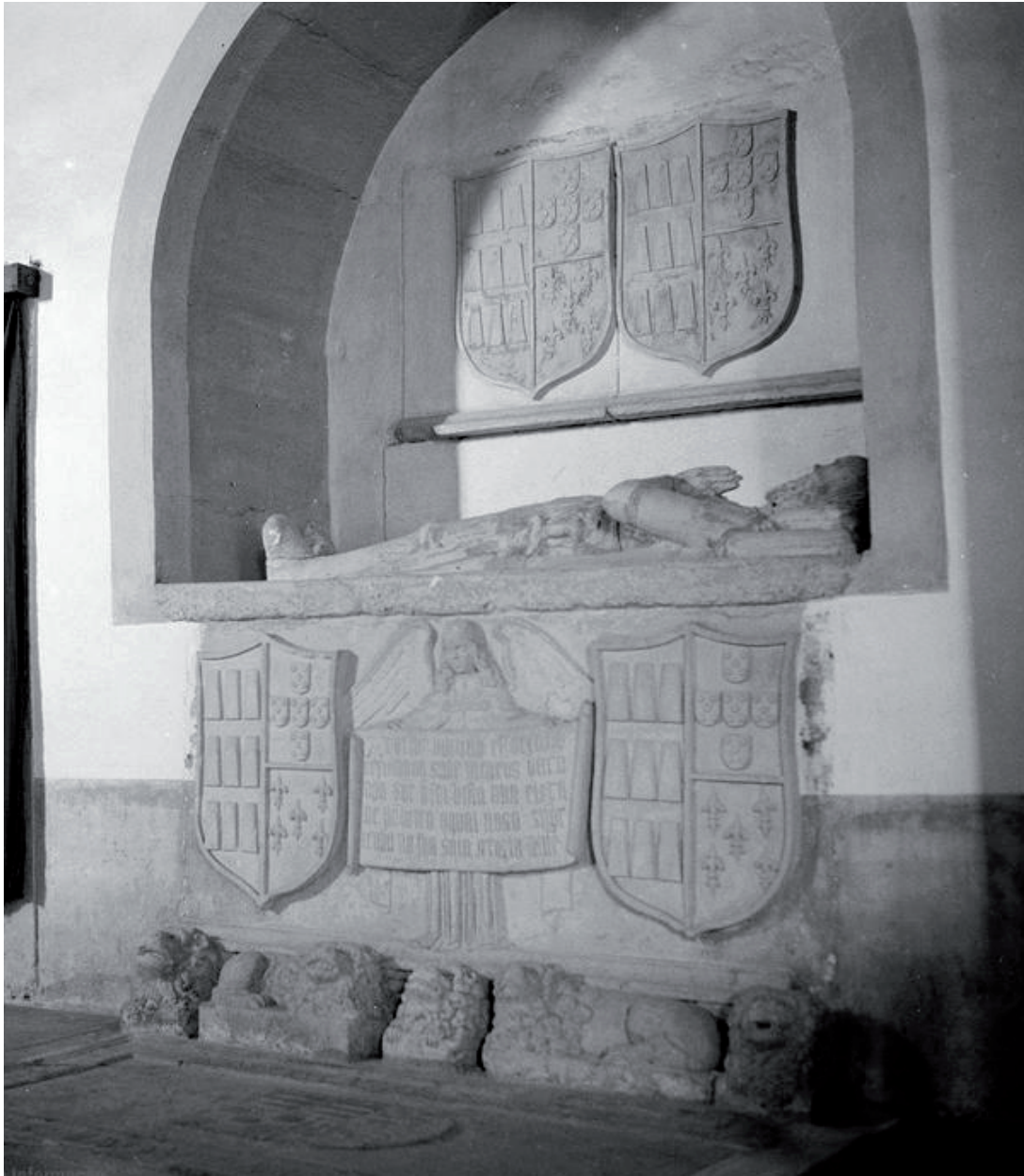


Figura 1
Diogo Pires-o-Moço / Marcos Pires (?)
Túmulo de Mateus da Cunha, VII Senhor de Pombeiro, c. 1530-1535.
Igreja Matriz de Pombeiro da Beira, © Graça Lopes.

PEDRO FLOR



Figura 2
Armas dos Cunhas de Pombeiro
Igreja Matriz de Pombeiro da Beira, © Graça Lopes.



Figura 3
Inscrição tumular
Igreja Matriz de Pombeiro da Beira, © Graça Lopes.

