

Sob o mecenato de D. Miguel da Silva Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na «Secunda Roma»

por

FAUSTO SANCHES MARTINS

(Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras
da Universidade do Porto)

* Após o Congresso realizou-se uma reunião pública, na qual se procedeu ao lançamento de uma edição de publicação das Actas. Para a iniciativa, decidiram colaborar o grupo de trabalho responsável pela organização do Congresso ao Professor Doutor José Marques, DCS, responsável pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património e o nosso pensamento a este respeito.

**SOB O MECENATO DE D. MIGUEL DA SILVA
VASCO FERNANDES TRANSFORMOU A CATEDRAL DE VISEU
NA «SECUNDA ROMA»***

Abstract

Over the years, the five great paintings by Vasco Fernandes for the chapels of Viseu Cathedral have been the object of services strictly in the field of format and iconographical analysis. However, in our opinion, what was lacking was an iconological interpretation, and so here it is the aim of our proposal. We will base our interpretation on analogous situations and examples, aiming to discover the single connectivity thread which links the five «Pale» painted by Vasco Fernandes, under the patronage of D. Miguel da Silva.

1. Introdução

Sempre considerámos que qualquer comunicação, apresentada em Congresso, teria de assentar, forçosamente, na premissa de transmitir um avanço científico sobre o tema em análise. Daí a perplexidade de quem assina este texto e consequente curiosidade e fundada desconfiança, por parte do leitor, ao não reconhecer-nos autoridade para analisar, com rigor científico, o tema em epígrafe. O ponto nevrálgico da questão reside na figura de Vasco Fernandes. Apesar de estar inserido no programa curricular de uma das cadeiras da licenciatura de História de Arte, de que somos responsável, não produzimos, até à data, qualquer estudo acerca da sua obra pictórica. Todavia, por dever profissional, manuseámos e estudámos a extensa bibliografia, emanada desde o século XIX até aos nossos dias.

Ao longo dos tempos, Vasco Fernandes foi, sem dúvida, um dos pintores quinhentistas portugueses que suscitou maior interesse por parte dos historiadores da arte, originando numerosas publicações. Para o nosso trabalho, prescindiremos das mais recuadas, porque consideramos que qualquer estudo do presente deverá conter implícitos os resultados dos estudos do passado. Do núcleo de publicações mais recentes, destacamos, obviamente, o fruto das investigações de Pedro Dias e Dalila Rodrigues, patentes no Catálogo da exposição, do ano de 1992, *Vasco Fernandes e a pintura europeia do Renascimento*; a tese de doutoramento de Dalila Rodrigues, de 2000, intitulada: *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*; a tese de doutoramento de Fernando António Baptista Pereira, subordinada ao tema: *Imagens e Histórias de Devoção – Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, de 2001; finalmente, o Catálogo da exposição de Salamanca, organizada, em 2002, por

* Após o Congresso, recebemos uma circular informando-nos acerca do adiamento *sine die* da publicação das Actas. Face à incerteza, decidimos encaminhar o texto da nossa comunicação para o volume de homenagem ao Professor Doutor José Marques. Eis a justificação do aparecimento do texto duplicado, que contraria o nosso pensamento a este respeito.

ocasião do evento de «Capital Europeia da Cultura» e comissariada, por Dalila Rodrigues¹. A estas obras de maior exigência, compre-me juntar outras abordagens pontuais de Vítor Serrão², José Carlos da Cruz Teixeira³, Dagoberto Markl⁴, etc.

Acrescentar alguma novidade a tudo o que foi dito e escrito, acerca das cinco *pale* de altar da Sé Catedral de Viseu do mestre Vasco Fernandes pode parecer, no mínimo, uma ousadia e um grande risco. Risco que não enjeitamos, porque, a partir da exposição de 1992, ficámos convencidos de que carecem de uma interpretação iconológica. De há longa data, acompanham-nos uma série de dúvidas que nos levaram a formular algumas interrogações que poderíamos sintetizar numa questão muito simples: por que motivo se insistiu, até agora, na análise comparativa, em termos formais, da pintura de S. Pedro de Viseu com o S. Pedro de Tarouca, do *Pentecostes* de Coimbra com o de Viseu, descurando o aprofundamento da relação profunda e unitária entre as cinco *pale* das Capelas da Catedral de Viseu?

Após a exposição de 1992, iniciámos a nossa reflexão que visava produzir algum avanço, no campo da iconologia, relativamente à enorme quantidade de estudos, de grande mérito, levados a cabo pelos autores supracitados, que se debruçaram, particularmente, sobre a análise formal, científica e iconográfica. Precisamente porque tínhamos consciência de que nenhum artista português fora objecto de estudos tão profundos e conscienciosos, cada vez que decidíamos avançar com a nossa posição, acabávamos por desistir. Todavia, os estudos sucediam-se, as teses de doutoramento eram discutidas ao mais alto nível universitário e as nossas dúvidas mantinham-se: que razões motivaram a preferência da *pala* relativamente ao retábulo habitual de painéis? Por que motivo se encomendou a Vasco Fernandes a feitura destas cinco *pale* para a Sé Catedral de Viseu? Tratou-se de uma encomenda de pinturas autónomas e independentes ou, pelo contrário, resultaram da criação de um ciclo pictórico com um elo unificador nos temas apresentados: *São Pedro*, *Baptismo de Cristo*, *Pentecostes*, *Crucifixão de Cristo*, *São Sebastião*?

Iniciámos a nossa investigação consultando algumas fontes literárias e gráficas. Quando as nossas ideias alcançaram maior consistência, não duvidámos em efectuar algumas viagens a lugares estratégicos com um único objectivo: confirmar as nossas previsões e reunir o maior número possível de dados que pudessem fornecer-nos a chave da interpretação iconológica desejada. Chegados a este ponto, decidimos avançar com uma proposta de interpretação iconológica das cinco *pale* de

¹ RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco – Pintura Portuguesa do Renascimento, c. 1500-1540*. Salamanca, 2002.

² SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Presença, 2002, pp. 104.

³ TEIXEIRA, José Carlos da Cruz – *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*. Tese de Doutoramento. Lisboa: 1993.

⁴ MARKL, Dagoberto; BAPTISTA PEREIRA, Fernando António – *O Renascimento*, Vol. VI da *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986; MARKL, Dagoberto – Os ciclos: Das Oficinas à Iconografia, in *História da Arte Portuguesa*, Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

Vasco Fernandes, encomendadas por D. Miguel da Silva, para as capelas da Sé Catedral de Viseu⁵.

2. A *pala* «Ut speculum devotionis»

No mundo italiano, após a utilização continuada do mosaico e do fresco, a *pala* impôs-se como o suporte privilegiado na época renascentista. Sem que alguma vez tivesse alcançado os níveis de desenvolvimento e perfeição, comparáveis à pintura italiana, os pintores quinhentistas portugueses que adoptaram, sistematicamente, o modelo de retábulo, dividido em painéis, aplicaram, aqui e além, o sistema de pintura de grande dimensão, com um motivo central, incluindo, na base, predelas a toda a largura. Basta recordar as *pale* das capelas laterais da igreja de S. Francisco, de Évora, da oficina de Francisco Henriques e algumas obras de Frei Carlos.

Ao observarmos o conjunto das cinco pinturas da Catedral de Viseu, surpreendemo-nos, de imediato, o tamanho invulgar dos painéis. Os modelos locais, de épocas antecedentes, muito próximos à actividade de Vasco Fernandes, apresentavam formas bem diferentes: no retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e no retábulo da Sé de Lamego, adoptou-se a habitual distribuição retabular de pequenos painéis. Como explicar uma mudança tão radical no modelo de suporte, em tão curto espaço de tempo, rompendo com uma tradição local e nacional?

Estamos convictos de que a adopção do modelo da *pala* resultou da vontade do Mecenaz, D. Miguel da Silva, que chegara a Portugal influenciado pelas tradições e formas artísticas, bebidas nos seus contactos com Florença e os meios pontifícios de Roma. Para além disso, é lícito pensar que a adopção deste modelo retabular se prendia com o objectivo preciso da mensagem que o Bispo de Viseu visava transmitir, como teremos oportunidade de explicitar de seguida.

