

# Imagens e Liturgia na Idade Média



*Images and Liturgy  
in The Middles Ages*



# Imagens e Liturgia na Idade Média

Criação, Circulação e Função das Imagens  
entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média  
(séculos V-XV)

## *Images and Liturgy in The Middles Ages*

*Creation, Circulation and Function of Images  
between West and East in the Middle Ages  
(5<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries),*

ATHANASIOS SEMOGLOU  
CARLA VARELA FERNANDES  
CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ  
CATARINA FERNANDES BARREIRA  
FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS  
GRAZIA MARIA FACHECHI  
ISABEL POMBO CARDOSO  
JONATHAN WILSON  
JORDI CAMPS I SÒRIA  
JORGE RODRÍGUEZ ARIZA  
JULIETTE DAY  
MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ  
MIGUEL METELO DE SEIXAS  
PEDRO REDOL  
PIERRE-YVES LE POGAM  
VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA  
VICTORIANO NODAR

# Imagens e Liturgia na Idade Média

Criação, Circulação e Função das Imagens  
entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média  
(séculos V-XV)

## *Images and Liturgy in The Middles Ages*

*Creation, Circulation and Function of Images  
between West and East in the Middle Ages  
(5<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries),*

Coordenadores | *Coordinators*

CARLA VARELA FERNANDES

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

DOCUMENTA



# DISPOSITIVOS RETABULARES NO MOSTEIRO DA BATALHA, NO FINAL DA IDADE MÉDIA E INÍCIO DA ÉPOCA MODERNA (1440-1540)

PEDRO REDOL

**Resumo:** Este estudo incide no desenvolvimento de programas iconográficos e artísticos para os retábulos da capela-mor e da sala do capítulo do mosteiro da Batalha, durante o período compreendido entre a conclusão desses edifícios e as últimas campanhas de obra, no reinado de D. João III. Propõe-se a reconstituição de uma parte dos conjuntos retabulares e analisam-se as circunstâncias em que aqueles programas foram concebidos, justificando-se as particularidades da sua materialização final, num âmbito alargado, definido pela ambição dos patrocinadores, a circulação dos artistas e a afirmação dos ideólogos.

**Abstract:** This study focuses on the development of iconographic and artistic programmes for altarpieces in the presbitery and chapter house of the monastery of Batalha. It spans the period comprised between the completion of these buildings and the latest additions carried out during King João III's rule. Circumstances regarding patronship, the circulation of artists, ideological statements and material peculiarities are examined and an altarpiece reconstruction proposed.

**Palavras-chave:** Mosteiro da Batalha, Programa, Retábulo, Pintura, Vitral

**Keywords:** Monastery of Batalha, Programme, Altarpiece, Painting, Stained glass

## Os primeiros programas de imagens para os altares da igreja<sup>1</sup>

Aquele que se julga ter sido o primeiro retábulo de madeira pintada da capela-mor, bem como um outro da contígua capela de Nossa Senhora do Rosário, inspiraram a Fr. Luís de Sousa, já na segunda década do século XVII, as seguintes palavras: «Porque dado que na [capela] maior, e na do Rosário vejamos hoje retabulos, são ambos cousa tão pequena em corpo, e tão pobre em feitio, que claramente mostram não dizerem com a mais obra do Convento, nem com a tenção do fundador», e, mais adiante, continua «e assi he meu parecer, que foi sua determinação como de espirito em tudo grandioso fazer retábulos de prata, e estes levadissos, com tantos corpos de prata de Santos, que pera qualquer festa ficassem os altares cubertos d'elles», acrescentando que «em todas cinco Capellas tomão o verdadeiro lugar dos retabulos humas grandes frestas altas, e rasgadas, as quaes todas estão guarnecidas, e cerradas de suas vidraças iluminadas de finas cores e pinturas de devação»<sup>2</sup>.

Sabemos hoje que o veredito do autor da *História de S. Domingos* foi, por um lado, influenciado pelo gosto do seu tempo – o que se confirma quando diz que o lugar do altar de Jesus era ocupado «com hum grande, e fermoso retabolo de pedraria lavrado á moderna»<sup>3</sup>, cuja monumentalidade ainda hoje se pode atestar, embora não já na igreja conventual da Batalha<sup>4</sup> – e, por outro lado, mal informado em relação à antiguidade dos vitrais, pelo menos, os da capela-mor da igreja conventual, únicos que, das capelas da cabeceira, nos chegaram, datados entre 1514 e 1531<sup>5</sup>. Nem por isso deixa

1 Este estudo teve por primeiro público o nosso amigo e colega José João Loureiro, a quem agradecemos muito sinceramente o retorno generosamente dado.

2 SOUSA, Fr. Luís de, *História de S. Domingos*. Lisboa: 1623, nova edição de M. Lopes de Almeida. Vol. I. Porto: Lello e Irmão Editores, 1977, pp. 635-636.

3 SOUSA, Fr. Luís de, *História...*, [1977] p. 635.

4 O retábulo do altar de Jesus, datado entre 1595 e 1610, foi transferido para a igreja de Nossa Senhora da Conceição, pertencente ao antigo convento das Trinas, ao Rato, em Lisboa, em 1946; cf. ABRANTES, Ana Paula, «O altar de Jesus». in REDOL, Pedro; GOMES, Saul António (coord.), *Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2015, pp. 56-65.

5 REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Batalha: Câmara Municipal da Batalha, 2003, pp. 137-146.

o testemunho de ser pleno de lucidez quanto à função de um verdadeiro políptico assumida pelos vitrais.

O retábulo que o cronista dos Pregadores viu no altar do presbitério era aquele que *O Couseiro*, manuscrito da primeira metade do século XVII, dado à estampa apenas em 1898, descreve como tendo «no meio d'elle, em pintura, a Assumpção e da parte direita S. Domingos e da esquerda S. Thomaz de Aquino»<sup>6</sup>. Atribuído a Cristóvão de Figueiredo, dele se conservam ainda, conforme mostraram Francisco Lameira, José João Loureiro e Virgolino Jorge<sup>7</sup>, o painel central, representando o *Trânsito da Virgem*, e o volante com *S. Tomás*, guardados no Museu Nacional de Arte Antiga<sup>8</sup>.

Independentemente do que Fr. Luís de Sousa pôde ver, na crónica de D. João II, refere Garcia de Resende, a propósito das cerimónias de trasladação do corpo do monarca para a Batalha, em 1499, que existiam «no altar mor hum retabolo e frontal de prata muy ricos»<sup>9</sup>. Sai, pois, reforçada a hipótese, já deixada entrever por Fr. Luís de Sousa, de terem existido inicialmente, além de imagens de santos, retábulos constituídos por placas de prata lavrada, aplicadas sobre painéis lígneos ou mesmo com arquiteturas e figuras de vulto em prata, montadas no interior de caixas de madeira. Da última tipologia, ainda que com datação imediatamente anterior à fundação do mosteiro da Batalha, acode à lembrança, desde logo, aquele que foi oferecido por D. João I à colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, quase certamente como espólio da Batalha Real de 14 de agosto de 1385<sup>10</sup>. Todavia, a excecionalidade desta obra, mesmo a nível europeu, reduz consideravelmente a hipótese de retábulos congêneres na Batalha. Ter-se-á baseado a suppo-

6 *O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*. Braga. Typographia Lusitana, 1898, p. 103.

7 LAMEIRA, FRANCISCO; LOUREIRO, JOSÉ JOÃO; JORGE VIRGOLINO FERREIRA, *Retábulos na Diocese de Leiria-Fátima*. S.l.: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2017, pp. 52-53.

8 Com os números de inventário MNAA 63 Pint e MNAA 68 Pint, respetivamente.

9 RESENDE, GARCIA DE, *Chronica dos Valerosos, e Insignes Feytos del Rey Dom Joam II*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1798, p. 294.

10 FRANCO, ANÍSIO; SOALHEIRO, JOÃO, «O retábulo da Natividade do Museu Alberto Sampaio, em Guimarães». in SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, MÁRIO (dir.), *Retábulo da Natividade*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, pp. 14-31.



[FIG. 1] *O trânsito da Virgem*. Cristóvão de Figueiredo (atrib.). C. 1425-1540.

Óleo sobre madeira. Procedente da capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. n.º MNAA 63 Pint. Foto: ADF-DGPC-José Pessoa

[FIG. 2] *São Tomás de Aquino*. Cristóvão de Figueiredo (atrib.). C. 1425-1540.

Óleo sobre madeira. Procedente da capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. n.º MNAA 68 Pint. Foto: ADF-DGPC-José Pessoa



sição de Fr. Luís de Sousa no relato de Garcia de Resende? Sem que possamos responder a tal pergunta, observamos que a suposição de Sousa contém um aspeto essencial em comum com o retábulo de Guimarães – a portabilidade dos retábulos e, por consequência, a possibilidade de adequação do seu uso ao calendário litúrgico. Para todos os efeitos, a memória que o cronista nos legou das peças do tesouro conventual, cuja venda fora autorizada em 1539, em velado contexto de esforço de guerra<sup>11</sup>, não contempla mais do que «quinze corpos de prata de fundição mui prima, e custosa, que representavão outros tantos Santos de sua devação»<sup>12</sup>.

11 REDOL, Pedro; VIEIRA, Nídia, «Dois claustros desconhecidos do mosteiro da Batalha», in VAIRO, Giulia Rossi; MELO, Joana Ramôa (coord.), *Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterrânico (Séculos X-XVIII)*. Coimbra: Edições Almedina, 2016, pp. 33-36.