PEDRO FLOR



Figura 4
Pormenor do anjo tenente
Igreja Matriz de Pombeiro da Beira, © Pedro Flor.

PEDRO FLOR

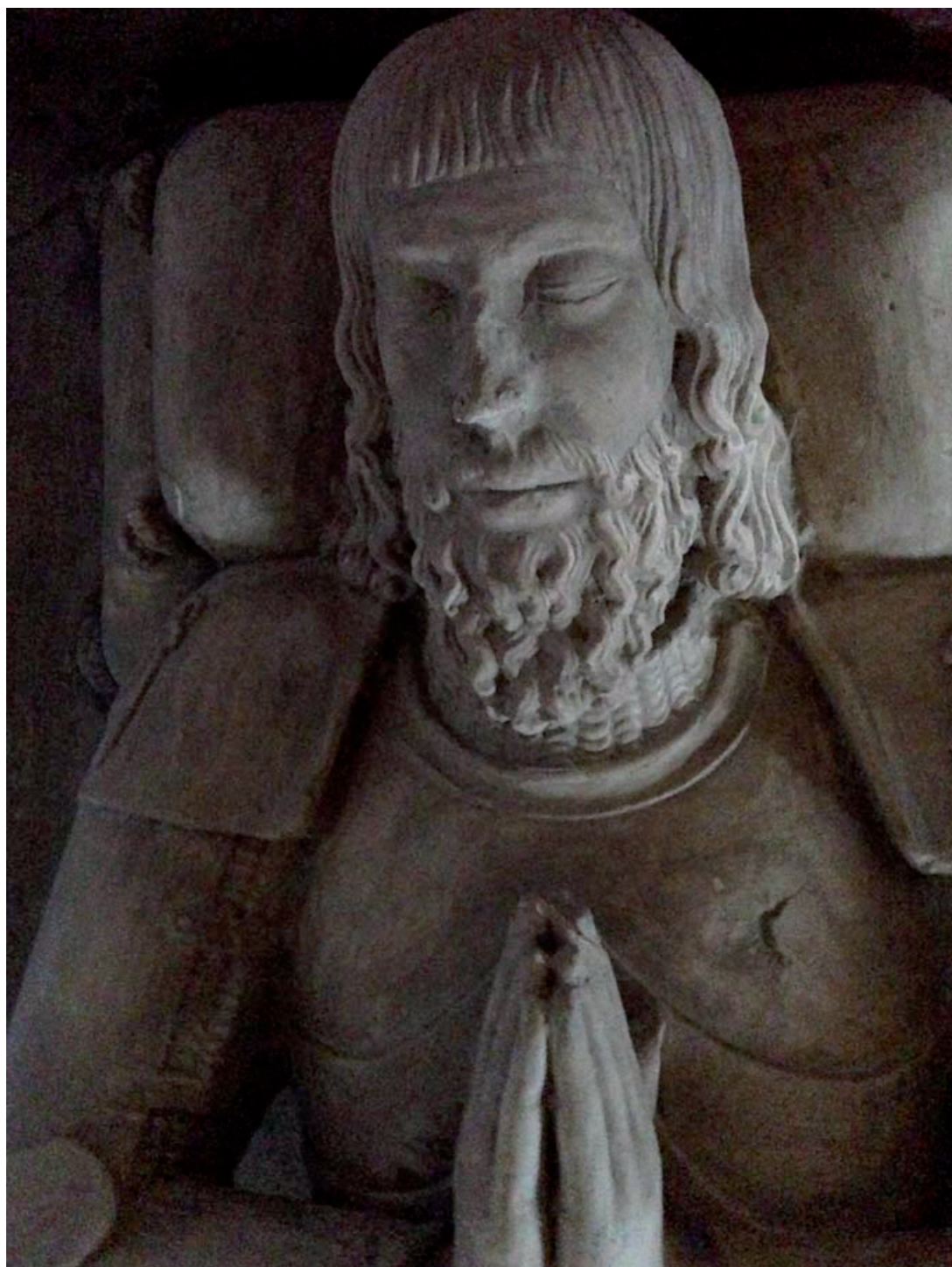


Figura 5
Pormenor do jacente de Mateus da Cunha
Igreja Matriz de Pombeiro da Beira, © Pedro Flor.

PEDRO FLOR



Figura 6

João de Ruão (Oficina)

Fragmentos de um antigo retábulo da oficina de João de Ruão
c. 1550 - Museu de Arte Sacra (Pombeiro da Beira), © Pedro Flor.