Ninguém melhor que André Chastel, autoridade incontornável na história da arte do período renascentista, soube realçar os valores da beleza da forma e transcendência da mensagem da *pala-retable*, num ensaio que lhe dedicou⁶ e que seguimos de perto. Depois de se referir ao conceito, conclui que a *pala* surge como a grande ilustração litúrgica da Igreja, transformando-se num dos centros principais do culto. Ao indagar a génese deste suporte, assinala a *Pala d'oro*, de São Marcos em Veneza, como o modelo mais antigo, que acabará por impor-se a partir dos séculos XV-XVI. Não estamos totalmente de acordo ao referir a *Pala di Montefeltro* de Piero della Francesca como o advento definitivo, quando, em nossa opinião, Fra Angélico, anos antes, 1439-1440, em Florença, tinha alcançado o mesmo efeito com a *Pala di San Marco*.

⁵ O que concerne acerca das qualidades humanistas de D. Miguel da Silva está compendiado no estudo incontornável de Sylvie DESWARTE: *Il Perfetto Cortegiano D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989.

⁶ CHASTEL, André; LORGUES-LAPOUGE, Christiane – *La pala ou le retable italien dès origines à 1500*. Paris: Liana Levi, 1993.

No estudo de André Chastel, realça-se um aspecto que reputamos essencial para a compreensão do modelo de Viseu, ao afirmar que a *pala*, pela própria natureza, deve ser considerada como um *speculum devotionis*, isto é, um instrumento incomparável para a promoção do culto da imagem representada. Acrescenta, ainda, dois aspectos fundamentais. Na imagem devota, distinguimos três níveis iconográficos: 1.º imagem devocional, 2.º cena sagrada, 3.º série histórica. Para além disso, importa ter presente o itinerário ascensional da mensagem que acompanha o ritmo natural da distribuição da *pala-retable*: nas predelas e zonas de remate, situam-se as «imagens devocionais», enquanto que o plano nobre do painel central é dedicado à «cena sagrada» gerando o percurso ascensional que inclui a instrução teológica, a devoção piedosa e emoção final.

3. Transformação da catedral de Viseu na «Secunda Roma»

Se a personalidade de D. Miguel da Silva foi determinante, em nosso entender, na adopção do modelo das *pale* para as capelas da Catedral de Viseu, defendemos, igualmente, que desempenhou um papel decisivo na organização do programa iconográfico das cinco *pale*, aparentemente desconexas, imprimindo-lhes um fio condutor unitário, visando um objectivo bem preciso: transformar a Sé Catedral de Viseu na «Roma Sancta» ou «Secunda Roma», onde os fiéis, na impossibilidade de se deslocarem a Roma, poderiam acorrer a fim de lucrarem as indulgências jubilares, particularmente, dos anos santos.

Eis, em síntese, a nossa interpretação iconológica das cinco pinturas de Vasco Fernandes, distribuídas pelas capelas de Sé Catedral de Viseu: As cinco *pale* representavam, simbolicamente, cinco das basílicas romanas, incluídas no itinerário espiritual dos jubileus:

- <i>Pala de São Pedro</i>	Basilica de São Pedro
- <i>Pala da Crucifixão</i>	Basilica de Santa Cruz de Jerusalém
- <i>Pala do Pentecostes</i>	Basilica de Santa Maria Maior
- <i>Pala do Baptismo de Cristo</i>	Basilica de São João de Latrão
- <i>Pala de São Sebastião</i>	Basilica de São Sebastião

Em que bases nos apoiamos para fundamentar esta interpretação? Neste momento, não dispomos do documento histórico comprovativo da nossa posição, tarefa que pensamos desenvolver no futuro, porque na investigação científica sempre privilegiámos o valor incontestável do documento histórico. Contudo, a ausência deste elemento essencial não podia paralisar o nosso trabalho, obrigando-nos a recorrer a outras fontes e utilizar novos métodos: os exemplos comparativos e o contexto religioso da época. Efectivamente, descobrimos situações semelhantes, mais ou menos contemporâneas das pinturas de Vasco Fernandes, que poderão oferecer-nos a chave da interpretação iconológica que visamos alcançar. Referir-nos-emos a três situações sugestivas:

- A «Secunda Roma» da cidade de Constança
- A «Rom in Augsburg»- Roma em Augsburg
- A visita das sete igrejas e dos cinco altares

4. Augsburg a «Secunda Roma»

Começamos pela situação de «Roma em Augsburg», por nos parecer a mais estimulante e que poderia, eventualmente, ter inspirado Vasco Fernandes. Confesso que a leitura de um artigo de Sabine Eiche, intitulado, *Le Basiliche e il loro doppio: le sei tavole di Augsburg*⁷, suscitou a nossa atenção levando-nos a pensar que as circunstâncias que originaram o ciclo pictórico de Augsburg mostrava certas analogias com o caso de Viseu. A análise comparativa das pinturas de ambos núcleos corroboraram a nossa convicção. Precisávamos, apenas, de uma confirmação «in loco», que se concretizou através de uma viagem efectuada, propositadamente, ao mosteiro de Santa Catarina, em Augsburg, cujas pinturas acabavam de ser submetidas a um meticuloso restauro.

A génese deste ciclo pictórico resume-se em poucas palavras: Em 1484, o Papa Inocêncio VIII (1484-1492) concedeu às irmãs dominicanas do mosteiro de Santa Catarina, situado no centro da cidade de Augsburg, um privilégio que vinha do passado e voltaria a repetir-se em situações análogas, como teremos ocasião de referir, permitindo aos fiéis peregrinos que, por circunstâncias várias, estivessem impedidos de deslocar-se a Roma, pudessem lucrar as indulgências que se obtinham visitando as sete basílicas romanas⁸: quatro maiores, São Pedro, São Paulo, Santa Maria Maior e São João de Latrão; três menores, Santa Cruz de Jerusalém, São Lourenço e São Sebastião.



Fig. 1 - Hans Burgkmair: *Basilica de São Pedro* (1501). Augsburg.

Fonte: Staatsgalerie Augsburg - Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche

⁷ EICHE, Sabine - *Le Basiliche e il loro doppio: Le sei tavole di Augsburg*, in *Roma Sancta - La città delle basiliche*. Roma/Reggio Calabria: Gangemi Editore, 1983, pp. 47-49.

⁸ VICCHI, Roberta - *Le Basiliche Maggiori di Roma*. Roma: Scala, 1999.



Fig. 2 – Vasco Fernandes: *São Pedro*. Viseu.
Fonte: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*



Fig. 3 – Hans Burgkmair: *Basílica de São Pedro*.
Pormenor



Fig. 4 – Hans Burgkmair: *Basílica de São Pedro*.
Pormenor



Fig. 5 – Hans Burgkmair: *Basílica de São Pedro*.
Pormenor



Fig. 6 – Vasco Fernandes: *Pala de São Pedro*.
Pormenor

À excelência do privilégio concedido pelo Papa Inocêncio VIII, confirmado por Júlio II (1503-1513), corresponderam as freiras do mosteiro encomendando a obra pictórica a alguns dos mestres mais conceituados da escola renascentista alemã: *Hans Holbein o Velho*, *Hans Burgkmair* e o *Mestre L. F.* Os trabalhos, iniciados em 1499, um ano antes do Jubileu proclamado pelo Papa Alexandre VI, em 1500, culminaram, quatro anos mais tarde, com a colocação dos painéis nos seis tramos da sala capitular, obrigando um dos artistas a reunir, num painel único, a representação do tema das basílicas de *São Lourenço* e de *São Sebastião*. Dada a configuração do espaço, houve necessidade de se adaptar o formato dos painéis e composição dos temas aos arcos quebrados que ritmavam os tramos da sala capitular. A superfície pictórica reparte-se em registos verticais e horizontais, exibindo, no eixo central, a representação da basílica, coroada com uma cena da Paixão de Cristo, excepto no caso de «Santa Maria Maior» que contém a figuração do mistério da «Coroação da Virgem Maria». Eis a descrição sintética dos seis painéis da escola renascentista alemã, que pensamos estarem relacionados com as *pale* de Viseu.

4.1. «*Basílica de São Pedro*» (1504)

Da autoria de *Hans Burgkmair*. À frente da basílica, em que se realça a «Porta Santa», domina a figura de *São Pedro*, exibindo numa filactéria, o essencial da mensagem: a data de 1501 e as palavras, AUCTORITATE APOSTOLICA DIMITTO VOBIS OMNIA PECCATA, numa alusão ao evento jubilar. O Apóstolo aparece ladeado da

Virgem com o Menino e os 14 Santos Auxiliadores, um pormenor que reputamos de grande relevância para explicar as predelas das *pale* de Vasco Fernandes.

