

Os Vitrais da Capela-Mor do Mosteiro da Batalha (*continuação do número anterior*)

Pedro Redol*

A obra e os seus artistas

Contrariamente ao que se verifica na casa capitular, os vitrais da capela-mor revelam estilos díspares. Apesar de existir uma certa coerência compositiva no conjunto, a maneira de pintar não é sempre a mesma. Por sua vez, ambos os conjuntos se distinguem do trabalho atribuído a mestre João, a cujo ofício na Batalha vários documentos fazem referência, até 1529.

É possível admitir a presença, em simultâneo, no capítulo e na capela-mor, de um mesmo artista como autor dos cartões que serviram de base à execução dos vitrais, por um lado, e como coordenador das duas obras, por outro lado. O ciclo da Vida Gloriosa de Cristo, na capela-mor, apresenta enormes afinidades com a obra do pintor retabular Francisco Henriques, o mais notável da corte de D. Manuel, devendo ter sido pintado pelo próprio artista, uma vez que este era também pintor de vitrais. Alguns dos vitrais têm correspondência direta na sua obra retabular, nomeadamente a *Aparição de Cristo a Maria Madalena* e o *Pentecostes*, que partilham o carácter das pinturas com os mesmos temas que o artista realizou, entre 1509 e 1511, para a igreja do convento de S. Francisco de Évora, hoje em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Depreende-se que o prestígio alcançado por Henriques tenha levado o rei a cometer-lhe o projeto e a supervisão das duas obras da Batalha, deixando à margem o velho mestre João, cujo estilo pessoal não volta a aparecer. Como era normal no caso de grandes empreitadas régias, o artista rodeava-se de colaboradores que podiam substituí-lo numa obra enquanto se deslocava a outras. Sabe-se que, em 1518, Francisco Henriques estava a dirigir a pintura do coruchéu do Limoeiro, em Lisboa, quando foi vitimado mortalmen-

* Mestre em Arte, Património e Restauro pela Universidade de Lisboa.

te, juntamente com alguns dos seus oficiais e escravos, por um surto de peste negra. Este incidente teve repercussões na obra da capela-mor da Batalha, que terá ficado suspensa até ser retomada por pintores da geração seguinte, no final da década de vinte ou início da de trinta do século XVI.

A ligação entre a obra da casa do capítulo e a da capela-mor da Batalha é atestada pela presença, na segunda, do único pintor que executou a primeira, concretamente nos vitrais que representam Santo Antão (fig. 7) e o Anjo de Portugal. Em particular no cenho franzido, olhos globosos e nariz de cana longa e descida do santo, repetem-se esquemas fisionómicos aplicados nos vitrais do capítulo. A técnica de pintura é igualmente idêntica, distinguindo-se do trabalho dos demais pintores da Batalha por utilizar camadas de meio-tom.

Das obras que saíram diretamente da mão de Francisco Henriques fazem parte a *Descida ao limbo*, a *Aparição de Cristo a Maria Madalena*, a *Aparição de Cristo à Virgem*, a *Ascensão* e o *Pentecostes*. A todas é comum uma forte e contrastada caracterização das personagens, com rostos de estrutura óssea larga, certa moleza de carnes e narizes de um único tipo, integradas em composições de vários planos que comunicam ininterruptamente entre si. O papel unificador da linha nas composições e um certo maneirismo de atitudes das personagens são características centrais da obra de Henriques, patentes também nos vitrais da casa capitular da Batalha, que certamente desenhou.



Fig. 7 – Santo Antão, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.



Fig. 8 – Descida ao limbo, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/ José Manuel.

O tema da Descida ao limbo (fig. 8) remete para a dimensão cósmica do mistério pascal, subjacente a vários passos do Novo Testamento, mas não explícita sob as formas que assumirá nas artes visuais. De acordo com a cronologia bíblica, este tema estabelece a ligação entre as representações alusivas à Paixão de Cristo (muitas vezes patentes nas casa capitulares como sucede na Batalha) e a narração da Vida Gloriosa que se inicia com a Ressurreição. Em Portugal, o tema da descida de Cristo ao limbo não gozou provavelmente de grande popularidade nas séries retabulares. Uma gravura do alemão Martin Schongauer serviu de inspiração a Francisco Henriques, que aqui mostra a entrada estrondosa de Cristo ressuscitado na morada dos mortos, para terror das criaturas infernais e gáudio dos pecadores, com Adão – que Cristo segura pelo pulso – e Eva a liderar o respetivo cortejo.