12 SOUSA, Fr. Luís de, *História...*, [1977], p. 647.

Sendo a capela-mor dedicada à Assunção de Nossa Senhora, orago do templo – «porque na véspera [da sua festa] alcançou el-rei a vitória», lembra singelamente *O Couseiro*<sup>13</sup> –, tema que mereceu alusão, aliás, também na imponente *Coroação da Virgem* que encima o portal ocidental da igreja, não sabemos, pois, ao certo, que retábulo terá tido, desde a sua sagração, não posterior a 1426, quando D. João I ali foi sepultado<sup>14</sup>, até à sua substituição pelo tríptico representando o Trânsito da Virgem, S. Domingos e S. Tomás de Aquino, na cronologia larga – c. 1525-1540 – proposta por Francisco Lameira, José João Loureiro e Virgolino Jorge<sup>15</sup>. Na opinião destes autores, que corroboramos, esse segundo dispositivo retabular teria vindo substituir o retábulo da Paixão de Cristo – temática absolutamente adequada ao presbitério, ainda que não da sua direta invocação –, que hoje se guarda na vizinha ermida de S. Antão da Faniqueira, entalhado e policromado, ainda no seu parecer, em Antuérpia, à volta de 1438<sup>16</sup>. Anteriormente, Pedro Dias, tinha-o datado de 1430 e identificado o seu fabrico também em oficina de Antuérpia, comparando-o com o antigo retábulo da igreja de Santo Egídio de Lubeque, desde há muito em exposição no St. Annen-Museum dessa cidade, e avançando ainda a hipótese da sua oferta ao mosteiro da Batalha pela infanta D. Isabel, filha de D. João I, já duquesa da Borgonha<sup>17</sup>.

Como se sabe, a duquesa ofereceu um painel pintado ao mosteiro da Batalha, por volta de 1445<sup>18</sup>, que se encontrava na Capela do Fundador ainda em 1808, ano em que Domingos Sequeira o

13 *O Couseiro...*, 1898, p.103.

14 Sobre a problemática do sepultamento inicial de D. Filipa, na igreja da Batalha, ver REDOL, Pedro; JORGE, Orlando, «O panteão régio da Batalha: propaganda, inovação e identidade (1415-1515)». *Arqueologia e História*, 69 (2017), p 186.

15 LAMEIRA, Francisco; LOUREIRO; José João; JORGE; Virgolino Ferreira, *Retábulos...*, 2017, p. 53.

16 LAMEIRA, Francisco; LOUREIRO; José João; JORGE; Virgolino Ferreira, *Retábulos...*, 2017, p. 49.

17 DIAS, Pedro, «Retábulo da Paixão de Cristo», in *O Brilho do Norte: Escultura e Escultores da Europa do Norte em Portugal – Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1997, pp. 165-166.

18 FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 172.

desenhou a traços largos<sup>19</sup>. Certamente executado por um dos últimos pintores da primeira geração de primitivos flamengos, talvez Rogier Van der Weyden<sup>20</sup>, mostrava uma composição centrada na Virgem entronizada com o Menino, ladeada pelos doadores orantes, facilmente identificáveis: D. Isabel de Portugal, com a *coiffure à cornes* que se lhe conhece de outras representações, e Filipe III, o Bom, duque da Borgonha, seu marido, sobre cujo peito sobressai o cordeiro dobrado sobre o próprio ventre, pendendo do colar da Ordem do Tosão de Ouro, secundado pelo único filho sobrevivente do casal, o futuro Carlos, o Temerário. Com toda a pertinência, Francisco Lameira, José João Loureiro e Virgolino Jorge afastaram a hipótese da Capela do Fundador como destino da encomenda da infanta duquesa, propondo, em alternativa, aquele que era, depois do presbitério, o lugar de devoção mais importante para a comunidade dominicana: a capela de Nossa Senhora do Rosário, contígua do lado do Evangelho<sup>21</sup>.

Na verdade, os altares da Capela do Fundador receberam imagens da devoção particular dos reis e de cada infante ali sepultado, incluindo um retábulo portátil, representando um apostolado, pertencente ao altar monumental que se encontrava aos pés do túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre, conforme consta do inventário de 1823<sup>22</sup> e da descrição de Julia Pardoe, que visitou o monumento em 1827<sup>23</sup>. Presumivelmente por indicação do prior, que a acompanhou na visita à Capela do Fundador, a escritora refere que

---

19 PAYO, Manuel Pedro Alves Crespo de San, *O Desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico – o Álbum de Domingos António de Sequeira*. Anexo. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2009. Tese de Doutoramento, p. 78.

20 Vos, Dirck de, *Rogier Van der Weyden*. New York: Abraham Inc. Publ., 1999, p. 364, CAMPBELL, Lorne; SZAFRAN, Yvonne, «The portrait of Isabella of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum». *The Burlington Magazine*, vol. CLXVI (2004), p. 152.

21 LAMEIRA, Francisco; LOUREIRO; José João; JORGE, Virgolino Ferreira, *Retábulos...*, 2017, p. 26.

22 ANTT, Ministério da Justiça, m.º 234, fl. 9v.º (1823, fevereiro, 17, Batalha); publicado por GOMES, Saul António, «O convento entre 1823 e 1834», in *Vésperas Batalhinhas: Estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, 1997, p. 239.

23 PARDOE, Julia, *Traits and Traditions in Portugal, Collected during a Residence in that Country*. Vol I. London: Saunders and Oatley, 1833, pp. 258-259.

o retábulo de madeira dourada (e com certeza policromada) acompanhava D. João I nas suas campanhas militares. Talvez tenha sido esta tradição que contaminou a do retábulo da Paixão, também dado pela oralidade como tendo sido de campanha, ainda que as respetivas dimensões claramente não autorizem tal suposição. Em todo o caso, não seria de espantar que o retábulo da Capela do Fundador, cuja portabilidade é inequivocamente descrita em ambos os documentos, tivesse servido a capela das hostes portuguesas encabeçadas por D. João I, uma vez que, a título de proto-reliquias, se guardaram também no mausoléu do rei várias peças do seu equipamento individual de combate<sup>24</sup>, além de alfaia litúrgica espoliada ao exército castelhano. A oferta de objetos associados à refrega de Aljubarrota é partilhada, aliás, com a colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, que, como dádiva do monarca à Virgem, recebeu, não apenas o já referido retábulo mas também o seu loudel<sup>25</sup>. As imagens dos apóstolos inscreviam-se possivelmente em edículas próprias, sabendo-se, pelo testemunho de Pardoe, que, tal como as do retábulo da Paixão, eram fixas à base através de respigas de madeira, pelo que duas delas haviam, entretanto, já sido roubadas. Nas palavras da escritora, «*it was plain and almost coarse, alike in material and workmanship, simple in design and cumbrous in the extreme; and yet withal highly impressive from association, and, perhaps, from its very simplicity*»<sup>26</sup>. Esta é a notícia mais antiga de um retábulo líneo esculpido, em Portugal, anterior, como se depreende, ao da Paixão.

Dada a origem do seu fabrico, não repugna pensar que este último retábulo fosse uma primeira oferta de Isabel de Portugal, duquesa da Borgonha, ao mosteiro fundado por seu pai, senão mesmo o resultado de uma encomenda concertada com o irmão Duarte, já então rei. Como demonstraram Lameira, Loureiro e Jorge, a dupla banquetta e os tramos baixos da edícula central, que tinha necessa-

24 GOMES, Saul António; REDOL, Pedro, «A Capela do Fundador», in REDOL, Pedro; GOMES, Saul António (coord.), *Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2015, p. 80.

25 TEIXEIRA, Maria Emília Amaral, *O Loudel de D. João I*. S.l.: Ministério da Cultura – Instituto Português e Museus, Museu Alberto Sampaio, 1999.

26 PARDOE, Julia, *Traits...*, 1833, p. 259.

riamente de conter uma representação desenvolvida do calvário, são acrescentos de um restauro do século XX, que, por outro lado, foi responsável pela eliminação de quatro pares de dobradiças, a cada lado da base e do corpo central. Estes últimos elementos, visíveis ainda numa fotografia de c. 1934, provam que o retábulo possuía portas ou volantes, certamente pintados, exteriormente, com representações hagiográficas e eventualmente de passos dos evangelhos, e, interiormente, com os retratos dos doadores, acompanhados dos seus santos protetores e da respetiva heráldica, em que cabia a possibilidade da presença de figuras tenentes, nos volantes superiores, conforme os autores sugerem, aduzindo exemplos de retábulos comparáveis<sup>27</sup>.

Uma vez que as campanhas de obra de vitral, na Batalha, começaram assim que se concluiu a igreja, isto é, à volta de 1440, seria de esperar que as janelas do presbitério fossem as primeiras a ser encerradas, ainda que os vestígios mais antigos que dos seus vitrais nos chegaram não sejam anteriores a 1510-14. Note-se que a data mais recentemente atribuída ao retábulo é consistente com o início do período de dotação das capelas da igreja com o respetivo mobiliário litúrgico, sendo natural que a programação iconográfica e formal retabular fosse conjugada com a dos vitrais. Satisfazia esse propósito, em princípio, o provedor das obras e ornamentos das capelas do mosteiro, cargo documentado entre 1464 e 1465 ou 1469 e, depois, de 1509 a 1511<sup>28</sup>. As funções correspondentes, de programação e vigilância da ortodoxia, competiam, de acordo com o que era habitual entre os Frades Pregadores, a um membro da comunidade com formação superior, ocupando normalmente uma posição de destaque na hierarquia do convento ou da própria Ordem. Foi esse o caso de Fr. João Martins, mestre em Teologia, que, durante o primeiro período indicado, foi provincial da Ordem em Portugal, documentando-se a sua proximidade em relação ao rei<sup>29</sup>.

