



Universidade de Évora

Mestrado em Sul Ibérico e Mediterrâneo – Especialidade em História Medieval

O Fresco de Monsaraz

**O Espelho Social, Artístico e Político entre Tejo e
Odiana, em Finais do Século XV**

Custódia Maria Freixial Araújo

Orientadora

Professora Doutora Hermínia Vilar

Évora, Julho 2013

Agradecimentos

Agradeço aos meus Mestres pelos ensinamentos, pelo apoio e presença constante.

À minha orientadora, Senhora Professora Doutora Hermínia Vilar cujas extraordinárias aulas me fizeram despertar um enorme interesse pela História Medieval, pelo seu exemplo como investigadora, pelo seu apoio desde o primeiro momento.

À Senhora Professora Doutora Maria Tereza Amado, pelos seus inestimáveis ensinamentos, pelo gosto que me transmitiu pela História e pela Arte, pela sua disponibilidade e por ter sido a responsável pelas novas perspetivas sob as quais encaro a História e a Arte.

Ao Laboratório HERCULES, em geral, pelo excepcional trabalho desenvolvido.

À Doutora Milene Gil, um agradecimento muito reconhecido pelo excelente trabalho desenvolvido, pelas horas de trabalho árduo, entusiasmo e dedicação a este estudo.

Ao Professor Doutor António Candeias, que prontamente aceitou o meu pedido de apoio e colaboração nesta tese.

À Dr.^a Sónia Lopes Costa, que fora das suas horas de trabalho se deslocou a Monsaraz para fazer os exames de reflectografia de infravermelhos.

À minha colega Fátima Farrica, por toda a ajuda e apoio e estímulo.

Ao meu colega Leonel Borrela, pela enorme ajuda e disponibilidade

À Liliana Ragageles, por toda a amizade e inestimável ajuda.

À Doutora Helena Costa, pela enorme generosidade e tempo despendido com a leitura das filactérias.

À Professora Doutora Cláudia Teixeira, pela inestimável ajuda no Latim e pelo tempo disponibilizado.

À Professora Doutora Fernanda Olival, por todo o apoio e ensinamentos.

À Senhora Professora Doutora Aurora Carapinha, ao Dr. António Carlos Silva e toda a equipa do IGESPAR de Évora, pela celeridade e interesse com que atenderam os pedidos de autorização dos exames a realizar no Fresco.

Aos meus Amigos e colegas, Maurício Ramalho, António Lopes, Bruno Lopes, Francisco Segurado, José Inverno, Armando Quintas e João Ramos pela ajuda, apoio e amizade

À minha família e ao Miguel

Last but not least ao Fernando.

O FRESCO DE MONSARAZ: O ESPELHO SOCIAL, ARTÍSTICO E POLÍTICO ENTRE TEJO E ODIANA, EM FINAIS DO SÉCULO XV

Resumo

Esta dissertação de mestrado tem como principal objetivo o estudo sistemático do Fresco, denominado o “*Bom e Mau Juiz de Monsaraz*”.

Pretende-se estabelecer a sua datação, conhecer a sua autoria ou oficina, quem o encomendou e com que objetivos; explicar a razão de se localizar naquele edifício e de se integrar naquele espaço arquitetónico; estudar o fresco do ponto de vista temático e narrativo, com uma identificação pormenorizada dos elementos iconográficos; entender a obra à luz do seu contexto social, político e artístico. Partindo do modelo de Quentin Skinner, para o estudo da obra de Lorenzetti *o Bom e o Mau Governo*, pretendem-se identificar na pintura de Monsaraz, os fundamentos éticos e morais para o Bom Governo pelo Rei, patentes na obra de Diogo Lopes Rebelo, tratadista político que escreveu para D. Manuel I o *De Republica Gubernanda Per Regem*.

Palavras-Chave: Filosofia Política; Pintura Mural; Justiça; Poder Régio.

THE MURAL PAINTING OF MONSARAZ: THE SOCIAL, ARTISTIC AND POLITIC MIRROR BETWEEN TEJO AND ODIANA IN THE LATE XV CENTURY

Abstract

The main purpose of this dissertation is the systematic study of the Monsaraz' mural painting, commonly known as "The Good and the Bad Judge" which is found in the Old Town Hall Court.

The scope of this dissertation is to establish the date and authorship of the mural, determine who commissioned it and the reasons behind that commission; explain the choice of its location and its integration in that architectural space; conduct a thematic and narrative analysis with a comprehensive identification of iconographic elements; analyze composition structures; study the painting within its political, social and artistic context.