Também o tema da Aparição de Cristo a Maria Madalena (fig. 9) não foi certamente comum nos programas retabulares portugueses. O único caso em que aparece como assunto principal de uma pintura é, aliás, um dos quadros que Henriques pintou para S. Fran-

cisco de Évora. Comparado com esta obra, o vitral da Batalha apresenta algumas peculiaridades extremamente interessantes. Nele, Cristo aparece envergando túnica, em vez de manto, e um chapéu. Esta indumentária invulgar pode-se ver num vitral flamengo de 1524 que hoje se encontra na igreja galesa de Llawenllwyffo, com a única diferença de que o chapéu é um adereço campesino de palha. Todavia as relações entre esta obra e a da Batalha vão

mais longe, com a integração de uma paisagem rural flamenga no fundo. No vitral, também flamengo, executado para a capela do King's College de Cambridge, e num desenho de vitral conservado no Musée des Beaux-Arts de Bruxelas, datados ambos de 1526, reaparece Cristo vestindo como hortelão, com a túnica e adereços correspondentes.

Depreende-se que a Flandres não era estranha a Francisco Henriques. Alguns documentos revelam a sua origem estrangeira, nomeadamente aqueles em que lhe é encomendado um trabalho de policromia “à maneira da sua terra” e os que se referem a uma viagem à Flandres destinada a angariar colaboradores para a obra do Limoeiro, em Lisboa. Os historiadores concluíram, em geral, pela origem flamenga de Henriques. Porém, as características da sua pintura não o confirmam, uma vez que, por assim dizer, se nacionalizaram através da contemplação de um mundo meridional, bem manifesto na luz portuguesa dos seus quadros.

As aparições de Cristo na terra, ao longo dos quarenta dias decorridos entre a Sua Ressurreição e a Ascensão, corroboram a doutrina da ressurreição. No Evangelho de S. João (20: 11-18), relata-se a aparição a Maria Madalena, no momento em que, confundindo Cristo com o hortelão, chorava à beira do sepulcro vazio. As Escrituras não fazem qualquer referência à aparição de Cristo a Sua Mãe, mas desde cedo se pensou que o facto não poderia ter deixado de se dar. As *Meditações sobre a*



Fig. 9 – Aparição de Cristo a Maria Madalena, segunda década do século XVI.
Fotografia: DGPC/José Manuel.



Fig. 10 – Aparição de Cristo à Virgem, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.

Vida de Cristo, do Pseudo-Boaventura, datadas de finais do século XIV, narram pormenorizadamente o encontro. Enquanto as santas mulheres se haviam dirigido ao sepulcro de Cristo, a Virgem ficara em casa. Chorando, rezava para que seu filho regressasse. Cristo apareceu, então, e Maria ajoelhou a Seus pés. Logo ajoelhou Cristo também para, em seguida, ambos se erguerem, abraçarem e trocaram algumas palavras. No vitral da Batalha, a cena desenrola-se no interior do quarto de Maria (fig. 10). Também aqui ecoam ressonâncias flamengas, na atitude da Virgem que recorda a do Retábulo de Miraflores, de Roger van der Weyden, atualmente em Berlim.

A Ascensão foi a última aparição de Cristo aos apóstolos, quarenta dias após a Ressurreição, conforme relatam os Atos dos Apóstolos (1: 9-11). Sobre a parte verde de um montículo, veem-se, no vitral da Batalha (fig. 11), as marcas deixadas pelos pés de Cristo. O momento em que desaparece entre as nuvens é acompanhado da admiração (que em alguns casos melhor chamaríamos de consternação) dos presentes – os apóstolos, outros homens e a Virgem. Do ponto de vista compositivo, das personagens – em que merecem des-

taque a Virgem, S. João e S. Pedro –, bem como da caracterização das mesmas, esta obra apresenta vários aspetos em comum com o Pentecostes (fig. 12). Entre eles se contam a organização centralizada e a alternância no contraste dos semblantes, dentro de um mesmo tipo fisionómico que é próprio das obras atribuídas a Francisco Henriques.