---

27 LAMEIRA, Francisco; LOUREIRO; José João; JORGE; Virgolino Ferreira, *Retábulos...*, 2017, pp. 24-25, 49.

28 GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, pp. 74-76.

29 GOMES, Saul António, *O Mosteiro...*, 1990, p.76.

Dos antigos Países Baixos meridionais, de onde, em todo o caso, é oriundo o retábulo da Paixão, não chegou aos dias de hoje qualquer programa retabular e de vitral conjunto, pertencente a esta época. É, porém, a própria pintura sobre madeira que, cinquenta anos volvidos, se encarrega de nos dar uma ideia bem clara de tal realidade, nessas paragens, através de um retábulo do chamado Mestre de Santo Agostinho, produzido em Bruges, à volta de 1490<sup>30</sup>.

Por trás de Santo Agostinho e do grupo que participa na sua ordenação como bispo de Hipona, abre-se, em toda a sua amplitude, um retábulo pintado constituído por um painel central, sobreleevado ao centro, com volantes em baixo e em cima. Trata-se, também aqui, de um retábulo alusivo à Paixão de Cristo, representando, ao centro, a *Crucifixão* e deixando adivinhar, a cada lado, em baixo, da esquerda para a direita, a *Oração no Horto*, a *Prisão de Cristo*, a *Crucificação* e a *Ressurreição*. Os dois painéis à esquerda da *Ressurreição* não possuem informação suficiente para os podermos identificar. Como habitualmente, as cenas são representadas dentro de nichos arquitetónicos definidos por talha dourada. Os volantes da parte sobreleevada do painel central representam, à direita, *Cristo Ressuscitado* e, à esquerda, *Cristo em Majestade*, ambos abençoando e segurando o orbe. O conjunto é sobrepujado por um nicho de elaborada talha tardo-gótica com volantes pintados – afinal um outro retábulo – que abriga uma imagem esculpida da Virgem com o Menino. Nos volantes exteriores, é possível, identificar várias imagens da Virgem ou de outras santas mulheres, e, nos interiores, o *Encontro junto da Porta Dourada*, o *Nascimento da Virgem*, os *Esponsais de Maria e José*, a *Anunciação*, a *Visitação* e a *Natividade*. Em relação formal e iconográfica com o conjunto retabular estão os vitrais, todos eles pintados com figuras ou escudos de armas, exceto o que, ao centro, fica ocultado pelo retábulo. À esquerda, é represen-

30 Sobre a representação de vitrais em pintura sobre painel e em retábulos esculpidos flamengos, da cronologia que aqui nos interessa e imediatamente anterior, ver, respetivamente: FRODL-KRAFT, Eva, «Das Bildfenster im Bild: Glasmalereien in den Interieurs der frühen Niederländer». in *Bau-und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung*. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1989, pp. 166-181; SERCK-DEWAIDE, Myriam, «Re-tables et vitraux». in *Lumières, Formes et Couleurs: Mélanges en Hommage à Yvette Vanden Bemden*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2008, pp. 347-354.



[FIG. 3] *Cenas da vida de Santo Agostinho de Hipona*. Mestre de Santo Agostinho. C. 1490. Óleo sobre madeira. Procedente de Bruges. The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. n.º: 61169.  
Foto: The Metropolitan Museum of Art (Domínio Público)

tada, sob elaborados baldaquinos flamejantes, a *Anunciação*, e, na base de cada lanceta, isto é, por baixo do arcanjo S. Gabriel e da Virgem, dois escudos de armas diferentes; a bandeira deixa vislumbrar um anjo com uma filacteria. Na janela ao lado, veem-se, sob dosséis suspensos e sobre mísulas tardo-góticas, a *Virgem coroada com o Menino* e um santo bispo. Imediatamente à direita do retábulo, é possível identificar *S. João Evangelista* e *S. João Batista*, emoldurados por sanefas e reposteiros; abaixo, abrem-se nichos de recorte gótico, enquadrando colunas baixas. A última janela, à direita, é ocupada por dois santos, mártir o da esquerda, dentro de nichos flamejantes e diante de *draps d'honneur* conformados ao fundo dos nichos; os dois pares de painéis que lhes ficam abaixo, na base da janela, são ocupados pelos doadores, um homem e uma mulher, e pelos respetivos brasões. Apesar das extensas perdas sofridas pelos vitrais flamengos durante a Reforma, alguns vestígios ainda atestam soluções comparáveis àquelas que o

retábulo mostra. Entre eles se contam *S. João Batista* e *S. Gomário*, de oficina brabantina, datando de c. 1472, que se conservam na igreja colegiada de S. Gomário, em Lierre, na atual Bélgica. Estes fragmentos pertenciam ao chamado vitral de Jan van Immersel, cuja memória foi preservada por um antigo desenho que mostra o mesmo tipo de composição, nomeadamente no que diz respeito à colocação dos doadores e das suas armas<sup>31</sup>.

Tendo em conta o que acabamos de observar, melhor poderemos entender que, à dotação da capela-mor da Batalha com o seu primeiro retábulo de talha pintada, pudesse ter correspondido um programa articulado de vitral para os dois andares de extensas aberturas, perfazendo dez lancetas. Também é possível que um tal programa tivesse levado tempo a concretizar, pois temos razões para supor que, nos últimos anos do reinado de D. Afonso V e durante o de D. João II, ainda não se encontravam completamente encerrados os vãos da igreja: em 1477, mestre Guilherme, vitralista, é nomeado para substituir o defunto mestre geral da obra, Fernão de Évora<sup>32</sup> e a atividade construtiva, no tempo de D. João II, é reduzida ou mesmo nula. Devemos lembrar que, nessa época, já se erguiam, por trás do presbitério, as paredes em que se inscrevia o portal da capela funerária querida por D. Duarte e que viria a ser reapropriada, alguns anos mais tarde, por D. Manuel.

O presbitério tinha, naturalmente, que dispor de um cadeiral para o coro dos frades, desde o início das suas funções, o que há de ter coincidido com a instalação aí do túmulo de D. Duarte, falecido em 1438, quando a igreja estava a caminho de se concluir. Algumas fotografias do início do século XX, mostram o túmulo, no centro da capela, e duas escadas que davam acesso a um grande retábulo de talha barroca, ocupando o lugar de outros anteriores, de menor dimensão, que não subiriam acima das lancetas baixas, guarnecidas provavelmente com vitrais simples. As escadas são claramente um

31 HELBIG, Jean, *Les Vitraux Médiévaux Conservés en Belgique (1200-1500)*. Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, I. Bruxelles: Imprimerie Weissenbruch, 1961, pp. 138-142.

32 GOMES, Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*. Vol. II. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 311.

arranjo do restauro de Oitocentos, fazendo-se primitivamente o acesso ao altar com certeza através do próprio cadeiral, retirado no decurso das primeiras campanhas de restauro<sup>33</sup>. A mais antiga referência ao coro que conhecemos é de 1540, estando contida num traslado do inventário do tesouro do Mosteiro, com vista à sua venda<sup>34</sup>. O altar-mor, colocado, desde o início da sua utilização, diante do túmulo de D. Duarte e D. Leonor de Aragão foi, pois, também aquele em que sempre se rezou por alma destes monarcas.

## Sistemas retabulares complexos – imagem, devoção e manifestação de poder, no tempo de D. Manuel I e de D. João III

### *A encomenda e as suas circunstâncias*

Dando um novo rumo ao projeto iniciado por seu avô, naquelas que ficaram conhecidas para a posteridade pelo nome de Capelas Imperfeitas, D. Manuel apoiou também, tanto quanto é possível perceber, a reforma espiritual e de costumes de Santa Maria da Vitória decretada no Capítulo Geral da Ordem dos Pregadores, reunido em Roma em 1501, insistindo em que ela se efetivasse ainda em 1512<sup>35</sup>. Tal não o impediu de ali instalar, logo nos primeiros anos do século XVI, uma nova casa capitular, nem de, concomitantemente, mudar a face do claustro cerimonial através do preenchimento dos vãos das respetivas janelas e das do pavilhão do lavabo (ele próprio construído nesta campanha de obras) com inusitada escultura<sup>36</sup>. Como veremos mais adiante, é possível que a renovação do sistema fixo de imagens ao serviço da liturgia, nomeadamente na

33 ALBUQUERQUE, Luís da Silva Mousinho de, *Memoria Inedita ácerca do Edifício Monumental da Batalha*. Lisboa: Typographia Editora de Mattos Moreira, 1881, pp. 25-26.

34 GOMES, Saul Antonio, *Fontes...* 2002, Vol. IV. 2004, p. 348.

35 GOMES, Saul António, *Fontes...* 2002, Vol. III. 2002, p.131.

36 REDOL, Pedro; JORGE, Orlindo, «Mateus Fernandes e o programa arquitectónico para a Batalha no tempo de D. Manuel I». *Cadernos de Estudos Leirienses*, n.º 9 (set. 2016), pp. 239-250.

sua forma retabular, se tenha iniciado em 1510, isto é, cinco anos antes da morte de Mateus Fernandes, do subsequente desinteresse do rei pela Batalha e do seu empenho crescente em Santa Maria de Belém, no Restelo, onde acabaria por se fazer sepultar. Não obstante, a concretização do programa global levaria quase três décadas a consumir-se.