Based on the model of Quentin Skinner's study of Lorenzetti's wall painting *The Good and Bad Government*, this study seeks to ascertain the underlying ethic and moral values in Diogo Lopes Rebelo's political treatise – *De Republica Gubernanda Per Regem* written for King Manuel I.

Keywords: Political philosophy; Mural-painting; Justice; Absolute monarchies.

Índice

Agradecimentos.....	x
Resumo.....	xii
Abstract	xiii
Introdução.....	1
1. Monsaraz em finais da Idade Média: Alguns aspetos da sua contextualização histórica .	6
1.1. Monsaraz terra de fronteira	6
1.2. Monsaraz e a Casa de Bragança.....	11
1.2.1. A Misericórdia de Monsaraz	16
1.2.2. O Foral Manuelino	21
2. A Pintura Mural em Portugal nos séculos XV e XVI	24
2.1. Historiografia	24
2.2. Algumas breves considerações sobre a técnica e a prática da pintura mural em Portugal nos séculos XV e XVI	29
3. A pintura de Monsaraz	35
3.1. Os estudos sobre o Fresco: Breve identificação temática e dos respetivos elementos iconográficos	35
3.1.1. Datação da obra pelos diversos autores.....	36
3.1.2. Mandante	39
3.1.3. Filiação	40
3.1.4. Fontes iconográficas.....	40
3.1.5. Interpretação iconográfica.....	42

3.2. História recente do seu restauro	44
4. Os exames do laboratório HERCULES	48
4.1 As questões levantadas e o relatório mimeo	48
4.2 Análise e resultados dos exames efetuados à pintura de Monsaraz pelo laboratório HERCULES	52
4.3 As fotografias de raios infravermelhos	57
4.4. O edifício, história e função; a questão das obras manuelinas	60
5. Datação pelas afinidades estilísticas e plásticas com a produção fresquista tardo- medieval	63
6. A abordagem de Skinner e a iconografia política da obra de Lorenzetti	68
7. O contexto histórico	72
7.1. D. Manuel e a política de reforço do poder régio.....	72
7.2. As Ordenações Manuelinas, a Iconografia Política e o Fresco de Monsaraz.....	74
8- Considerações finais	78
8.1 Leitura da obra do Bom e Mau Juiz de Monsaraz.....	80
Referências	84

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Lista de Oficiais régios de Monsaraz no reinado de D. João II.....	12
Tabela 2 – Documentos para Monsaraz emitidos ao tempo de D. Manuel	23
Tabela 3 - Identificação dos pigmentos.....	45
Tabela 4 – Composição das Amostras.....	46
Tabela 5 - Exames realizados <i>in situ</i>	54
Tabela 6 - Exames efetuados em laboratório.....	55

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1- O FRESCO DE MONSARAZ.....	XI
ILUSTRAÇÃO 2 - GRAVURAS DAS ORDENAÇÕES MANUELINAS	38
ILUSTRAÇÃO 3 - RELATÓRIO HERCULES	50
ILUSTRAÇÃO 4- FILACTÉRIA IUSTICA	58
ILUSTRAÇÃO 5- FILACTÉRIA DO CEO	59
ILUSTRAÇÃO 6- FILACTÉRIA DIA DE DEOS	59
ILUSTRAÇÃO 7- GLOBO TERRESTRE -UROPA	60
ILUSTRAÇÃO 8-S. SALVADOR DE TABUADO	64
ILUSTRAÇÃO 9- BARRA DE ENQUADRAMENTO S SALVADOR DE TABUADO, FONTE B.....	65
ILUSTRAÇÃO 10- BARRA DE ENQUADRAMENTO FRESCO DE MONSARAZ	65
ILUSTRAÇÃO 12 - ANJOS HERALDICOS ERMIDA DE S.ANDRÉ BEJA	67
ILUSTRAÇÃO 13- GRAVURAS ORDENAÇÕES MANUELINAS LIVROS I E II.....	74
ILUSTRAÇÃO 14 -GRAVURAS DAS ORDENAÇÕES MANUELINAS LIVROS III, IV E V.....	74
ILUSTRAÇÃO 15- O FRESCO DE MONSARAZ.....	79

ABREVIATURAS

ACB – Arquivo da Casa de Bragança

ADEVR – Arquivo Distrital de Évora

AMCAL – Associação de Municípios do Alentejo Central

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AO – Ordenações Afonsinas

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BPE – Biblioteca Pública de Évora

DGARQ – Direção Geral de Arquivos

FUNDIS – Fundos Documentais de Instituições do Sul

IJF – Instituto José de Figueiredo

IMC - Instituto dos Museus e da Conservação

IPA – Inventário do Património Arquitetónico (DGEMN)

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitetónico

MPRQ – Memórias Paroquiais

MS – Manuscritos

NG – Núcleo Geral OM – Ordenações Manuelinas

SCMM – Santa Casa da Misericórdia de Monsaraz



Ilustração 1- O FRESCO DE MONSARAZ

Foto M_GII© HERCULES

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo o estudo da pintura mural que se encontra na parede noroeste da Sala de Audiências dos Antigos Paços do Concelho da vila de Monsaraz.