O Pentecostes, ocorrido em Jerusalém na data da festa judaica com esse nome, dez dias após a ascensão de Cristo, corresponde à descida do Espírito Santo sob a forma de línguas de fogo (não representadas no vitral) e representa o nascimento da Igreja e a difusão da Palavra pelo mundo. No vitral deste tema, que tem o seu par no *Pentecostes* que Francisco Henriques pintou para S. Francisco de Évora, a caracterização das personagens atinge o auge na figura de S. João Evangelista (fig. 13)

À empreitada de Henriques na Batalha pertencem ainda dois vitrais de um outro pintor: a *Anunciação* e *Nossa Senhora do Rosário*. São os exemplares de pintura mais refinada deste primeiro momento criativo da capela-mor, em que a fisionomia das figuras se distingue pelos rostos cheios, de queixos finos, testas altas, grandes arcadas ciliares e bocas sinuosas.

A *Anunciação* da Batalha (fig. 14), de que se conserva apenas aproximadamente metade das peças originais, segue os esquemas gerais empregados para representar este tema na pintura portuguesa da época. O anjo Gabriel surpreende Maria, na quietude mística do aposento em que se encontram, anunciando que no seu seio encarnará Jesus (Lucas 1: 26-38). A agitação da extremidade da faixa verde que cinge a túnica do anjo acentua a paragem do voo e reforça a atmosfera de perplexidade e expectativa.

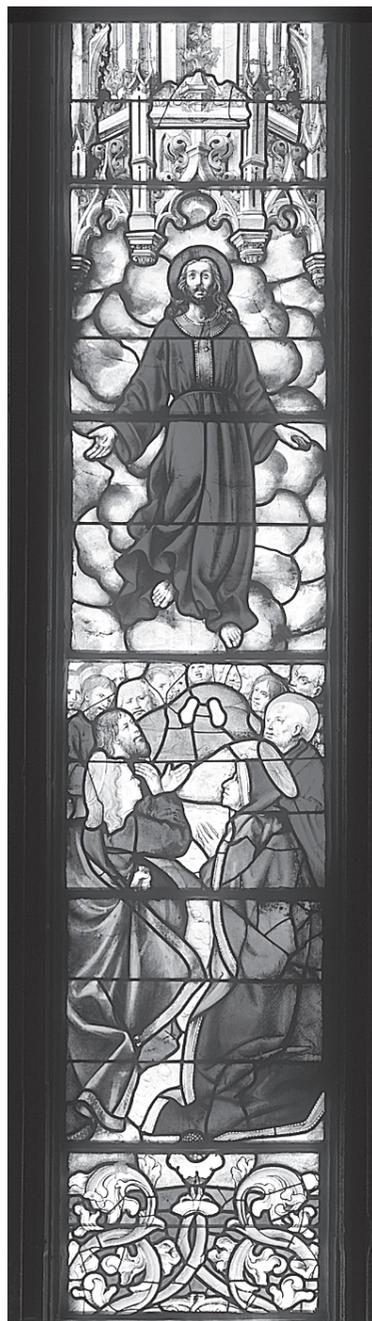


Fig. 11 – Ascensão, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.



Fig. 12 – Pentecostes, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.

do que outro rosário. Pousa no crescente lunar, símbolo da sua castidade, e tem na mão direita uma rosa branca, sinal de pureza. Na base, vê-se uma fortaleza, alegoria das virtudes da Vir-

A invenção do rosário é atribuída a S. Domingos de Gusmão, fundador da Ordem dos Pregadores. Contam os primeiros historiógrafos da Ordem que a Virgem apareceu ao santo em visões, oferecendo-lhe uma fiada de contas que ele denominaria “coroa de rosas de Nossa Senhora”. O culto do rosário tal como o do nome de Jesus são específicos dos dominicanos. Atribuiu-se ao rosário força milagrosa, por exemplo, no combate ao Islão e, mais tarde, à hereesia protestante.

O vitral de *Nossa Senhora do Rosário* (fig. 15) ilustra um modelo de representação divulgado nos finais do século XV: a Rainha dos Céus, como tal coroada, com o Menino ao colo segurando um rosário, aparece inscrita numa moldura de rosas que mais não é



Fig. 13 – Pentecostes, pormenor, segunda década do século XVI. Fotografia: Pedro Redol.

gem com fértil tradição no Ocidente medieval, supostamente desenvolvida a partir de uma referência metafórica contida no *Cântico dos Cânticos*, desde Roberto Grossatesta até ao *Horto do Esposo*, passando pelo romance moral francês *Chateaux Perillieux*, datado de finais do século XIV e divulgado através de uma tradução dos monges de Alcobaça.