No final do século XV, conforme se viu, podemos presumir a existência de programas retabulares articulados com os de vitral, nomeadamente na Flandres, reservando-se aos primeiros as cenas narrativas mais complexas e deixando para os segundos a representação de imagens de devoção, doadores e heráldica. Não significa, por isso, que não tivessem sido concebidos e realizados complexos conjuntos de vitrais de iconografia bíblica ou mesmo historiados. O grande exemplo sobrevivente da primeira ocorrência consiste nas dez janelas da nave da igreja da cartuxa de Miraflores, perto de Burgos, que foram realizadas, à volta de 1484, pela oficina de Nicolaes Rombouts, em Lovaina<sup>37</sup>. Nesta bem conservada encomenda dos Reis Católicos, encontram-se representados temas da Paixão e da Vida Gloriosa de Cristo, além do *Pentecostes* e do *Juízo Final*, completados, na capela-mor, por cenas da infância de Jesus e pela *Coroação da Virgem*, certamente anteriores de alguns anos e atribuídos a uma oficina de Bruges<sup>38</sup>. A única presença laica, nestas representações, é registada pelos escudos de armas dos primeiros benfeitores do mosteiro, os reis D. João II de Castela e D. Isabel de Portugal, pais de Isabel a Católica, ali sepultados. Do vitral historiado, chegou-nos a série, menos bem conservada, que Arnoult de Nimègue criou e executou com a colaboração de outros artistas, para a catedral de Tournai, sobre a história da diocese de que esta cidade é a cabeça<sup>39</sup>.

Aquilo que não conhecemos, antes e depois do programa para a capela-mor da Batalha, cuja formalização supomos ter começado por caber ao pintor Francisco Henriques, é outro conjunto de vitrais

37 CORTÉS PIZANO, Fernando, «Vidrieros de los Países Bajos en España». in *Cartuja de Miraflores: III – las Vidrieras*. S.l.: Fundación Iberdrola, 2007, pp. 19-39.

38 DAMME, Jan van, «Niclaes Rombouts y las vidrieras de Miraflores». in *Cartuja de Miraflores: III. las Vidrieras*. S.l.: Fundación Iberdrola, 2007, p. 52.

39 HELBIG, Jean, *Les Vitraux...*, 1961, pp. 203-281.

que assuma o papel, por assim dizer, de retábulo principal, dominando e centralizando as narrativas sagradas, hagiográficas e devocionais relativamente a retábulos subsidiários, um deles, aliás, também de vitral. É certo que o conjunto excecional, já referido, da cartuxa de Miraflores, testemunha, como bem mostrou Jan van Damme, um programa destinado a todas as aberturas da igreja, estruturado em torno dos Mistérios Gozosos e Gloriosos da Virgem, e consistente tanto com a divisão do ano litúrgico entre o ciclo da Natividade e o da Páscoa, por um lado, como com as horas da liturgia cartuxa durante esses ciclos, por outro lado<sup>40</sup>. Entre nós, conhecemos este tipo de programa, à maneira de retábulos que se conformam à totalidade do edifício, através do programa de pintura destinado às paredes da charola do Convento de Cristo, em Tomar, que se iniciou à volta de 1512, outra encomenda de D. Manuel que praticamente se sobrepõe, no tempo, ao programa da Batalha.

### *Os artistas*

Desconhecem-se quaisquer fontes escritas relacionadas com os vitrais e os retábulos da Batalha do período manuelino e joanino. A sua datação mais antiga é dada por duas peças de vidro com a inscrição de 1514 – uma delas, na bandeira da janela da sala do capítulo, por cima do tríptico de vitral que ali existe; a outra, junto à bota do anjo porta-estandarte representado no conjunto da capela-mor. O limite superior da cronologia é o de um documento de Santa Cruz de Coimbra, de 1531, que dá o vitralista de nome Pero Picardo como morador na Batalha. A ele atribuímos a *Virgem entronizada com o Menino* da capela-mor, obra formalmente mais avançada de todo o conjunto, dotada de características que, nessa data, permitem associá-la a um artista efetivamente oriundo da Picardia<sup>41</sup>. Tendo em conta as idades e o número de filhos e filhas representados a par, respetivamente, de D. Manuel e de D. Maria de Castela, Pedro Flor é de opinião que o retrato do rei deve ter sido materializado à volta de

40 DAMME, Jan van, *Niclaes Rombouts...*, 2007, pp. 52-56.

41 REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, pp. 143-146.

1510 e o da rainha em 1513, assinalando a data pintada o final da obra<sup>42</sup>. Esta proposta de recuo da cronologia (que teria correspondência nos vitrais da sala do capítulo), relativamente àquela que até então se admitiu – 1514 –, é dotada de sentido, ainda que a obra tenha continuado durante mais de uma década, conforme se verá, certamente baseada num programa global estabelecido *ab initio*. Na verdade, a aposição de datas a obras, nomeadamente de arquitetura, corresponde, com frequência, ao respetivo acabamento geral, não sendo sempre, porém, esse o caso, conforme mostra, por exemplo, a inscrição da edícula sul do vestíbulo das Capelas Imperfeitas, onde, além da própria data, se lê «*perfectum fuit anno 1509*»; sabemos, pois, que Mateus Fernandes continuou a laborar naquela obra até 1515. A formalização inicial de um programa foi atribuída a Francisco Henriques por comparação estilística com obras de pintura retabular da sua autoria que estão documentadas, na igreja do convento de S. Francisco de Évora, outro grande estaleiro régio, onde se regista que também realizou vitrais<sup>43</sup>. Um tal programa, previamente estabelecido pelo já mencionado provedor das obras e ornamentos das capelas do mosteiro, em articulação com o vedor e com certeza com o próprio rei, seria necessariamente discutido e negociado a partir de maquetas, e finalmente transformado em cartões, sobre os quais o seu criador e outros que pertenciam à equipa por ele dirigida haviam de levar a cabo a pintura das peças de vidro.

Não sendo objetivo deste ensaio voltar a discutir a atribuição do desenho dos retábulos de vidro da Batalha e da pintura de várias obras da capela-mor a Francisco Henriques, o que já realizámos noutros estudos<sup>44</sup>, não podemos deixar de sublinhar que a ideia de um retábulo feito de vitrais não podia sair da cabeça de um simples vitralista. Contrariamente aos demais artistas de vitral que se encontram documentados em Portugal, durante o primeiro terço do sécu-

---

42 FLOR, Pedro, *A Arte...*, 2010, pp. 237-238.

43 REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, pp. 138-140

44 REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, pp. 138-140; REDOL, Pedro, «Vers le Sud: Francisco Henriques, peintre et peintre-verrier au temps de D. Manuel I ». in *Lumières, Formes et Couleurs: Mélanges en Hommage à Yvette Vanden Bemden*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2008, pp. 327-334.

lo XVI – todos eles estrangeiros –, Henriques, um flamengo que chegou jovem ao nosso país, não era vitralista, mas sim pintor de vidro, além de pintor de retábulos, incluindo a policromia da correspondente escultura de madeira. Tal especialidade permitiu-lhe ser o artista que, na modalidade do vitral, foi mais generosamente pago pelo seu trabalho<sup>45</sup>. Apesar de há muito se ter reconhecido a emulação da pintura retabular e de cavalete pelo vitral, em todos os reinos da Europa Central, a partir de meados do século XV, não se documentou, até ao momento, fora de Portugal, outro pintor de vidro que tivesse também pintado painéis destinados a retábulos. Conhecem-se, porém, vários casos de pintores que desenharam maquetas e cartões para vitrais como é o do contemporâneo bruxelense de Francisco Henriques, Bernaert van Orley<sup>46</sup>. Todavia, Henriques não é o único caso de um pintor retabular a trabalhar diretamente em vitral que documentamos entre nós: recentemente, Francisco Bilou, revelou a identidade de um outro, atribuindo-lhe obra conservada no Museu de Évora, de seu nome Estêvão Tomás, artista de provável origem francesa, que, em 1527, estava à frente da monumental empreitada de vitral para a capela de S. Miguel, nos paços reais de Coimbra (atual capela da Universidade), tendo a trabalhar consigo três outros vitralistas: mestre João, «vidreiro» do rei na Batalha, o antes mencionado Pero Picardo, e Pero Francês<sup>47</sup>.

No que se refere à iconografia, complexidade e técnica narrativa das composições, é dos vitrais da cartuxa de Miraflores que mais se aproximam os que Francisco Henriques desenhou e pintou, ainda que, neles, a escala das figuras seja mais reduzida, a representação do

---

45 REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, p. 54.

46 BEMDEN, Yvette Vanden, «Le vitrail des XVème et XVIème siècles dans les anciens Pays-Bas». in REDOL, Pedro (coord.), *O Vitral: História, Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, p. 60.

47 BILOU, Francisco, «O pintor-vitralista Estêvão Tomás e o retábulo do mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora». Disponível em [https://www.academia.edu/39814632/O\\_PINTOR-VITRALISTA\\_ESTEV%C3%83O\\_TOM%C3%81S\\_E\\_O\\_RET%C3%81BULO\\_DO\\_MOSTEIRO\\_DE\\_S%C3%83O\\_BENTO\\_DE\\_C%C3%81STRIS\\_EM\\_%C3%89VORA](https://www.academia.edu/39814632/O_PINTOR-VITRALISTA_ESTEV%C3%83O_TOM%C3%81S_E_O_RET%C3%81BULO_DO_MOSTEIRO_DE_S%C3%83O_BENTO_DE_C%C3%81STRIS_EM_%C3%89VORA) [acedido em 12.05.2021]. A análise do conteúdo do importante documento correspondente é feita em REDOL, Pedro, «Novos documentos para a história do vitral em Portugal no século XVI (1521-1562), continuada a contar a partir do mosteiro da Batalha». *Anais de Estudos Leirienses: Estudos e Documentos*, n.º 5 (mar. 2020), pp. 69-86.

espaço arquitetónico menos estruturada e a narração resumida às cenas de primeiro plano. Em Miraflores, foram utilizadas, tanto quanto é possível saber, pela primeira vez, técnicas narrativas que haviam sido postas em prática na pintura de cavalete neerlandesa da primeira metade do século XV<sup>48</sup>. Assim, por exemplo, a *Flagelação de Cristo* apresenta, no fundo do vitral, a cena complementar de *Cristo perante Pilatos*, e a *Oração no Horto* mostra, em plano recuado, a *Traição de Judas*. Na Batalha, apesar de aparecerem paisagens com alguma sofisticação nos fundos, por exemplo, do *Descimento da Cruz* e do *Noli me tangere*, e de as *Tentações de Santo Antão* serem representadas no mesmo vitral em que aparece o santo, não se verifica esse tipo de continuidade narrativa. Toda a restante obra de vitral flamengo conhecida, desde o conjunto de Miraflores até à década de 30 do século XVI, incluindo aquela que é atribuída a Nicolaes Rombouts, após a sua transferência, à volta de 1501, para Bruxelas onde se estabeleceu como vitralista da corte, é distinta, pelas novas relações que estabelece entre a arquitetura e as cenas representadas, e na própria maneira de apresentar estas últimas, servindo-se, nem sempre de forma ortodoxa, da linguagem clássica tomada de empréstimo à arte romana do tempo<sup>49</sup>.