Trata-se de uma composição fresquista de elevado valor enquanto documento histórico, pela raridade da sua temática, não exclusivamente religiosa, como a grande maioria das pinturas murais coetâneas. O facto de ornamentar um espaço laico público e institucional onde está representada uma cena da época, constitui uma oportunidade rara de observação visual das figuras intervenientes nestes atos públicos e institucionais, bem como a representação de alguns objetos que fariam parte do seu quotidiano, como as mesas dos escrevães, as penas, os tinteiros e os selos. Podem-se também observar os trajés e as cabeleiras dos personagens, assim como o mobiliário e padrões decorativos da sala de audiências representada no registo inferior do fresco.

O título “*O Fresco de Monsaraz: o Espelho Social, Artístico e Político entre Tejo e Odiana, em finais do século XV*”, advém da escolha desta fonte artística e patrimonial para um estudo de história social, mas tendo como relevância o próprio elemento artístico.

Desde a sua descoberta em 1958, esta pintura, tradicionalmente conhecida pelo “Bom e Mau Juiz”, tem vindo a despertar o interesse de vários autores originando diversas publicações e trabalhos que incluem estudos na perspetiva da história da arte e conservação e restauro¹.

A justificação para o aparecimento de um novo trabalho sobre esta pintura mural reside, em primeiro lugar, na conjugação de novos fatores que permitem uma evolução na reavaliação desta fonte histórica, cuja complexidade e importância impõem um estudo sistemático até agora inexistente. Com efeito, a publicação de novos trabalhos académicos sobre pintura mural portuguesa tardo-medieval e renascentista, no campo da História da Arte e da Conservação e Restauro², possibilitaram a aquisição de novos elementos que permitiram situar cronologicamente esta obra, pela comparação de aspetos e técnicas utilizados na execução formal das pinturas e pela utilização de uma gramática de

¹ Cf. Capítulo da historiografia *infra*, pp. 6-10

² *Idem* pp. 6-10

elementos decorativos marcadamente de gosto tardo-medieval. Estes novos trabalhos académicos começaram a lançar as bases para um entendimento mais profundo desta técnica em Portugal, das suas influências e regionalismos.

Por outro lado, conjugou-se a possibilidade de efetuar novos exames de área e pontuais na pintura, assim como o aprofundar do estudo material iniciado pelo Instituto José de Figueiredo, com o recurso a tecnologias convencionais e mais sofisticadas disponibilizadas pelo laboratório HERCULES da Universidade de Évora.

Como ponto de partida desta pesquisa foi construída uma base de dados visual onde foram assinaladas as questões que surgiram no decorrer da observação pormenorizada da pintura *in situ* e a que se juntaram todas as dúvidas levantadas pelos autores dos estudos que precederam esta dissertação. Procurou-se saber se as diferenças pictóricas que se verificam na pintura se devem a diferentes graus de degradação, ou se existe a possibilidade de ter havido outras pinturas subjacentes, repintes ou restauros ou mais do que uma campanha de pintura, que pudessem agora comprometer a interpretação iconográfica do Fresco.

Os resultados destes exames, não só permitiram visualizar elementos iconográficos até agora desconhecidos, como deram a resposta cientificamente possível ao conjunto de questões formuladas no âmbito da investigação. Foram também obtidas várias fotografias de grande qualidade e definição, que, no seu conjunto, serviram de base a este trabalho.

O que se propõe de novo nesta dissertação de Mestrado é a leitura da obra na sua perspetiva social e política e a sua análise iconológica, fundamentada por textos coetâneos, seguindo o modelo de Quentin Skinner³ e tendo como base comparativa o fresco de Ambrogio Lorenzetti, representando uma alegoria sobre “O Bom e o Mau Governo”, expressamente encomendado em meados de trezentos pelos Poderes Municipais de Siena para ornamentar a Sala Nobre ou da Paz do Palácio Comunal da Cidade. Na prossecução dos objetivos propostos foi utilizada a abordagem proposta por Quentin Skinner

Algumas dificuldades encontradas no decurso desta investigação, prenderam-se com o facto de a pintura ter perdido parte dos pigmentos da camada superior, os quais permitiriam uma leitura iconográfica muito mais precisa.