Os retratos régios podem ser de Francisco Henriques mas a sua composição mais convencional não permite afirmá-lo com certeza. Por outro lado, a comparação com a obra contemporânea, incorretamente designada *Tríptico dos Infantes*, que provém do Convento de Nossa Senhora da Serra, em Almeirim (guardada no Museu Nacional de Arte Antiga), sugere a possibilidade da intervenção do chamado Mestre da Lourinhã, a quem esta obra é atribuída, no desenho dos cartões.

Conclui-se que, com Francisco Henriques, trabalharam, na Batalha, dois outros pintores de vitrais. O estilo das restantes obras da capela-mor de que se conservam peças suficientes para permitir uma análise, com uma exceção, mantém a mesma estreita relação com a pintura retabular portuguesa,

que já se observou nos vitrais datáveis entre 1514 e 1518, ano da morte de Henriques. Uma tal afinidade permite-nos afirmar que os trabalhos só foram retomados uma década mais tarde, no final dos anos vinte do século XVI. Neste contexto é preciso lembrar ainda que D. Manuel I morre em 1521, tendo o filho sucessor, D. João III, que resolver numerosos problemas antes de poder interessar-se pelas obras da Batalha.

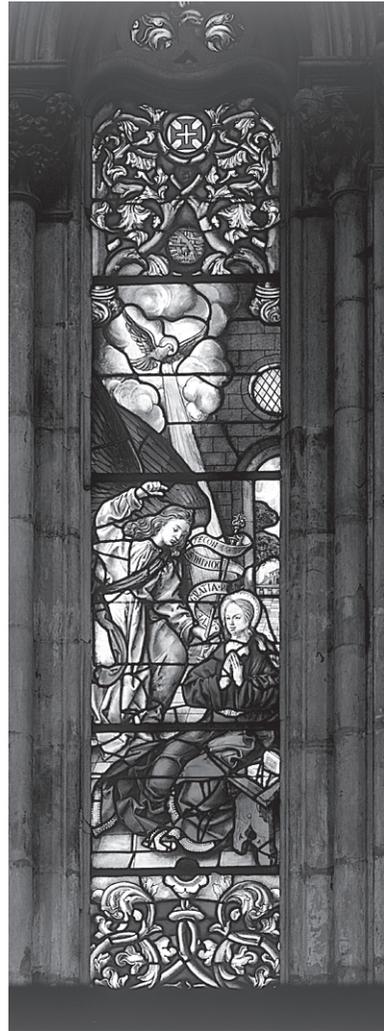


Fig. 14 – Anunciação, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.

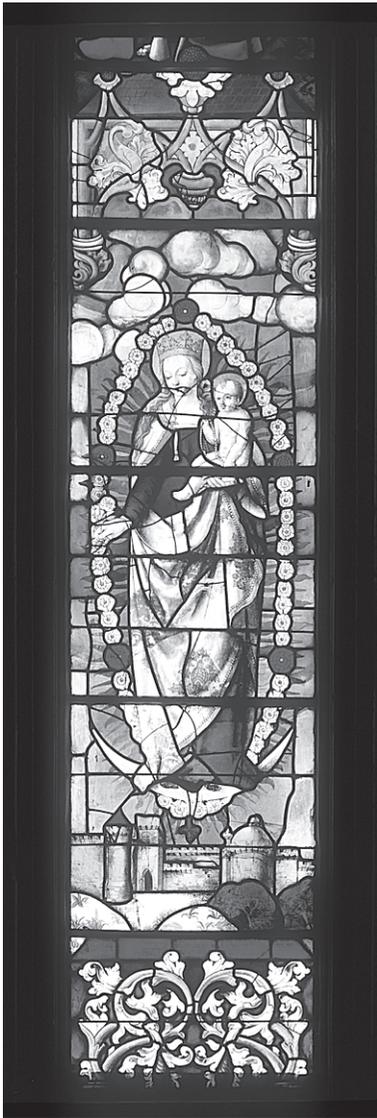


Fig. 15 – Nossa Senhora do Rosário, segunda década do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.

vitral que representa a Virgem entronizada com o Menino (fig. 17) é uma obra sem precedentes e também sem reflexos conhecidos em Portugal. Mãe e Filho ocupam um trono de pronunciado gosto clássico, em pose elegante e