A origem flamenga de Francisco Henriques é atestada por referências documentais indiretas<sup>50</sup>, mas não é possível afirmar simplesmente que a sua pintura é flamenga, uma vez que condensa outras experiências visuais e responde espontaneamente aos desafios que se lhe foram colocando, no seio de uma tradição bastante diferente, nomeadamente nas oficinas do retábulo-mor da Sé de Viseu e de Jorge Afonso, em Lisboa, em que se pensa ter trabalhado<sup>51</sup>. Pode-se presumir que tenha chegado a Portugal à volta de 1500, ou pouco

48 DAMME, Jan van, «Niclaes Nicolaes Rombouts...», 2007, pp. 51-52, 56.

49 BEMDEN, Yvette Vanden, «Le vitrail...», 2000, pp. 60-63.

50 CAETANO, Joaquim Oliveira, «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, pp. 333-345.

51 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A pintura Portuguesa do Renascimento: Ensaio de Caracterização*. Vol. II. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991. Tese de doutoramento, pp. 459-470.

antes<sup>52</sup>, com uma formação invejável, mas ainda bastante jovem. Não teria, porém, certamente menos de vinte anos, para que, à data da morte (1518), pudesse ter deixado uma filha em idade de casar, resultante do seu próprio casamento com uma filha de Jorge Afonso. A formação de um estilo que lhe é muito particular, deixando, não obstante, transparecer a tradição em que fez a sua primeira aprendizagem, é, aliás, o melhor testemunho desta circunstância. Embora a biografia de Niclaes Rombouts seja omissa quanto à data de nascimento, podemos calcular que tivesse pouco mais de vinte anos do que Francisco Henriques, com base nos factos de, por um lado, ser já um artista consumado, à volta de 1484, quando entregou a obra de Miraflores, e, por outro lado, ter vivido até aproximadamente 1531<sup>53</sup>. Observando a obra de Henriques, percebemos que a sua aprendizagem foi feita no mesmo ambiente que deu origem à produção de vitrais para a cartuxa de Miraflores. Porém, e a despeito de algumas citações clássicas em arquiteturas pintadas, na obra de Francisco Henriques, percebemos que a sua trajetória artística, necessariamente breve, pela morte que a atalhou, havia de parecer arcaica aos olhos de um Rombouts romanizante, já na segunda década do século XVI.

A observação do estilo e das técnicas de pintura dos vitrais da capela-mor e da sala do capítulo do mosteiro da Batalha permite individualizar não apenas a obra que foi pintada por Henriques mas ainda aquela que é sua contemporânea e que foi realizada por dois outros artistas. O executante do *Santo Antão* e do *Anjo porta-estandarte* da capela-mor foi o mesmo que trabalhou no tríptico da sala do capítulo, cuja composição releva claramente do desenho de Francisco Henriques<sup>54</sup>. Assim se atesta a coordenação da empreitada por este pintor, que viria a morrer inesperadamente, em 1518, durante um surto de peste, quando, também por ordem de D. Manuel, pintava o coruchéu do antigo palácio do Limoeiro, na cidade de Lisboa. É possível que,

---

52 Elencados em PEREIRA, Fernando António Baptista; FALCÃO, José António, «Francisco Henriques: percurso biográfico e caracterização da obra. in GOUVEIA, António Camões (coord.), *Francisco Henriques: um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*. S.l.: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/ Câmara Municipal de Évora, 1997, p. 35.

53 CORTÉS PIZANO, Fernando, «Vidrieros...», 2007, p. 22.

54 REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, p. 138.

por motivo desta intervenção, a obra da Batalha já tivesse sido interrompida, motivada talvez também pelo desinteresse crescente do rei em relação a esta fundação. De facto, em 1517, longe de imaginar o seu fim (que, aliás, percebeu a pouco tempo de falecer, pois veio também a morrer de peste), mandara o monarca lavrar testamento, deixando ao sucessor o encargo de terminar a capela funerária da Batalha que ficava por trás do presbitério, ligando-a à igreja, e de proceder à trasladação de D. Duarte, D. Afonso V, D. João II e do Príncipe D. Afonso<sup>55</sup>. Uma tal providência pode ser lida não apenas como acautelamento em caso de morte inesperada, mas ainda como garantia para a conclusão de uma obra que deixou de ser prioritária. O testamento não se refere especificamente aos vitrais, podendo, no entanto, deduzir-se da obra conservada que, após a ida de Henriques para o Limoeiro e a sua morte, o programa ficou por completar durante alguns anos, sendo retomado tão-somente no final da década de vinte do século XVI, quando se anunciava uma mais afirmada adesão da imagem da Coroa à estética ao romano. Esta intervenção coincidia com outra grande iniciativa joanina respeitante ao vitral – a já aludida capela dos paços reais de Coimbra, a que se começou a dar corpo em 1527 – e com a construção, a partir de 1529, da abóbada do vestíbulo das Capelas Imperfeitas, e, acima dela, dos arcobotantes, que iriam permitir a demolição parcial das capelas colaterais adjacentes ao presbitério. É a dois dos protagonistas da obra dos paços reais de Coimbra que se devem atribuir, por ordens de razões que oportunamente apresentámos, os restantes painéis de vitral que perfazem o programa conhecido da abside da capela-mor da Batalha: Estêvão Tomás e Pero Picardo<sup>56</sup>.

### *O programa*

O restauro sofrido pelos vitrais da abside da capela-mor e da sala do capítulo, no século XX, corresponde a uma tentativa de reabilitação dos conjuntos na sua primeira condição de retábulos. Foram os trabalhos correspondentes realizados pela prestigiada oficina

55 GOMES, Saul António, *Fontes...* Vol. III. 2002, p. 385.

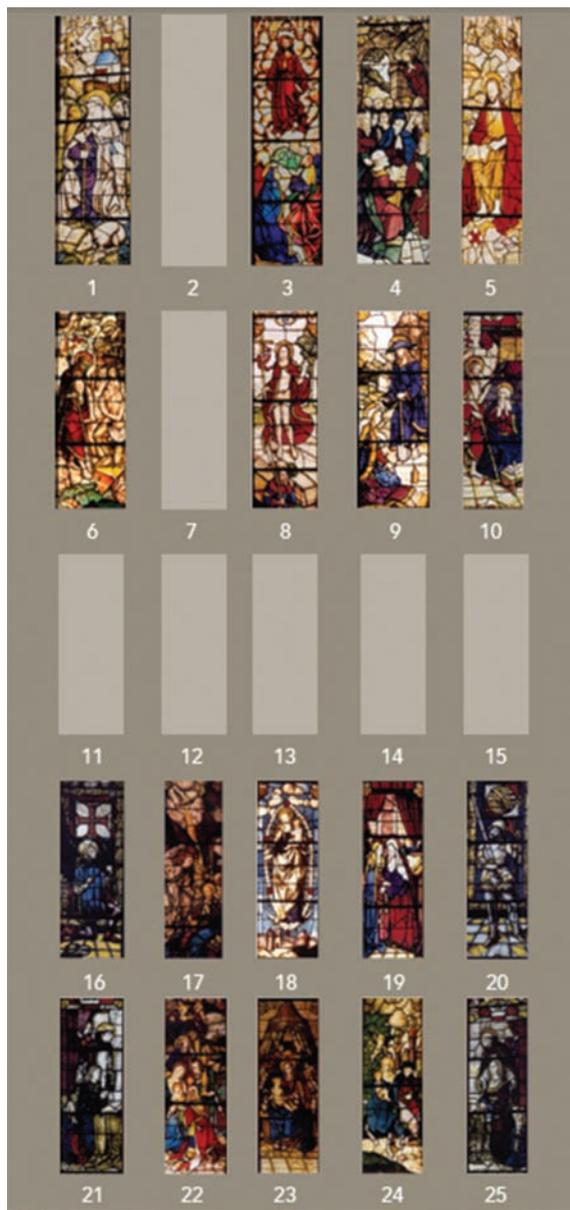
56 REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, pp. 141-143; REDOL, Pedro, «Novos documentos...», pp. 78-80.

lisboeta de Ricardo Leone, mediante encargo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, entre 1931 e 1940. Relativamente aos vitrais da sala do capítulo, em que havia numerosas lacunas insatisfatoriamente tratadas no século XIX, as decisões contaram com a participação do próprio Leone, do pintor Mário Costa e de José de Figueiredo, então diretor do Museu das Janelas Verdes. No caso da capela-mor, em que acrescia a perda de vários painéis perfazendo sete cenas distintas, a substituição dos preenchimentos oitocentistas e o desenho de novas composições esteve completamente a cargo de Mário Costa, que, seguindo o que se fizera no capítulo, se socorreu de exemplos da pintura portuguesa antiga como fonte de inspiração para o seu trabalho. Conforme provam algumas fotografias e relatos anteriores ao restauro, várias cenas e figuras representadas nos vitrais da abside da capela-mor foram movidas, em épocas diferentes, de umas aberturas para outras, podendo-se supor, entre outras coisas, que tenham sido levantados painéis das janelas tapadas pelo trono eucarístico do final do século XVIII e colocados nas lancetas adjacentes, onde eventualmente faltassem já vitrais figurativos em consequência da interrupção na manutenção contínua por um vitralista, que se documenta a partir do fim da centúria anterior<sup>57</sup>. A reorganização e tentativa de reconstituição da composição retabular de Leone e Costa conseguiram, até um certo ponto, aproximar-se do que esta poderia ter sido.