4.2. «*Basílica de São João de Latrão*» (1502)

Pintura encomendada, igualmente, a *Hans Burgkmair*, representando um edifício imaginário da basílica, com cenas da vida de S. João Evangelista, incluindo no flanco direito o pormenor da «*Scala Sancta*», de visita obrigatória no contexto jubilar. Na zona superior, situa-se a cena da «*Flagelação de Cristo*».



Fig. 7 – Hans Holbein, o Velho: *Basílica de Santa Maria Maior*. Augsburg.
Fonte: Staatsgalerie Augsburg – Altdutsche Malerei in der Katharinenkirche

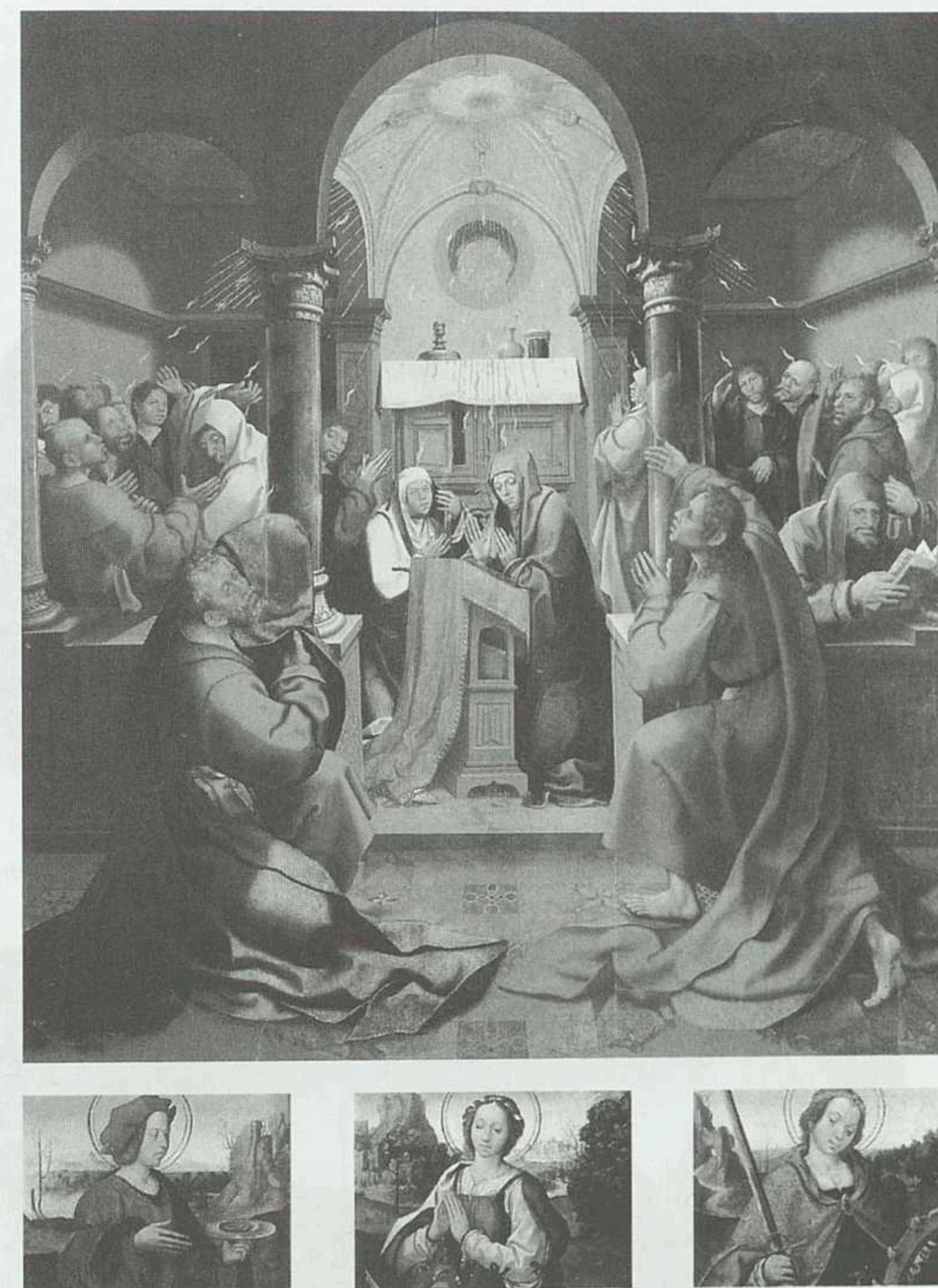


Fig. 8 – Vasco Fernandes: *Pala do Pentecostes*. Viseu.
Fonte: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento



Fig. 9 – Hans Burgkmair: *Basílica de São João de Latrão*. Augsburg.
Fonte: *Staatgalerie Augsburg – Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche*

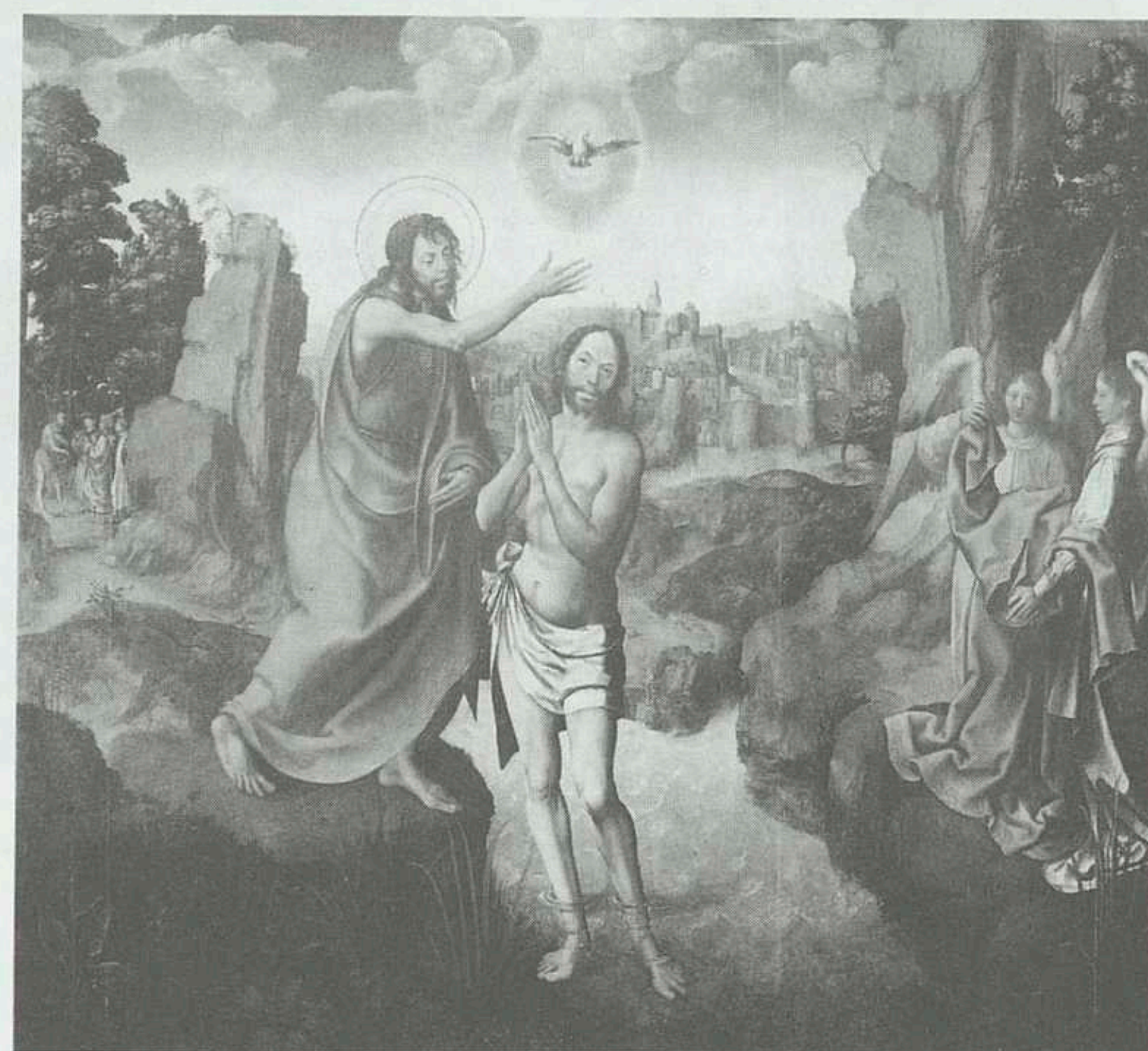


Fig. 10 – Vasco Fernandes: *Pala do Baptismo de Cristo*. Viseu.
Fonte: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*



Fig. 11 – Hans Burgkmair: *Basílica de Santa Cruz de Jerusalém* (1504). Augsburg.
Fonte: *Staatgalerie Augsburg – Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche*



Fig. 12 – Vasco Fernandes: *Pala da Crucificação*. Viseu.
Fonte: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*

4.3. «*Basílica de Santa Maria Maior*» (1499)

Hans Holbein o Velho será o autor da representação basilical de «*Santa Maria Maior*» e, em 1504, assinará a pintura da «*Basílica de São Paulo Extra-muros*», que não tem paralelo em Viseu. Para o primeiro caso, serve-se de uma arquitectura híbrida, com elementos estruturais do românico e do gótico. Sublinha o centro da composição do registo inferior com a legenda «*MARIA MAIOR 1499*». De assinalar, uma vez mais, a presença de alguns Santos Auxiliadores: *São Jorge*, *Santa Maria Madalena*, *Santa Catarina*, *Santa Doroteia*.