Salvaguardada a distância imposta por uma execução pictórica de nível inferior, é inapelável a reminiscência do retábulo do Convento do Paraíso despertada pela *Adoração dos Magos* e pela *Fuga para o Egito* (fig. 16). Nelas reencontramos não apenas a mais pontual forma ovoide do rosto da Virgem e do Menino da *Adoração* ou os drapeados amplos e curvos, marcando um tanto o volume dos membros, mas sobretudo o ingénuo enlevo das cenas, onde não falta nem a espontânea alegria dos sentidos, nem o mais sincero intimismo da fé. Tendo em conta que um dos painéis do desaparecido convento eborense de Nossa Senhora do Paraíso está datado de 1527, a conceção dos cartões para estas obras – e de cartões falamos, recordando a reveladora dissonância que as próprias obras patenteiam entre qualidade da composição e qualidade da pintura – não deverá ser anterior aos últimos anos do segundo decénio de Quinhentos. A atribuição a Gregório Lopes ou a artista do seu círculo não deixa de apresentar interesse como hipótese.

Pode-se dizer, com toda a justiça, que o conjunto de vitrais da capela-mor da Batalha faz parte da história da pintura retabular portuguesa do tempo de D. Manuel e de D. João III. Existe, porém, uma exceção a esta realidade. O

sensual cujas raízes não podem encontrar-se senão na mais distante pintura de Leonardo da Vinci e de Rafael. O dossel que Os cobre é estranho ao repertório daqueles pintores, sendo, porém, conhecido dos chamados maneiristas de Antuérpia como, por exemplo, Quentin Metsys. Como explicar esta disparidade na origem dos elementos que inspiraram a composição? As profundas transformações ocasionadas nas artes visuais por artistas como Rafael, a partir do início do século XVI, foram aceleradas pela ampla difusão de gravuras como as que Marcantonio Raimondi produziu a partir dos seus quadros. A Flandres e as nações limítrofes a sul foram as primeiras regiões fora de Itália a incorporar as sugestões de inovação, transmitindo-as depois a outros países como Portugal.

Quem seria o autor de tão peculiar encomenda? De 1529 é um diploma de provimento de um tal António Taca no cargo de “vidreiro das vidraças do mosteiro da batalha”, sendo-lhe dada, como primeira e mais importante tarefa, a manutenção dos vitrais. De superior prestígio deveria gozar outro vitralista, Pero Picardo que, em 1531, se preparava para celebrar contrato com o prior de Santa Cruz de Coimbra, o célebre humanista e reformador Fr. Brás de Braga, destinado à execução de um programa de vitrais para aquele mosteiro. Pelo documento que nos fornece estas informações ficamos ainda a saber que Pero Picardo, sem dúvida oriundo da região francesa setentrional que lhe dá o nome, vivia na Batalha. O que teria um vitralista da Picardia vindo fazer para a pequena vila da Batalha senão procurar trabalho no seu mosteiro?



Fig. 16 – Fuga para o Egipto, final dos anos 20 ou início dos anos 30 do século XVI.

Fotografia: DGPC/José Manuel.



Fig. 17 – A Virgem entronizada com o Menino, final anos 20 ou início anos 30 do século XVI. Fotografia: DGPC/José Manuel.

Embora não se encontre aí documentada a sua atividade, é possível que tivesse sido contratado para concluir o programa da capela-mor.

Fr. Brás de Braga, que, durante os tempos de juventude passados no paço real, privara com aquele que viria a ser o rei D. João III, professou, em 1516, no Mosteiro Jerónimo da Pena, próximo de Sintra, partindo, no ano seguinte, para Paris, em cuja universidade estudou. Graduar-se-ia mais tarde em Teologia na Universidade de Lovaina. Regressou a Portugal em 1525 para ocupar a posição de prior do Mosteiro da Pena, sendo incumbido, dois anos mais tarde, após a visita régia a Coimbra, de reformar a comunidade e o mosteiro crúzios, missão que concluiria em 1554. Durante os oito anos que passou entre Paris e Lovaina não pode, sem dúvida, ter ficado indiferente à ainda florescente arte do vitral nessas paragens, onde as composições definitivamente aderiam a uma conceção monumental de consistente espacialidade, modulada por soluções arquitetónicas e decorativas “ao romano”, povoando-se de personagens de alongadas proporções e poses afetadas, inspiradas sobretudo na obra de Rafael. É possível que uma tal experiência estética, desenvolvida entre as viagens do frade jerónimo, tivesse motivado a vinda para Portugal de Pero Picardo, oriundo justamente de uma das regiões que, entre Paris e Lovaina, Fr. Brás teve que percorrer. Aos olhos do promotor da obra,

seria certamente considerado mais apto a dar corpo ao programa de Santa Cruz do que os vitralistas da oficina da Batalha, presumivelmente menos próximos dos ideais protagonizados pelo recém-chegado humanista.