Para se criticar aquela reconstituição, necessitaríamos de dispor de mais exemplares de retábulos monumentais da mesma época e de produção aparentada, na sua montagem primeira, além do da Sé do Funchal. Na verdade, este não apresenta a complexidade programática que se pode deduzir do que se conservou na Batalha, nomeadamente painéis com representações de doadores, figuras heráldicas ou santos, além da narrativa bíblica. Tal como se fez em muitas reconstituições de programas retabulares, terá que se ter em conta aqui: a colocação habitual de determinadas representações, como é o caso dos doadores e das suas armas (nas extremidades inferiores), e das imagens de devoção (ao centro); a ordem da narrativa sagrada; a

---

57 REDOL Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, pp. 24-28.



[FIG. 4] Reconstituição do programa iconográfico dos vitrais da abside da capela-mor. Igreja do mosteiro da Batalha. 1. *Santo Antão*. 2. Vitral perdido/inexistente. 3. *Ascensão*. 4. *Pentecostes*. 5. *S. João Batista*. 6. *Descida ao limbo*. 8. *Ressurreição*. 9. *Noli me tangere*. 10. *Aparição de Cristo à Virgem*. 11. a 15. Vitrais perdidos/inexistentes. 16. *Anjo porta-estandarte*. 17. *Anunciação*. 18. *Nossa Senhora do Rosário*. 19. *Visitação*. 20. *Guerreiro porta-estandarte*. 21. *D. Manuel I e seus filhos, acompanhados por S. Domingos*. 22. *Adoração dos magos*. 23. *A Virgem entronizada com o Menino*. 24. *Fuga para o Egito*. 25. *D. Maria de Castela, suas filhas e aias (?)*, acompanhadas por S. Pedro Mártir.

dimensão de cada conjunto de painéis correspondente a uma cena e a sua relação com o vão da janela; a representação do espaço em cada cena. Na realidade, os dois andares de lancetas da abside da capela-mor da Batalha deveriam funcionar como dois retábulos sobrepostos, conforme propomos na figura 4.

O inferior seria dedicado a temas da vida da Virgem – *Anunciação*, *Visitação*, *Adoração dos Magos* e *Fuga para o Egito* –, ladeados

pelos retratos de D. Manuel, sua segunda mulher, D. Maria de Castela, e seus filhos e filhas, e separados, ao centro, por duas versões da *Regina Coeli* – a mais antiga como Nossa Senhora do Rosário e a mais recente como Virgem entronizada, ambas em acordo com a já indicada invocação da capela do presbitério. Do que pensamos ter sido o retábulo superior, perdeu-se ou nunca chegou a ser realizada uma série eucarística, hipótese defendida pela localização no presbitério e o facto de a Paixão de Cristo ter sido tratada noutro retábulo de vitral coevo, o tríptico da sala do capítulo. Nas extremidades superiores, seria fechado por *Santo Antão*, precursor da vida monástica, e *S. João Batista*, precursor de Cristo, centrando-se na *Ressurreição* e na *Ascensão*, desta restando apenas a parte inferior, em que se veem os apóstolos e a Virgem. Dentro deste possível programa, deparamos com outra lacuna, na fiada superior, à esquerda da *Ascensão*, a que podia corresponder uma representação da *Ceia de Emaús*. A fiada central, que conserva restos substanciais de quatro episódios, é dedicada à Vida Gloriosa de Cristo – a *Descida ao limbo*, o *Noli me tangere*, a *Aparição de Cristo à Virgem* e a *Ressurreição*, que devia, tal como hoje, ser apresentada centralmente, alinhada com a *Ascensão*. Uma hipótese para a cena em falta, entre a *Descida ao limbo* e a *Ressurreição*, é a *Incredulidade de S. Tomé*, iconografia que não conhecemos na pintura portuguesa da época, nem é abundante na pintura europeia coeva, vulgarizando-se apenas no período da Contrarreforma. Mantemo-la, porém, não apenas porque, na viragem do século XV para o XVI, a podemos encontrar numa predela atribuída a Francisco de Osona, proveniente da cartuxa de Porta Coeli, na região de Valência<sup>58</sup>, reaparecendo, na segunda década de Quinhentos, numa pintura do Mestre do Monograma A.H., guardada no Musée des Beaux Arts de Lyon<sup>59</sup>, mas ainda porque essa iconografia faz parte da *Pequena Paixão* de Dürer, gravada em 1510, que pode ter sido conhecida do autor do *Noli me tangere* da Batalha, conforme notou Yvette Vanden Bemden<sup>60</sup>.

Durante as últimas campanhas de vitral, foi completado o, já de si, complexo programa retabular da capela-mor, cuja invocação,

58 No Museu de Belles Artes de València, com os números de inventário 215 e 217.

59 Com o número de inventário H 650-b.

60 BEMDEN, Yvette Vanden, «Le vitrail...», 2000, p. 64.

recordamos, é da Assunção de Nossa Senhora, através do tríptico de madeira pintada, referido na primeira parte deste trabalho, em cujo painel central foi representado *O trânsito da Virgem* e, nos volantes, *S. Tomás de Aquino* e *S. Domingos de Gusmão*. Até que ponto esta solução fazia parte do programa gizado do tempo de Francisco Henriques, não é possível saber, ainda que tal solução fosse expectável *ab initio*, no que diz respeito tanto à iconografia como à materialização sob a forma de um retábulo justaposto ao altar-mor.

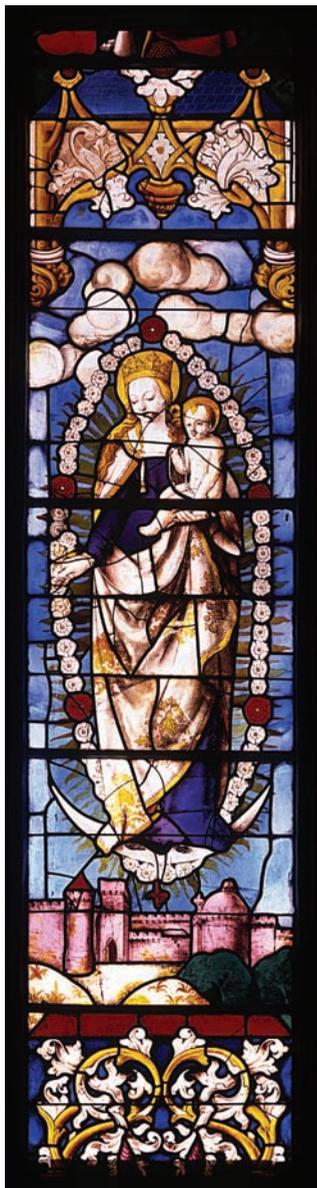
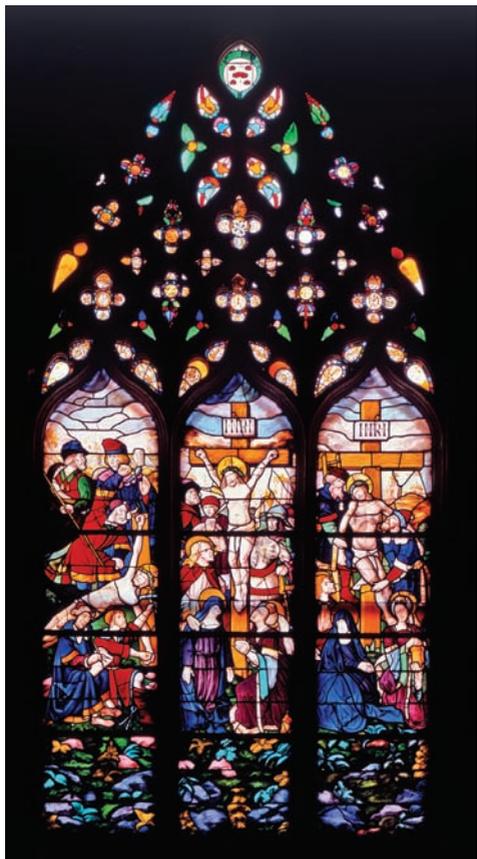
Poderíamos estranhar a ausência da Paixão de Cristo dos temas representados nos dois retábulos da capela-mor da Batalha, não fosse o tríptico da sala do capítulo, igualmente de vitral, fazer parte do mesmo programa, iniciado à volta de 1514, conforme lembra o já referido vidro pintado da bandeira da janela correspondente, preenchida com numerosos pequenos painéis que ostentam os instrumentos da Paixão, a heráldica régia e a dos próprios Pregadores. Resumindo o ciclo narrativo às representações imediatamente anterior e posterior à crucifixão de Cristo, este retábulo servia o altar onde era possível celebrar os atos litúrgicos em memória do rei D. Afonso V e do príncipe D. Afonso<sup>61</sup>, seu neto, ali sepultados, respetivamente, desde 1481 e 1491. Na verdade, a sala capitular, acabada havia pouco<sup>62</sup>, nunca deve ter recebido as reuniões da comunidade conventual, razão pela qual D. Manuel patrocinará, como já se referiu, logo à volta de 1501 (data do primeiro sino conhecido do capítulo), a construção de uma nova sala capitular, no quadrante nordeste do claustro cerimonial. Esta circunstância deixa-nos a interrogação sobre os desígnios que D. Manuel teria para a primeira sala do capítulo, uma vez concluída a sua capela funerária, cuja remodelação se encontrava então em curso, no mesmo mosteiro.