4.4. «*Basílica de Santa Cruz de Jerusalém*» (1504)

Hans Burgkmair ostenta, de forma evidente, as enormes potencialidades de grande artista na concepção dos temas e elaboração das composições. Mostra-nos, no centro do registo inferior, uma imagem de uma igreja românica, realçando, em primeiro plano, várias cenas de «peregrinos», com os adereços e instrumentos apropriados. Remata o eixo central o tema da *Crucificação de Cristo*. Completam a composição a figura de *Santa Bárbara* e algumas cenas da vida de *Santa Úrsula*, cujas relíquias foram sempre muito disputadas pelos peregrinos.

4.5. «*Basílica de São Lourenço e de São Sebastião*» (1502)

Como ficou dito, as dimensões da sala Capitular não permitiam acolher as sete representações das basílicas romanas. Este facto determinou a fusão, num só painel, das basílicas de *São Lourenço* e de *São Sebastião*, encomendadas ao *Mestre L. F.*, cujas igrejas e respectivas imagens aparecem separadas por um mainel no registo inferior. Coroa a composição, no eixo central, a cena da «*Prisão de Cristo*», ladeada por cenas da vida de *Santa Helena*.

Concluindo: Pese, embora, o carácter sucedâneo do ciclo pictórico do mosteiro dominicano de *Santa Catarina de Augsburgo*, relativamente à visita efectiva das basílicas romanas que provocavam as emoções espirituais inerentes ao contacto directo com o lugar sagrado, pode afirmar-se, sem qualquer dúvida, que o atractivo da beleza formal da imagens e a riqueza da mensagem jubilar transformaram a sala capitular do mosteiro em local de peregrinação, designado, com propriedade, por um autor como «*ROM IN AUGSBURG*»⁹.

⁹ SCHAWÉ, Martin – *Rom in Augsburg – Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster*. Verona: Editoriale Bortolazzi – Stei, s/d.

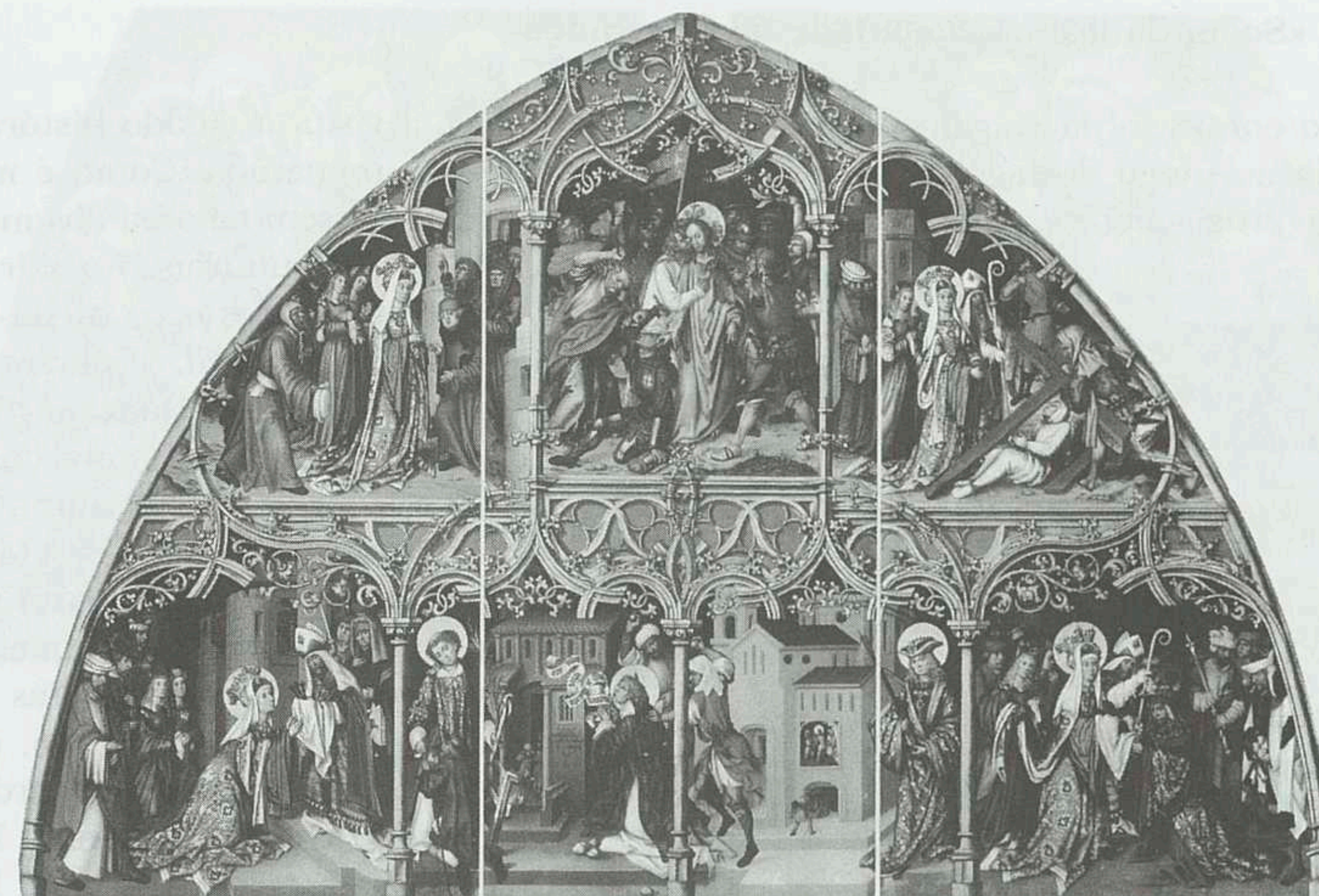


Fig. 13 – Mestre L. F.: *Basílica de São Lourenço e São Sebastião* (1502). Augsburgo.
Fonte: Staatsgalerie Augsburg – Altdutsche Malerei in der Katharinenkirche