Das obras de Santa Cruz nada conhecemos. No entanto, n' *A Virgem entronizada* da Batalha é possível rever combinações de modelos que se encontram no vitral das regiões confinantes com a Flandres a norte de Paris, durante as décadas de vinte e de trinta do século XVI. Ainda que não diretamente filiável em qualquer outra obra conhecida da Picardia, o vitral da Batalha retoma soluções compositivas, decorativas e de enquadramento que podemos observar, por exemplo, n' *A Virgem e o Menino entre Carlos Magno apresentando o doador, Charles de Villiers e Santo Adriano*, numa janela da Colegiada de S. Martinho de Montmorency, assinado por Engrand Le Prince e datado de 1524. Não surpreenderia que o artista tivesse ido trabalhar para o Mosteiro da Batalha mediante recomendação de Fr. Brás de Braga junto do monarca.

O tratamento vibrante de alguns panejamentos assim como o alongamento das figuras, o conceito plástico largo mas realizado com virtuoso preciosismo técnico d' *A Virgem entronizada com o Menino* autorizam-nos a situar esta obra entre as primeiras manifestações proto maneiristas em território nacional, a par das indagações de maturidade de Gregório Lopes.

Bibliografia

- AAVV, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1992
- AAVV, *Les Vitraux de la Région Parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Éditions du Centre National de Recherche Scientifique, 1978
- ALBUQUERQUE, Luís da Silva Mousinho de, *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha*, Lisboa, 1881
- ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período manuelino. À Procura de uma Linguagem Perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985
- BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *O Vitral em Portugal. Séculos XV e XVI. Corpus Vitrearum Portugal 1*, Lisboa, Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, 1983
- BECKSMANN, Rüdiger, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. I- Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge*, Berlim, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1995
- *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, n.º 118 – Vitrais, 1964
- BRANDÃO, Mário, *Cartas de Frei Brás de Braga para os Piores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imprensa Académica, 1937
- CAETANO, Joaquim Oliveira, "O retrato e a paisagem", in *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa,

- Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/Comissariado para o Pavilhão de Portugal - Expo' 98/Difel, 1998, pp. 99-111
- IDEM, O melhor oficial de pintura que naquele tempo havia”, in *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/Comissariado para o Pavilhão de Portugal - Expo' 98/Difel, 1998, pp. 333- 345
 - *O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria, Braga*, 1868; reimpressão de *O Mensageiro*, Leiria, 1980
 - DIAS, Pedro, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993
 - DIAS, Pedro e SERRÃO, Vitor, “A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI”, in *História da Arte em Portugal. 5 – O Manuelino*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 116-145
 - FLOR, Pedro, A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011
 - FRODL-KRAFT, Eva, “Zur Frage der Werkstattpraxis in der mittelalterlichen Glasmalerei”, in *Glaskonservierung. Historische Glasfenster und ihre Erhaltung*, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, nº 32, 1985, pp. 10-22
 - GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923
 - GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990
 - IDEM, “António Vieira, vidraceiro da Batalha por 1653”, in *O Mensageiro*, nº 3852, 7 de Novembro de 1991
 - IDEM, “António Vieira - vidraceiro da Batalha em 1653”, in *O Mensageiro*, nº 3853, 14 de Novembro de 1991
 - IDEM, *Oficinas Artísticas no Bispado de Leiria nos Séculos XV a XVIII*, Sep. das Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Oficinas Regionais, Viseu, Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1991
 - IDEM, “Percurso em torno do panteão quatrocentista de Avis”, in *Biblos*, vol. LXX, 1994, pp. 197-242
 - IDEM, “António Vieira, vidraceiro da Batalha por 1653”, in *Vésperas Batalhinhas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Edições Magno, 1996, pp. 289-292
 - HELBIG, Jean, *De Glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten*, vol. I, Antuérpia, De Sikkel, 1943
 - IDEM, *Les Vitraux Médiévaux conservés en Belgique. 1200-1500. Corpus Vitrearum Belgique 1*, Bruxelas, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture, 1961
 - IDEM, *Les Vitraux de la Première Moitié du XVIe Siècle Conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres. Corpus Vitrearum Belgique 2*, Bruxelas, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture, 1968
 - HESS, Daniel, “In search of Luís Alemão. Stained Glass in Germany from 1400 till 1460 and the fragments in Batalha”, in *O Vitral. História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, pp. 44-53
 - KAHSNITZ, Rainer et al., *Mainfränkische Glasmalerei um 1420. Fenster aus den Kirchen in Münnerstadt und Iphofen*, Nuremberga, Germanisches Nationalmuseum, 1975
 - LOUREIRO, Pereira, “Fragmento de vidraça pintada em esmalte, proveniente do Mosteiro da Batalha”, in *Portugalia*, t. I, fasc. 2, 1900, pp. 28-30
 - MARKL, Dagoberto, “A pintura num período de transição”, in *História da Arte em Portugal. 6- O Renascimento*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 82-15
 - PAWELS, Henri, “A propos d'une gravure d'après Quentin Metsys”, in *S. Lucas retratando a Virgem*,

- Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1981, pp. 15-23
- PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990
 - PEREIRA, F. A. B. e FALCÃO, J. A., "Francisco Henriques. Percurso biográfico e caracterização da obra", in *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997
 - PESSANHA, José, "Francisco Henriques", in *Arte Portuguesa*, vol. I, n.º 4, 1895, pp. 84-85
 - RACZYNSKI, Athanasius, *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et Accompagnées de Documens*, Paris, 1846
 - RAGALLER, Heinrich, *Die Glasgemälde des 15. und 16. Jahrhunderts in Mainfranken*, dissertação de licenciatura apresentada à Universidade de Würzburg, 1955 (policop.)
 - REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha, 2003
 - IDEM, "Vers le Sud: Francisco Henriques, peintre et peintre-verrier au temps de D. Manuel I", *Lumières, Formes et Couleurs. Mélanges en Hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, 327-334
 - ROCHA, António dos Santos, *O Museu Municipal da Figueira da Foz. Catálogo Geral*, Figueira da Foz, Imprensa Lusitana, 1905
 - RODRIGUES, Dalila, "A pintura no período manuelino", in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, 1995, pp. 198-240
 - SANTOS, Reynaldo dos, *Guia de Portugal. II- Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927
 - IDEM, "O pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística", in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. IV, 1938
 - SERRÃO, Vitor, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas 'maneiras' ao reforço da propaganda", in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates e Autores, 1995, pp. 426-509
 - SOUSA, Fr. Luís de, *História de S. Domingos*, Lisboa, 1623; nova edição de M. Lopes de Almeida, 2 vols., Porto, Lello e Irmão Editores, 1977
 - STROBL, Sebastian, *Glasmalerei des Mittelalters*, Estugarda, Gentner Verlag, 1990
 - S. LUÍS, Fr. Francisco de, "Memoria historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria chamado vulgarmente da Batalha", in *Memorias da Academia Real das Sciencias*, t. X, 1827, pp. 3-71
 - TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*, vol. II, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1991 (policop.)
 - ULRICH, Eva e KROHM, Hartmut, *Die Magdalenenkirche in Münnernstadt*, Königstein im Taunus, Karl Robert Langewiesche Nachfolger, 2ª edição, 1981
 - VALENTE, Vasco, *O Vidro em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1950
 - VANDEN BEMDEN, Yvette, "Le vitrail des XVe et XVIe siècles dans les anciens Pays-Bas", in *O Vitral. História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, pp. 54-65
 - VASCONCELOS, Joaquim de, "Vital", in *Catálogo da Exposição Distrital de Aveiro*, 1882
 - VITERBO, Sousa, "Artes industriaes e industrias portuguezas. O vidro e o papel", in *O Instituto*, vol. XLIX, 1902, n.º 12, pp. 747-753, vol. L, 1903, n.º 1, pp. 38-43, n.º 2, pp. 104-108, n.º 4, pp. 236-241, n.º 5, pp. 294-299, n.º 6, pp. 360-363, n.º 7, pp. 415-419, n.º 8, pp. 487-494
 - IDEM, *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que sendo Estrangeiros exerceram a sua Arte em Portugal*, 3 vols., 1903/1911, Lisboa, Academia das Ciências.