Apesar de todas as perdas sofridas, a consistência programática dos retábulos de vitral da Batalha faz-se notar não apenas pela integração dos habituais ciclos da vida de Cristo e da Virgem, bem

---

61 O altar, com os seus dois degraus, a toda a largura da janela, está representado na planta geral do mosteiro publicada por MURPHY, James, *Plans, elevations, and Views of the Church of Batalha*. London: I & J Taylor, 1795. Na parede correspondente são visíveis marcas do mesmo.

62 REDOL, Pedro; JORGE, Orlindo, «O panteão régio da Batalha: propaganda, inovação e identidade». *Arqueologia & História*, vol. 69 (2017), p. 199.



[FIG. 5] Tríptico da Paixão. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). 1514. Vitral. Sala do capítulo do mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC–José Pessoa

[FIG. 6] *Nossa Senhora do Rosário*. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1510-1514.

Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC, José Manuel

[FIG. 7] *Santo Antão* (pormenor). Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1510-1514.

Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: Carlos Barros

como o da Paixão, mas ainda pela incorporação de temas vinculados a devoções especificamente dominicanas como é o caso de Nossa Senhora do Rosário, representada num vitral da capela-mor, ou do nome de Jesus, discretamente patenteada na bandeira da janela do capítulo, onde aparecem, por duas vezes, a abreviatura latina, e, uma vez, a abreviatura grega<sup>63</sup> correspondentes.

A presença, relativamente discreta, dos Pregadores, no programa iconográfico, é patenteada de várias maneiras. No vitral de *Santo Antão*, o eremita é assediado por vários demónios, em primeiro plano, e arrojado pelos ares por outros tantos, em segundo plano, com a particularidade de que, aí, enverga o hábito dominicano, numa adaptação do modelo gravado por Martin Schongauer. Assim quiseram os Pregadores da Batalha associar-se ao precursor da vida monástica, dotando-o ainda, além dos atributos que lhe são habituais, de um missal, aberto junto aos pés, com um excerto do *Gloria* – «*Spiritui Sancto sicut erat*» –, e um cálice eucarístico.

Também pelas suas armas, pintadas na margem do vitral que representa o *Anjo porta-estandarte* e nos pequenos painéis da bandeira do capítulo, enquadradas pela emblemática régia, assinalaram a sua presença vigilante na obra os dominicanos da Batalha. A par destas soluções, bastante dissimuladas, uma outra se afirma com surpreendente ousadia: os santos protetores de D. Manuel e de sua segunda mulher, S. Jerónimo e S. João Batista, cederam o lugar a S. Domingos e S. Pedro Mártir<sup>64</sup>, respetivamente. Considerando as consequências que a matança da Páscoa de 1506 teve para o enfraquecimento das relações entre o rei e a Ordem, mais ousadas nos parecem estas representações, que naturalmente tiveram que colher o acordo do monarca, mas que não podem ter deixado de ser propostas pelos frades. Estando posicionados no presbitério, a partir de onde se deveria vir a ter acesso próximo àquele que foi pensado como mausoléu do casal régio, bem podemos entendê-los como retratos em bem aventurança, contando com as preces perpétuas da comunidade dominicana, conforme propôs Pedro Flor<sup>65</sup>.

63 Sobre a especificidade iconográfica destas representações, ver REDOL, Pedro, *O Mosteiro...*, 2003, pp. 100-101, 123-124.

64 FLOR, Pedro, *A Arte...*, 2010, p. 238.

65 FLOR, Pedro, *A Arte...*, 2010, p. 241.



[FIG. 8a] *D. Manuel e seus filhos, acompanhados por S. Domingos.*

Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1510. Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: ADF-DGPC, José Manuel

[FIG. 8b] *D. Maria de Castela, suas filhas e aias (?), acompanhadas por S. Pedro Mártir.* Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1514. Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha.

Foto: ADF-DGPC, José Manuel

Nos conjuntos retabulares flamengos do século XV e início do século XVI, a identificação dos doadores, integrados ou não na narrativa sagrada e eventualmente tutelados pelos santos patronos correspondentes, faz-se habitualmente pela simples apresentação, a par, das respetivas armas. Na capela-mor da Batalha, ainda que se mantenha a convenção da representação dos doadores nas extremidades da base do conjunto, a componente heráldica conhece um desenvolvimento que não encontramos na pintura da mesma época: duas figuras porta-estandarte – um anjo, à esquerda, e um guerreiro de armadura e espada, à direita –, que exibem, respetivamente, a cruz da Ordem de Cristo e a esfera armilar.

Faltam o escudo real português e as armas de D. Maria de Castela, que podem ter figurado nos vitrais da base, perdidos na sua totalidade. Também o anjo é singularmente apresentado como pajem ou arauto, genufletindo e de cabeça descoberta, atitude própria de súbdito, distinguindo-se assim de outras representações contemporâneas de anjos heráldicos, mostrados de pé e envergando simples túnicas<sup>66</sup>. Anacrónica é, a nosso ver, a identificação popular desta representação com Nuno Álvares Pereira<sup>67</sup>. Mais facilmente a relacionamos, ao mesmo tempo que o guerreiro porta-estandarte, com um outro dispositivo monumental de apresentação heráldica – o dos grupos de figuras que se veem nos contrafortes da fachada ocidental da igreja do convento de Cristo, levantada entre aproximadamente 1510 e 1513. No grupo de anjos (à esquerda, isto é, no contraforte norte), e no de guerreiros (à direita, ou seja, no contraforte sul), associados a outras representações simbólicas, viu Paulo Pereira, respetivamente, qualidades espirituais e temporais associadas ao poder do rei<sup>68</sup>.

## Considerações finais

A reconstituição dos dispositivos retabulares dos altares da capela-mor e da sala capitular do mosteiro da Batalha, durante o período analisado, revela uma complexificação dos correspondentes sistemas de imagens, incluindo a respetiva monumentalização, através da atribuição de funções propriamente retabulares aos vitrais, mas sem descartar, pelo menos no caso da capela-mor, o *retro tabulum* tradicional.

---

66 Algumas destas representações estão conotadas com o Anjo de Portugal, cuja festa foi instituída em 1504, por iniciativa de D. Manuel I. A título de exemplo, indicamos a iluminura da base do frontispício do Livro 4.º da Estremadura, pertencente à Leitura Nova, e duas imagens da charola do convento de Cristo, esculpidas pela dupla Olivier de Gand e Fernão Muñoz.

67 BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *O Vitral em Portugal: Séculos XV e XVI*. Corpus Vitrearum Medii Aevi Portugal I. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983, p. 200.

68 PEREIRA, Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, pp. 141-142.



[FIG. 9a] *Anjo porta-estandarte.*  
Cartão de Francisco Henriques  
(atrib.). 1514. Vitral. Abside da  
capela-mor da igreja do Mosteiro  
da Batalha. Foto: ADF-DGPC  
José Manuel

[FIG. 9b] *Guerreiro porta-estandarte.*  
Cartão de Francisco Henriques  
(atrib.). C.1514. Vitral. Abside da  
capela-mor da igreja do Mosteiro da  
Batalha. Foto: ADF-DGPC,  
José Manuel

Entendemos que esta formulação, invulgar senão mesmo única, resultou de um audacioso conjunto de ideias que Francisco Henriques teve oportunidade de desenvolver ao longo de sucessivos projetos retabulares e pictóricos de grande envergadura, encomendados pelo rei, com especial destaque para o de S. Francisco de Évora.

Única, em relação à restante Europa, é também, tanto quanto se sabe, a circunstância de Henriques ter sido, simultaneamente, pintor retabular e de vidro, situação, aliás, repetida por Estêvão Tomás, inequivocamente documentado em ambas as funções e com obra retabular conservada. Verifica-se, pois, que, artistas especializados e, ao mesmo tempo, dotados de competências, que, anteriormente, se repartiam por



[FIG. 10] *A Virgem entronizada com o Menino.*  
Pero Picardo (atrib.). C. 1531. Vitral.  
Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha.  
Foto: ADF-DGPC, José Manuel

profissionais diversos, demandaram o território português, em busca de encomendas significativas e de um modo de vida. O prestígio crescente reconhecido aos pintores retabulares abriu-lhes portas para as grandes empreitadas de vitral. Viriam, assim, a entrosaram-se na mais elevada hierarquia mesteiral portuguesa, constituindo família no seu seio e granjeando, no caso particular de Henriques, a integração no corpo de oficiais de cerimónias da corte de D. Manuel, como Passavante Santarém, oficial heráldico de terceiro nível. A obra pictórica, em si mesma, e os modelos iconográficos tenderão a ficar, no caso deste pintor, dependentes da formação de base tardo-quatrocentista. Sinal de novos tempos de que nada mais chegou à atualidade, é o breve

lampejo rafaelita da *Regina Coeli* de Pero Picardo, que, aliás, encontra paralelo, na mesma época, com a escultura de Nicolau Chanterene.

Impressionantes pela escala, natureza e complexidade de que, na sua derradeira formulação, se revestiram, os sistemas retabulares aqui analisados são, ao mesmo tempo, o testemunho de um projeto temporariamente abandonado e acabado depois (se efetivamente o foi), sob estratégias programáticas e ideológicas bastante diversas, em que Dominicanos e demais Ordens cederam o passo, na confiança dos monarcas, aos Jerónimos, que se manifestou não apenas na fundação de novas casas, com D. Manuel I, mas também através de duras reformas em poderosas casas de outras ordens como a dos Cónegos Regrantes, em Santa Cruz de Coimbra, ou a do Convento de Cristo, em Tomar, no reinado de D. João III.