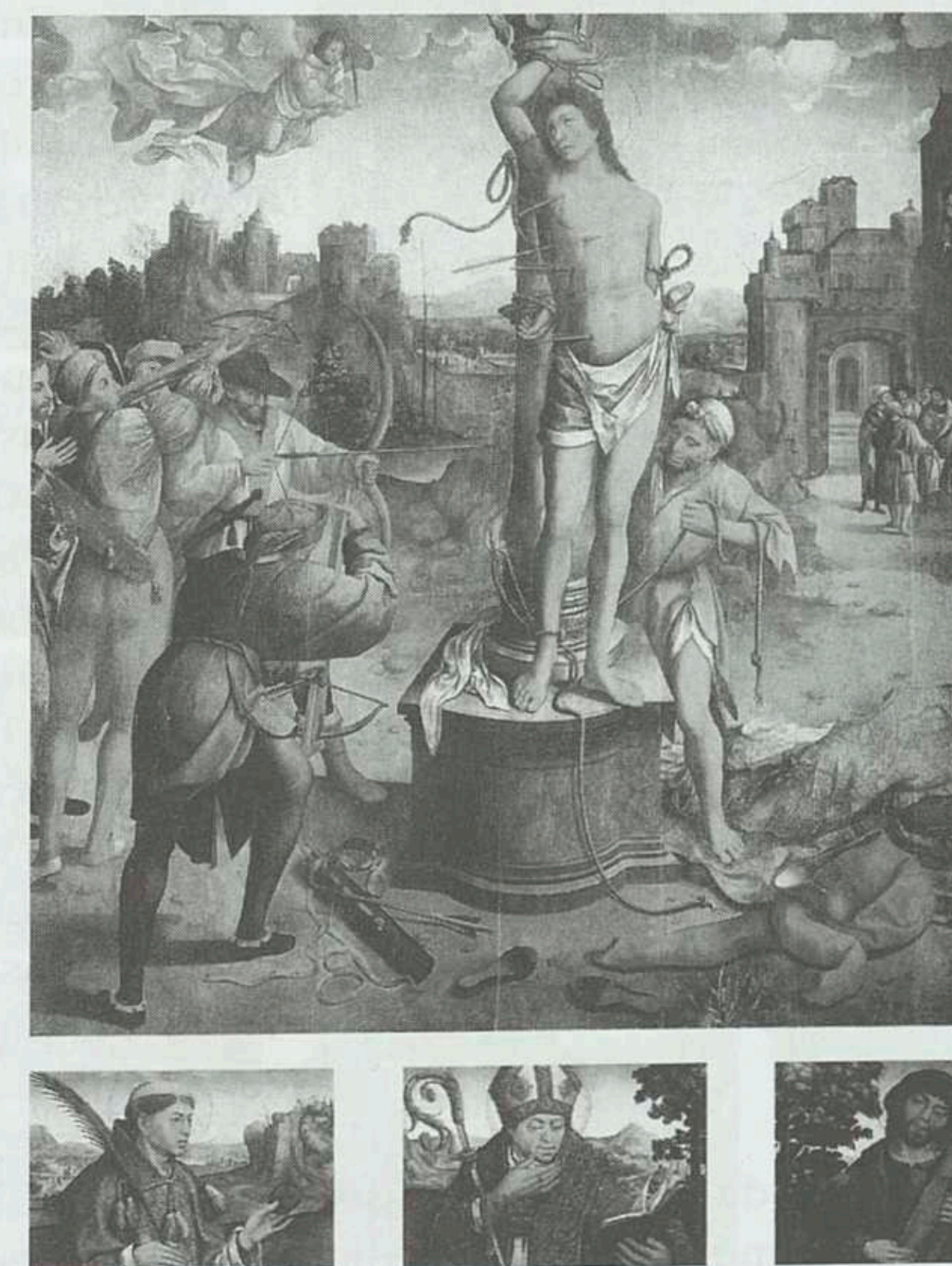


Fig. 14 – Vasco Fernandes: *Pala de São Sebastião*. Viseu.
Fonte: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento

5. A «Secunda Roma» da cidade de Constança

Ao contrário da viagem propositada a Augsburg, a visita à cidade histórica, situada ao longo do lago de Constança, foi casual, mas preparada. Como é meu hábito, programei e escolhi os locais e edifícios que se inserissem na área dos meus interesses culturais. Ao sair da estação ferroviária, dirigi-me ao edifício *Konsil*, «Câmara do Comércio de Constança», construída em 1388, com objectivos comerciais, mas que, durante o Concílio de Constança (1414-1418), numa das salas do primeiro piso, acolheu o conclave que decorreu, entre os dias 8 a 11 de Novembro de 1416, elegendo, como Papa, o Cardeal Diácono Oddone Colonna. Dez dias mais tarde, a 21 de Novembro, era coroado na Catedral de Constança, tomando o nome de Martinho V, recuperando, assim, a Igreja a sua unidade e o novo Papa pôde assumir a direcção do Concílio, após trinta e nove anos de divisão e separação eclesial.

A *Catedral de Nossa Senhora*, que albergou as sessões do Concílio de Constança, guarda uma jóia artística do românico, a *Rotunda de S. Maurício*, de 990, que se apresenta como uma réplica do túmulo de Cristo em Jerusalém. Para além da vertente artística, impõe-se relevar o aspecto devocional, pois constituía o ponto de partida e chegada das peregrinações na Idade Média. Por isso mesmo, uma das imagens que decora o monumento, o Apóstolo São

Tiago, tem nas mãos um feixe de bastões e esportelas, iguais àquelas que eram distribuídas aos peregrinos na cerimónia que antecedia qualquer peregrinação.

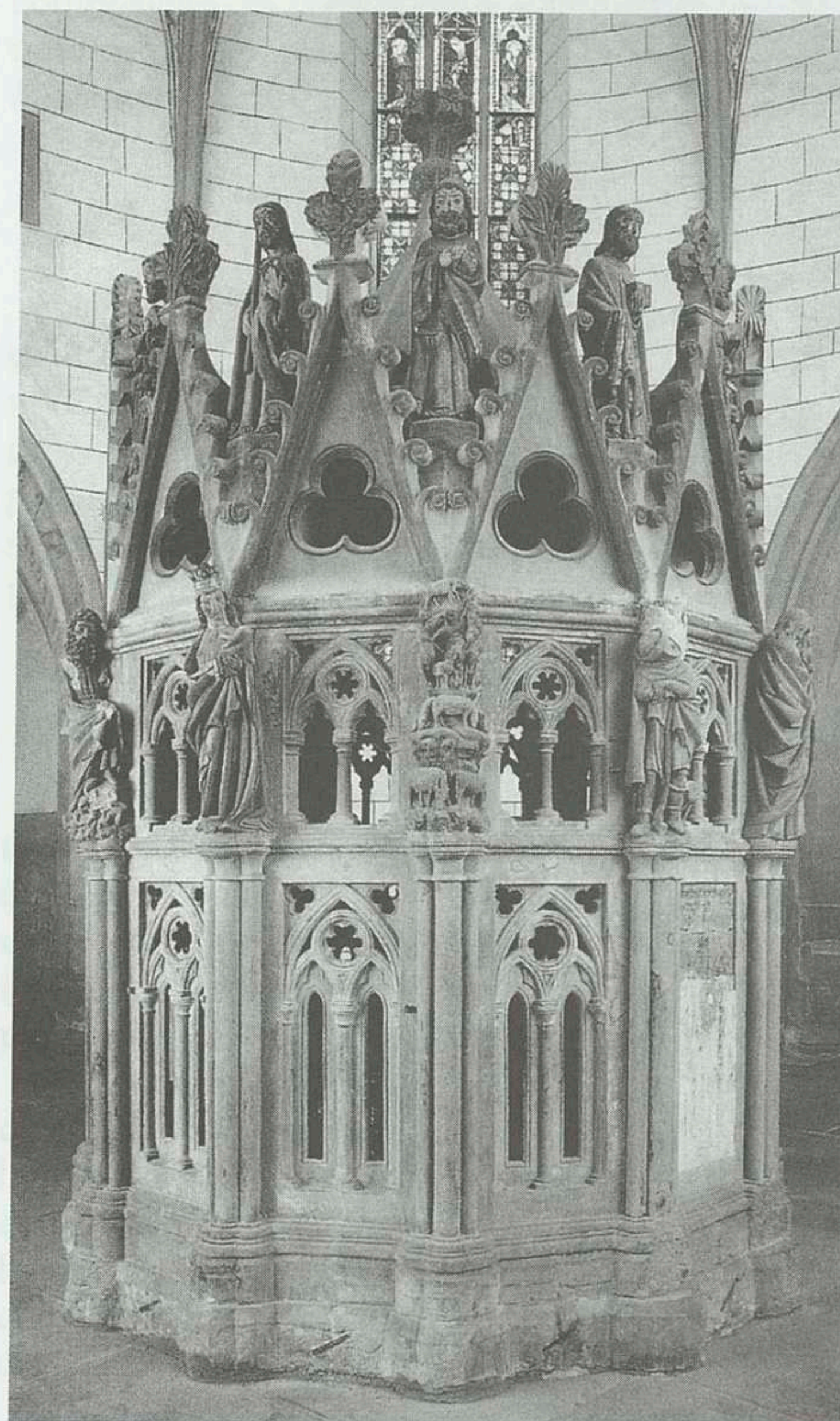


Fig. 15 – Rotunda de São Maurício. Constança.
Réplica do Santo Sepulcro em Jerusalém



Fig. 16 – Hans Burgkmair: *Virgem com o Menino e os Catorze Santos Auxiliadores*.
Pormenor da «Basílica de São Pedro»
Fonte: Staatgalerie Augsburg – Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche



Fig. 17 – Vasco Fernandes: Predelas das cinco pale da Catedral de Viseu.
Fonte: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento

Contudo, já nos tempos dos Arcebispos Conrado (934-975) e Gebbal (979-995), que acabariam por ser canonizados, Constança era considerada como uma «*Secunda Roma*». Ao longo dos séculos, construíram-se igrejas que os fiéis, impossibilitados de se deslocarem a Roma, visitavam com o objectivo de beneficiarem do *The-saurus meritorum Ecclesiae*, as indulgências. O percurso iniciava na igreja de São Paulo, continuando através da visita às igrejas de São Lourenço, Catedral de Santa Maria, São Jorge e igreja de São Pedro. Cada uma das igrejas continha uma réplica da basílica romana correspondente, pintada a fresco, que se conservaram até ao século XIX¹⁰.

A implementação das peregrinações a Roma coincidiu com a decadência do movimento das Cruzadas e a renúncia da reconquista de Jerusalém, sobretudo, a partir do primeiro Jubileu, promulgado pelo Papa Bonifácio VIII, em 1300. A partir daí, a cidade de Pedro substituiu Jerusalém na geografia do perdão, transformando-se no centro principal das peregrinações cristãs. Neste contexto, possivelmente, Constança seria o primeiro sucedâneo, a «*Secunda Roma*» que os peregrinos da Europa Central visitaram para obterem os benefícios das visitas às basílicas da «*Roma Sancta*».

6. Peregrinos das Sete Igrejas e dos Cinco Altares

Outros conceitos, que nos ajudavam a compreender a mensagem conjunta das cinco *pale* de Viseu, prendem-se com o fenómeno da peregrinação e prática da visita das igrejas e altares.

A peregrinação constitui um fenómeno religioso que atinge todas as civilizações, cuja essência reside em dirigir-se individual ou colectivamente a um lugar sagrado a fim de cumprir determinados ritos de piedade, penitência e caridade, esperando, como contrapartida, benefícios espirituais: com este objectivo o povo hindu acorreu às águas sagradas do Ganges; os muçulmanos calcorrearam os caminhos até Meca; Israel transformou em peregrinação as três festas principais do ano judaico: a festa dos Ázimos (Páscoa), a festa das Colheitas (Pentecostes) e a festa das Tendas (Outono); o Cristianismo recebeu do povo judaico o testemunho destas celebrações.

Três santuários dominaram a paisagem religiosa da peregrinação do mundo cristão: Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela. Paralelamente, surgiram muitos outros centros de peregrinação de carácter regional ou local que funcionaram como substitutos ou sucedâneos, como acontecia em Augsburg e Constança, relativamente às basílicas de Roma.

Pierre Maraval sintetizou as motivações da peregrinação nestes termos: ver, rezar, cumprir um voto, tentar a fixação até à morte no lugar sagrado, obter uma graça, a cura de uma doença, lucrar as indulgências, procurar o consolo espiritual das relíquias¹¹.

¹⁰ WOLFGANG KOOTZ, Bammental – *El Lago de Constanza*. Kraichgan Verlag, 2002.

¹¹ ANTONIO MARAVAL, Jose – *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.

O incremento das peregrinações a Roma coincidiu com a decadência do movimento das cruzadas e a renúncia da reconquista de Jerusalém. Os estímulos da deslocação a Roma concentravam-se na visita das basílicas e veneração das relíquias do «véu de Verónica», da «lança de Longino», as «tábuas da manjedoura onde Cristo nasceu», a «coluna onde fora flagelado», a «Scala Santa» e a relíquia da «Santa Cruz». A par da veneração das relíquias, as indulgências concitavam a atenção dos peregrinos. Entre as condições exigidas para beneficiarem das graças desejadas, incluía-se a visita das basílicas, repetidas 30 vezes pelos habitantes de Roma, enquanto que os peregrinos externos estavam obrigados, apenas, a metade. A visita tornar-se-ia inútil se não fosse acompanhada de piadas orações recitadas em nome próprio e pela salvação da Igreja. As orações rituais completavam-se com a confissão dos pecados, enquanto que a comunhão só começou a ser obrigatória, no século XVIII, após o pontificado de Bento XIV.

Para a compreensão do fenómeno religioso, que está subjacente às pinturas da Catedral de Viseu, importa ter presente outras práticas cristãs, ligeiramente posteriores à data das *pale* de Vasco Fernandes, que, em nossa opinião, reflectem o contexto religioso do século XVI, em que se inserem. Referimo-nos à prática cristã da visita às igrejas e altares, implementada, em Roma, em 1565, através de S. Filipe Neri e referida por Frei Bartolomeu dos Mártires entre as *Iguarias* do «Banquete Espiritual»

O biógrafo de S. Filipe Neri, Antonio Gallonio, descreve, nestes termos, o ritual da *Visita delle Sette Chiese*: O fundador do Oratório iniciou a visita com *venticinque, o trenta persone, à quali poco apresso tanta moltitudine saggiunse, che trapassarano il migliaio*¹². A visita durava um dia e obedecia ao seguinte itinerário: após o convite aos religiosos de todas as Ordens, dirigiam-se, em procissão, até às basílicas de S. Pedro, S. Paulo e S. Sebastião, entoando, na caminhada, a dois coros, cantos e orações, ladainhas e salmos; na basílica de S. Sebastião, celebrava-se Missa, dirigindo-se, depois, para a basílica de S. João de Latrão, entre cantos e salmos, até alcançarem as basílicas de Santa Cruz de Jerusalém e de S. Lourenço extra-muros e, finalmente, a basílica de Santa Maria Maior, onde concluía o ritual de peregrinação com um sermão e o regresso a casa¹³.

¹² GALLONIO, Antonio – *La Vita di San Filippo Neri – Pubblicata per la prima volta nel 1601*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 102-106.

¹³ Idem, *Ibidem*.



Fig. 18 – *Le Sette Chiese di Roma* (1575).

Fonte: *Piante di Roma* (Pl. CXXIV) (édit. Amato Pietro Frutat – 1962).

Frei Bartolomeu dos Mártires, na *Iguaria X* do «*Banquete Espiritual*», descreve o ritual da visita dos cinco altares nos dias em que se ganham as Indulgências das Estações de Roma¹⁴ e as condições requeridas para a obtenção dos benefícios espirituais: no primeiro Altar use do acto de contrição, e offerecimento explicado, e reze a Estação dita. Na visita de cada hum dos outros Altares basta rezar a tal Estação, e não he necessário repetir o acto de contrição, nem offerecimento¹⁵. Conclui apresentando a lista dos dias em que se lucravam as indulgências das Estações de Roma, visitando cinco altares.

¹⁴ MARTYRES, Fr. Bartholomeu dos – *Banquete Espiritual* Lisboa: Offic. de Antonio Vicente da Silva, Anno de MDCCLXI, p. 364.

¹⁵ Idem, *Ibidem*.

7. A «Secunda Roma» da catedral de Viseu

Os exemplos apontados, de que destacamos, de forma particular, o ciclo pictórico de Augsburg, levam-nos a concluir que, sob o mecenato de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes alcançou idênticos objectivos: transformar a Catedral de Viseu na «Secunda Roma», onde se podiam lucrar as indulgências jubilares, sem necessidade de se deslocar a Roma, visitando as capelas de «São Pedro», do «Baptismo de Cristo» do «Pentecostes», da «Crucificação de Cristo» e de «São Sebastião».

Se observarmos com atenção as pinturas de Hans Burgkmair, Holbein o Velho e do Mestre J. L. e as compararmos com as *pale*, ressaltando as diferenças inevitáveis, podemos detectar elementos comuns que dificilmente se poderão explicar pela simples coincidência. As pinturas de Augsburg obedecem a uma composição comum:

- 1 – Apresentação, em primeiro plano, do edifício da basílica, no registo inferior, recorrendo a arquitecturas imaginárias.
- 2 – Imagem da figura representativa da basílica, envolvida por peregrinos, empenhados nas diversas devoções, inerentes à peregrinação.
- 3 – A figura central aparece, sempre, ladeada por outros Santos, conhecidos na Hagiografia, como os 14 Santos Auxiliadores: três virgens (Bárbara, Catarina, Margarida); três bispos (Brás, Dinis, Erasmo); quatro soldados (Ciríaco, Eustáquio, Jorge, Acácio); o gigante Cristóvão; o médico Pantaleão, o adolescente Vito e o eremita Egídio. Este grupo inicial que surge na Alemanha do Sul, no santuário de *Vierzehnheiligen*, na primeira metade do século XIV, foi enriquecendo-se e adaptando-se às circunstâncias com outros santos de devoção local¹⁶.
- 4 – Todas as composições rematam com uma cena de Paixão de Cristo, expoente supremo e fonte de Salvação.