# ÍNDICE



MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (Universidad Autònoma de Barcelona) CARLA VARELA FERNANDES (IEM/Universidade Nova de Lisboa) Breves palavras   <i>Brief words</i> .....	7
---	---

I.

A ESCOLHA DE IMAGENS CULTUAIS, CIRCULAÇÃO  
DE DEVOÇÕES E HIBRIDAÇÃO ICONOGRÁFICA ENTRE  
OS DOIS LADOS DO MEDITERRÂNEO

*The choice of devotional images, devotions circulation and  
iconographic hybridization between the two sides  
of the mediterranean*

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (Universidad Autònoma de Barcelona) La catapulta de san Jorge, de Capadocia al Atlántico: apropiación, encuentros e identidades en pugna .....	21
JULIETTE DAY (Faculty of Theology – University of Helsinki) The Ritual Impact of Christological Themes on a Medieval Ivory <i>Situla</i> (Liturgical Bucket) .....	69
CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ (Universidad Autònoma de Barcelona) Las pintures de Santa Maria i Miquel de Terrassa, ¿ecos de un repertorio oriental tardoantiguo? .....	99

ATHANASIOS SEMOGLOU

(Aristotle University of Thessaloniki, AUTH)

- Le décor du devant d'autel de la cathédrale de Tarragone.  
Le cycle de la vie de sainte Thècle et la tradition  
iconographique de l'Antiquité tardive..... 129

JONATHAN WILSON

(IEM/Universidade Nova de Lisboa)

- The King's Image in the Liturgy for Santarém Conquered, 1147 149

II.

A CRIAÇÃO DE NOVAS IMAGENS SAGRADAS

NO OCIDENTE MEDIEVAL

*The creation of new sacred images in the medieval west*

PIERRE-YVES LE POGAM

(Musée du Louvre)

- Entre les roses et les lys. Le rôle des fleurs et du monde  
végétal dans l'iconographie des groupes sculptés  
de la Vierge et l'Enfant aux XIIIe-XIVe siècles ..... 173

GRAZIA MARIA FACHECHI

(Università degli Studi di Urbino)

- «C'è un tempo per tutto»: il calendario monumentale  
figurato nel Medioevo ovvero l'agenda del buon  
cristiano..... 213

CARLA VARELA FERNANDES

(IEM/Universidade Nova de Lisboa)

- The Nativity on a 14th century altar front:  
proposals about a rare work ..... 245

JORDI CAMPS I SÒRIA

(Museu Nacional d'Art de Catalunya)

- Imágenes articuladas en la edad media hispánica.  
Entorno al Cristo del Descendimiento de Santa Maria  
de Taüll, en Cataluña. Certezas e incertidumbres..... 279

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS (Universidade de Valladolid) El retablo-tabernáculo en Castilla: aproximación a su dimensión funcional a partir del análisis de su materialidad .....	305
--	-----

JORGE RODRÍGUEZ ARIZA (Universitat Autònoma de Barcelona) Imágenes sagradas de Nuestra Señora. Apreciaciones sobre su <i>inventio</i> , los vínculos con el Oriente legendario y la resignificación de sus elementos simbólicos.....	337
--	-----

VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA (CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Instituto de Historia, Madrid) En torno a las estrategias de auto-representación femenina en el Nordeste peninsular (1000-1100) .....	361
--	-----

ISABEL POMBO CARDOSO (FCT/Universidade Nova de Lisboa) Medieval Portuguese polychromy on sculptures: an ongoing project.....	399
---	-----

### III.

#### IMAGENS/REPRESENTAÇÕES E CIRCULAÇÃO

#### NO ESPAÇO ENTRE MUROS

*Images / representations and circulation in space between the walls*

VICTORIANO NODAR (Universidad de Vigo) Glosando el Pórtico de la Gloria. El bestiario soteriológico del Maestro Mateo .....	421
--	-----

CATARINA FERNANDES BARREIRA (IEM/Universidade Nova de Lisboa) Relics and Liturgical Practice in a Portuguese Cistercian House – the Cult of Saint Blaise in Santa Maria de Alcobaça .....	461
---	-----

PEDRO REDOL

(Mosteiro da Batalha – DGPC)

Dispositivos retabulares no mosteiro da Batalha, no final da  
Idade Média e início da época moderna (1440-1540) .. 491

MIGUEL METELO DE SEIXAS

(IEM/Universidade Nova de Lisboa)

Emblématique, dévotion, espace sacré :  
l'exemple de Jean I<sup>er</sup> au monastère de Batalha ..... 521

TÍTULO | *Title*

Imagens e Liturgia na Idade Média.

Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)

*Images and Liturgy in the Middle Ages.*

*Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries).*

ORGANIZAÇÃO | *Organization*

Instituto de Estudos Medievais/ Institute of Medieval Studies – NOVA/ FCSH

Mosteiro de Santa Maria da Vitória/ Santa Maria da Vitória Monastery – Direção Geral do Património Cultural

Grup de Recerca Consolidat: *Magistri Cataloniae.*

*Estudis Culturals de la Mediterrània* (s. XI-XV)

(SGR 2017-231), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) | Consolidated Research Group: *Magistri Cataloniae. Mediterranean Cultural Studies* (11-15 c.). Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Projecto de Investigación: *Magistri Mediterranei.*

*Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos* (HAR2015-63883-P),

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) | Research Project: *Magistri Mediterranei.*

*Artistic Mobility and Transfer in Medieval Mediterranean (1187-1388). Artists, Objects and Patterns* (HAR2015-63883-P), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

COORDENADORES | *Coordinators*

Carla Varela Fernandes

Manuel António Castiñeiras González

COORDENAÇÃO EXECUTIVA | *Executive Coordination*

Manuel António Castiñeiras González; Carla Varela Fernandes; Joaquim Ruivo

AUTORES | *Authors*

Athanasios Semoglou | Carla Varela Fernandes | Carles

Sánchez Márquez | Catarina Fernandes Barreira |

Fernando Gutiérrez Baños | Grazia Maria Fachechi

| Isabel Pombo Cardoso | Jonathan Wilson | Jordi

Camps i Sòria | Jorge Rodríguez Ariza | Juliette Day |

Manuel Antonio Castiñeiras González | Miguel Metelo

de Seixas | Pedro Redol | Pierre-Yves Le Pogam |

Verónica Carla Abenza Soria | Victoriano Nodar

COMISSÃO CIENTÍFICA | *Scientific Committee*

Amadeo Serra Delfis (Universitat de València) | Carlos

Ayala Martínez (Universidad Autónoma de Madrid)

| Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia) |

Eduardo Carrero Santamaria (Universitat Autònoma de

Barcelona) | Emma Liaño (Universitat Rovira i Virgili,

Tarragona) | Francisco Moreno Martín (Universidad

Complutense de Madrid) | Laurent Hablott (Université

de Poitiers) | Javier Martínez de Aguirre (Universidad

Complutense de Madrid) | Jean-Marie Guilloët (Université

de Bourgogne) | João Luís Inglês Fontes (Universidade

Nova de Lisboa) | João Portugal (Instituto Português

de Heráldica) | Josefina Planas (Universitat de Lleida) |

Judith Soria (CNRS, Centre d'Histoire et Civilisation de

Byzance) | Hermenegildo Fernandes (Universidade de

Lisboa) | Manuel Luís Real (Arquivo Municipal Porto)

| Marco Rossi (Università Cattolica del Sacro

Cuore-Milano) | Michele Bacci (Universität Freiburg,

CH) | Maria João Violante Branco (Universidade Nova de

Lisboa) | Paul Williamson (Victoria & Albert Museum|

Courtauld Institute of Art | University of London) | Stefanos

Kroustallis (Escuela de Restauración de Madrid)

Biblioteca Nacional de Portugal

Catálogo na Publicação

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel António, 1964;

FERNANDES, Carla Varela, 1970

Imagens e Liturgia na Idade Média,

1.ª ed. – (Extra-coleção)

Todos os textos desta edição foram previamente

submetidos ao processo de Revisão Anónima por Pares.

*All texts in this edition were previously submitted to the Anonymous Peer Review process.*





EDIÇÃO | *Edition*  
Sistema Solar Crl (chancela DOCUMENTA)

TEXTOS | *Texts* © OS AUTORES | *The Authors*

ISBN: 978-989-8833-71-6

DESIGN GRÁFICO | *Graphic Design*  
Maria da Graça Manta

CAPA | *Front cover*  
Cantigas de Santa Maria de Afonso X o Sábio.  
Cantiga 9 Real Biblioteca de El Escorial, Ms. T-I-1 f. 17r.  
© Patrimonio Nacional, Real Bibiloteca de El Escorial

DEPÓSITO LEGAL | *Legal Deposit*: 491391/21

IMPRESSÃO | *Printing*  
ACD Print, SA  
Rua Marquesa D'Alorna, 25-19  
2620-271 Ramada  
Portugal

# Imagens e Liturgia na Idade Média

## *Images and Liturgy in The Middles Ages*

Coordenadores | *Coordinators*

CARLA VARELA FERNANDES

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

Textos | *Texts*

ATHANASIOS SEMOGLOU

CARLA VARELA FERNANDES

CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ

CATARINA FERNANDES BARREIRA

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

GRAZIA MARIA FACHECHI

ISABEL POMBO CARDOSO

JONATHAN WILSON

JORDI CAMPS I SÒRIA

JORGE RODRÍGUEZ ARIZA

JULIETTE DAY

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

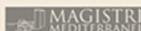
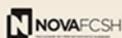
MIGUEL METELO DE SEIXAS

PEDRO REDOL

PIERRE-YVES LE POGAM

VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA

VICTORIANO NODAR



DOCUMENTA