A partir deste esquema visual, resulta fácil reconstruir o itinerário espiritual dos crentes: revestidos da veste de penitência de peregrinos e levados pela mão intercessora dos Santos Auxiliares, os fiéis dirigiam-se às «basílicas», onde cumpriam o ritual estabelecido e lucravam as indulgências, unindo as suas orações aos méritos da Paixão de Cristo.

Se, em Augsburg, observamos sinais incontornáveis do carácter jubilar que se pretendeu imprimir ao conjunto pictórico, poder-se-á ter a mesma convicção relativamente às capelas da Catedral de Viseu? É evidente que a resposta não pode ser contundente. Todavia, patenteiam duas notas bem vincadas que caracterizam o conjunto viseense:

¹⁶ MARTINS, Fausto Sanches – Os Santos protectores à luz da Hagiologia, in *Museu*, IV Série, n.º 9. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 2000.

- 1 – Longe de estarmos perante um grupo de imagens desconexas, constata-se um fio condutor que une as cinco *pale*, transmitindo-lhe uma unidade temática, que orienta a leitura iconográfica e fundamenta a interpretação iconológica.
- 2 – O suporte de grande tamanho – *pala* – bem como os *Santos*, distribuídos nas predelas, em perfeita coerência com o motivo central, acentuam o carácter devocional do programa, no contexto da piedade jubilar, palpitante no século XVI.

Este não é o momento de explanar, de forma alargada, este tema. Cumpre-nos, apenas, apontar, para cada *pala*, os elementos iconográficos, de maior relevância, que consolidam a nossa interpretação iconológica.

7.1. Pala de São Pedro (c. 1530)

Se persistisse alguma dúvida, e foram muitas ao longo da nossa investigação, acerca da relação – não sei se influência – entre a *pala* de Viseu e o painel da «Basílica de S. Pedro» de *Hans Burgkmair*, desvanecer-se-ia com a simples comparação das duas figuras de São Pedro. É certo que, em Viseu, não aparece de forma tão evidente o carácter jubilar da cena porque o sucessor de Cristo é representado em posição de abençoar e com as chaves na outra mão, carecendo da filactéria alusiva ao perdão dos pecados. Colocámos, propositadamente, lado a lado, as figuras de São Pedro dos dois Mestres. Comparem-se e extraíam-se as conclusões. Tal como em Augsburg, a *pala* de S. Pedro acentua, para além da beleza formal da imagem, a concepção ideológica, imbuída de uma forte carga devocional. Efectivamente, a cidade de Viseu tributava ao Príncipe dos Apóstolos, já nesta altura, uma grande devoção, polarizada à volta da *Confraria de São Pedro*, erecta, em 1558, pelo Papa Paulo IV. O Museu Grão Vasco guarda, entre os seus documentos, um livro de registos que testemunha a existência e vitalidade desta Confraria, em cuja página de rosto se pode ler:

LIVR(O)
Da Confrari(a)
S(enh)or Sám P(edro)
Príncipe do(s)
(A)postolos
anno
Mil e quinhentos e sesenta e cinco¹⁷

Deste documento, colhemos alguns dados que, apesar de pertencerem a uma data ligeiramente posterior à *pala* de São Pedro, testemunham o apreço com que

N

¹⁷ Livro da Confraria Senhor Sam Pedro Príncipe dos Apostolos – Anno mil e quinhentos e sessenta e cinco. Viseu: Museu Grão Vasco.

eram celebradas as quatro festas de São Pedro, incluídas no calendário litúrgico. Para o próprio ano da fundação da Confraria, 1565, existe um registo de celebração de *missa de Sam Pedro ad Vincolla*¹⁸, no primeiro dia de Agosto. Com a data de 10 de Julho de 1607, o Cónego da Sé que exercia, nesse ano, o cargo de Reitor da Confraria, refere-se às quatro celebrações em honra de São Pedro: A primeira, a 18 de Janeiro, dia da Cátedra de São Pedro, *mandei officiar a missa que eu disse*; continua o relato afirmando que *mandei officiar a missa que eu disse dia de outra Cátedra que vem a 22 de Fevereiro*¹⁹; refere-se, depois, às festas da dedicação das *Bazílicas de Sam Pedro e Sam Paulo: disse também missa cantada que os cantores offerecerão de graça*²⁰, que tinha lugar a 18 de Novembro e, finalmente, menciona a festa dos Apóstolos de São Pedro e São Paulo, celebrada a 29 de Junho.

O carácter devocional desta *pala* revela-se através da figuração dos Anjos com instrumentos da Paixão de Cristo que decoram a capa de «Asperges» do Santo Apóstolo e o agrupamento dos Apóstolos, nas predelas, merecendo particular relevo a figura de São Tiago que exhibe, no chapéu, as insígnias características do peregrino, que reforçam o pendor devocional da pintura.

7.2. Pala do Pentecostes (c. 1530-1534)

É lícito e oportuno compará-la com o «Pentecostes» de Coimbra. Devemos, contudo, anotar as diferenças e relevar o carácter mariano e apostólico da cena, vincados, com maior destaque, na *pala* de Viseu, escolhida para simbolizar a «Basílica de Santa Maria Maior». A Virgem Maria domina o centro da composição, ladeava dos Apóstolos, no momento em que recebem o Espírito Santo. Maria está no meio e preside a este sacro Concílio, no Cenáculo. Será através do coração da Virgem Maria que o Espírito se espalhará através de toda a Igreja por meio da acção apostólica. O pendor apostólico da cena patenteia-se nas figuras de São Pedro e São João, autênticos pedestais em que assentavam as colunas, símbolo da própria Igreja. Juan Bautista Villalpando e Jerónimo Prado, nas suas explicações sobre Ezequiel e o Templo de Jerusalém, ao estabelecerem a correlação entre as estruturas arquitectónicas e os Apóstolos, evocam as figuras de São Pedro e São João nestes termos: *porque se les llama columnas de la iglesia pues por medio de ellos entramos en el Sancta Sanctorum y su ensenanza es la entrada a Cristo*²¹. Nas predelas, sobressaem duas Santas que pertencem ao grupo dos «14 Santos Auxiliadores», *Santa Catarina de Alexandria e Santa Margarida* a quem se juntou *Santa Luzia* que, não fazendo parte do grupo original, constitui uma das invocações mais frequentes do acrescentamento dos Santos Auxiliadores, consoante as conveniências e devoções locais²². Merecem

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ MARTINS, Fausto Sanches – Colunas triunfais da igreja de S. Gonçalo de Amarante – Interpretação simbólica, iconográfica e iconológica, in *Actas do I Congresso Histórico de Amarante*. Amarante: 2000, p. 341.

²² MARTINS, Fausto Sanches – *Os Santos protectores à luz da Hagiologia*, p. 190.

particular relevo *Santa Catarina* e *Santa Margarida* que, juntamente com *Santa Bárbara* e *Santa Doroteia*, formavam o grupo das *Quatro Virgens Capitais*.

7.3. Pala de São João Baptista (c. 1530-1534)

Símbolo da primitiva Basílica paleocristã, dedicada ao *Salvador*, sendo, mais tarde, consagrada, no pontificado de Gregório I (590-604), aos Santos *João Baptista* e *João Evangelista*. É, nesta basílica, que se conserva, ainda hoje, o monumento a Bonifácio VIII, com o fragmento do fresco de Giotto, representando o Sumo Pontífice no preciso momento de proclamar o primeiro Jubileu da história da Igreja, em 1300, a partir da antiga «Loggia delle Benedizioni».

Todas as cenas que compõem o grande painel central desta *pala*, relacionadas com a figura de São João Baptista, encerram uma mensagem dirigida a exaltar os valores da «purificação», inerente ao próprio baptismo, designado pelos Santos Padres como: «Banho de Regeneração», «Banho de Conversão», «Sacramento de remissão dos pecados», «Sacramento de Santificação, de vida e de paz», etc. Reforçam a vertente de conversão, que constitui o principal objectivo do peregrino que se deslocava aos lugares sagrados ou seus sucedâneos, a cena lateral de São João Baptista no deserto e a presença, nas predelas, dos Santos penitentes, *São Jerónimo*, *São Paulo Eremita* e *Santo Antão Eremita*, exibindo diversos objectos que expressam e corroboram o carácter devocional da *pala*: o bordão, o bastão em forma de T, o rosário, o chapéu de peregrino, símbolos evidentes da penitência e peregrinação. Importa, igualmente, salientar a figura de *São Jerónimo* que, na qualidade de peregrino, visitou Jerusalém, viveu longos anos numa gruta da Síria e escolheu Belém como sede da sua velhice, junto do presépio de Jesus Cristo, onde foi sepultado. Associa-se, com frequência, a S. Paulo Eremita pela biografia, *Vita Pauli*, que consagrou ao santo Eremita de Tebas do Egipto²³.

7.4. Pala da Crucifixão de Cristo (c. 1530-1534)

Os historiadores da arte, que se debruçaram sobre a obra de Vasco Fernandes, realçaram os valores desta composição (Dalila Rodrigues); classificaram-na como «peça notabilíssima» (Vitor Serrão). Pensamos que se pode utilizar, com propriedade, o superlativo no que concerne à iconografia. Anotou-se a originalidade de se atribuir ao bom ladrão as feições de um índio, fugindo aos convencionalismos de outros artistas. Dagoberto Markl refere-se ao pormenor da representação, no plano mais recuado, do suicídio, por enforcamento, de Judas. Outra das originalidades de Vasco Fernandes a que não se tem dado o devido relevo. A novidade não se prende, apenas, com a simples representação do suicídio de Judas que aparece, com alguma frequência, no ciclo narrativo de outras cenas da Paixão de Cristo, mas no facto, raríssimo, de associá-lo ao tema da Crucifixão, coincidindo com a forma mais antiga

²³ S. JERÓNIMO – *Vita Pauli*, in *Patrologia Latina*, XXIII, coll 17 sj.

que se conhece de representar este mistério, conforme testemunha um dos relevos, de uma placa de marfim, existente no *British Museum*, c. 420-430. Vasco Fernandes coloca a cruz de Cristo ao centro, como novo Adão, em posição axial à caveira de Adão, dispondo, no lado direito, o grupo dos bem-aventurados que aceitaram e receberam o benefício da Redenção, contrapondo-o, no lado oposto, ao grupo de soldados que sorteiam as vestes de Cristo, o Stephaton, o mau ladrão, Judas e a própria cidade de Jerusalém que recusaram a salvação que lhes fora oferecida por Cristo e que culminara com o Sacrifício da Cruz.

7.5. Pala de São Sebastião (c. 1530-1534)

Imagem simbólica da basílica dedicada ao mártir *São Sebastião*, situada num antiga igreja romana que tinha o título dos apóstolos *Pedro e Paulo* e, secundariamente, de *São Sebastião*²⁴, mas que, pouco a pouco, foi ganhando notoriedade, sobretudo, a partir do século XVI, quando se transformou numa das rotas privilegiadas de peregrinação, integrada por São Felipe Neri no programa da visita às «Sette Chiese», conforme testemunha uma lápide, datada do século XVIII: *In questo luogo S. Filippo Neri fondatore dell'oratorio visitando per dieci anni le sette chiese fu solito trattenervisi in oratione*²⁵. Santa Brígida e Santa Gertrudes antecederam Felipe Neri na peregrinação e visita do corpo de São Sebastião, da mesma maneira que, em época posterior, São Carlos Borromeu e São Pio V, todos os anos, pelo Carnaval, incluíam a estação de São Sebastião, na visita das sete igrejas.

Se, nos primórdios do Cristianismo, a visita dos crentes à basílica de São Sebastião se prendia com o culto a um dos principais proto-mártires da Igreja, com o decorrer dos tempos, o santo soldado e mártir viria a transformar-se num dos santos mais populares pela sua função taumatúrgica protegendo as populações contra a peste. Este aspecto aparece claramente sublinhado na predela através das figuras de três santos que gozavam de grande apreço e devoção popular: *São Brás*, um dos 14 Santos Auxiliadores, presente no painel de São Pedro de Augsburg, invocado contra as doenças de garganta; *São Roque*, de Montpellier, vestindo o hábito de peregrino, dirigiu-se a Roma, onde permaneceu três anos; na qualidade de peregrino, é associado a São Tiago com o bordão e esportela. Como advogado contra a peste, que contraíra e dela ficaria curado, une-se, frequentemente, a São Sebastião, conforme testemunham algumas obras de Bellini, Gozzoli, Robetta, etc. É natural que o grupo de fiéis que acorriam à Catedral de Viseu, na mira principal do perdão dos pecados e lucrar as indulgências jubilaes, unissem as suas preces aos grandes intercessores contra o flagelo mais temido da época, que dizimava as populações.

A presença de Santo Estêvão pode parecer estranha, mas integra-se, perfeitamente, no contexto desta *pala*, na dupla qualidade de proto-mártir e taumaturgo, qualidades comuns a São Sebastião. A liturgia dedicou-lhe uma festa dentro da

²⁴ ARMALINI, Mariano – *Le Chiese di Roma*. Roma: Edizion del Pasquino, 1982, p. 896.

²⁵ Idem, *Ibidem*.

Oitava do Natal, dia 26 de Dezembro. Roma possuía e conservava, a partir do século V, na basílica de São Lourenço, as relíquias de Santo Estêvão para onde foram transladadas, a partir de Constantinopla. Menos conhecida, nem por isso não menos relevante é a sua qualidade de taumaturgo, exaltada por Santo Agostinho, na «Cidade de Deus»: *Se tivesse que narrar os milagres de Santo Estêvão, necessitaria escrever vários livros.*

8. Conclusão

Concluimos, resumindo a nossa proposta para a interpretação iconológica das cinco grandes pinturas de Vasco Fernandes para as capelas da Catedral de Viseu:

- Vasco Fernandes trabalhou, em estreita relação, com D. Miguel da Silva, responsável, em nossa opinião, não só pela adopção do modelo da *pala-retábulo*, como pelo programa iconográfico e iconológico.
- Um programa unitário, de carácter devocional, semelhante a outros contemporâneos, como o de Augsburg, provavelmente, conhecido pelo bispo de Viseu, que visava transformar a Catedral desta cidade numa «Secunda Roma». A relação com Augsburg vem confirmar a posição de Dagoberto Markl acerca da influência alemã na pintura de Vasco Fernandes. Atente-se no friso de imagens com que rematamos o nosso trabalho: a «Melancolia» de Dürer, a «Maria» de Vasco Fernandes, «S. João Evangelista» de Burgkmair evidenciam traços comuns.
- O programa iconográfico de Viseu insere-se num amplo movimento devocional da época que visava transformar locais religiosos em sucedâneos das peregrinações e visitas dos lugares sagrados, por antonomásia, a fim de permitirem lucrar os benefícios espirituais das indulgências.

Em suma, do conjunto das cinco pinturas, resultou um programa iconológico que traduz o contexto da *Docta Pietas* que se cultivava na cidade de Viseu, nas primeiras décadas do século XVI, corporizada por Vasco Fernandes, sob o mecenato e direcção de D. Miguel da Silva.



«São João» – Burgkmair.



«Melancolia» – Dürer.



«Maria» – Vasco Fernandes.

Post Scriptum

Esperei, com grande expectativa, pelo final das obras de restauro do *Museu de Grão Vasco*, não tanto pela intervenção arquitectónica, quanto pela nova articulação espacial, concebida para expor as cinco *Pale*, que possibilitasse uma leitura correcta dos cinco grandes painéis de Vasco Fernandes, dificultada pela estreiteza das antigas instalações.

Cumpr-me, antes de mais, felicitar os responsáveis pela operação de restauro, mas não posso deixar de manifestar certa frustração relativamente à distribuição no espaço e exposição das *Pale*. Discordo, frontalmente, em dois aspectos. Os responsáveis obstinaram-se em manter a divisão e separação dos painéis que foram criados sob um programa unitário: constituiu-se uma grande sala onde estão expostas as *Pale* do *Baptismo de Cristo*, da *Crucificação de Cristo*, do *Pentecostes* e de *S. Sebastião*, reservando-se «outra sala», separada, para a *Pala de S. Pedro*. Com semelhante distribuição, marcada pela desordem e separação, os visitantes do museu ficaram impossibilitados de procederem à leitura e compreensão do programa iconológico, concebido por D. Miguel da Silva e executado por Vasco Fernandes para a Catedral de Viseu. O segundo ponto de discordância total prende-se com a aplicação de um «espelho dourado» a servir de moldura gigante à *Pala de S. Pedro* que absorve e atrai a atenção de quem olha, impedindo a fruição do conteúdo da obra-prima da pintura quinhentista portuguesa.