³ Quentin Skinner 2003, *L'Artiste en Philosophie Politique: Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, Raison d'Agir Éditions.

O estado de conservação deste fresco é de uma forma geral bastante satisfatório, graças à preservação encetada pelas equipas de restauradores do Instituto José de Figueiredo que iniciaram os trabalhos em finais dos anos sessenta e que tiveram continuidade nas décadas de setenta, oitenta e noventa. Não obstante, sabe-se que a pintura sofreu uma primeira intervenção anterior ao trabalho destas brigadas, mas em virtude de se ter perdido o seu relatório, pode apenas considerar-se a provável possibilidade da pintura original se ter estendido às áreas circundantes da atual, tendo sido apagados alguns vestígios durante o primeiro trabalho de conservação.

Uma fotografia de 1964, publicada no trabalho de Pires Gonçalves sobre a Pintura dos Antigos Paços do Concelho⁴ (onde o autor lamenta não ter havido ainda nenhuma ação de restauro), revela a existência de alguns pontos cromáticos para além da área atual da pintura, os quais já não foram detetados através dos exames laboratório HERCULES. Acresce ainda o facto da documentação sobre pintura mural e sobre Monsaraz ser bastante escassa, não se encontrando nenhuma referência ao Fresco. Dos quinhentos anos que nos separam da data da execução desta pintura, chegaram até nós documentos relacionados com direitos e privilégios senhoriais, doações e capelas instituídas, sobre as quais se mandou fazer treslado, alguns atos notariais como compra, venda e aforamento de propriedades e alguma correspondência régia, relacionada com nomeação de oficiais de administração e justiça.

A originalidade da sua temática, não exclusivamente religiosa, remeteu obrigatoriamente para a sua contextualização política, social, cultural e administrativa, onde se procura encontrar através de uma lógica de enquadramento, a explicação para sua iconografia, mediante a formulação de várias questões, nomeadamente: em que texto escrito estaria apoiado o desenho do “Bom e do Mau Juiz”? Em que circunstâncias surgiria? Como se processaria o exercício da justiça em Monsaraz, sob a tutela régia ou senhorial? Qual o conceito de justiça à época? De que forma estavam refletidos os ideais políticos e as boas práticas para o rei, expressos nos espelhos de príncipes na literatura coeva? Seria o Fresco de Monsaraz a representação dos ideais políticos e modelos de “Bom Governo” à semelhança da obra “O Bom e o Mau Governo” de Lorenzetti em Siena?

⁴ José Pires Gonçalves 1964, O Fresco do Paços da Audiência de Monsaraz, sep. Boletim Junta Distrital de Évora, n. 5, Gráfica Eborense, p. 120

A ausência de documentos coetâneos, obrigou a que se procurasse em toda documentação referente a Monsaraz, mesmo que cronologicamente desfasada.

Foi possível obter novos dados, através de treslados e confirmações de direitos e privilégios, anteriormente concedidos aos moradores de Monsaraz e ao Ducado de Bragança, através de leis gerais e chancelarias régias.

A procura de documentação foi realizada através da consulta do Arquivo Distrital de Évora, onde apenas se encontraram registos paroquiais, dos Arquivos Digitais da Torre do Tombo, onde se encontram documentos relativos à cadeia de Monsaraz (como a fuga da cadeia de alguns presos ajudados por castelhanos), de mais alguma documentação avulsa relacionada com assuntos judiciais e da confirmação de João II do Couto de Homiziados de Monsaraz.

Foram consultados igualmente no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Monsaraz, documentos cujas datas extremam entre 1521 e 1992.⁵ Neste Arquivo, descobrimos o treslado de documentos de finais do século XVII. Trata-se de uma petição enviada a El-Rei, onde se explica que o livro que continha os documentos dos bens doados à Misericórdia “*estava roto e cada dia se rompia mais*”, pelo que pedem autorização para fazer o treslado e que este tenha o mesmo valor legal. Neste livro encontram-se também documentos referentes à constituição da Misericórdia desta Vila.

No Arquivo Distrital de Portalegre e no Arquivo da antiga Provedoria de Elvas, encontram-se vários documentos relativos a Monsaraz, devido ao facto desta Vila ter pertencido à Provedoria de Elvas até à data da sua extinção em 1834. Uma parte destes documentos permaneceu no arquivo de Elvas, reportando-se a treslados de tombos de capelas instituídas, originários de Monsaraz entre 1558 e 1834, enquanto outra parte foi levada para Portalegre, estando estes contidos em duas caixas e versando sobretudo testamentos entre 1819 e 1833.

O Arquivo da Casa de Bragança sofreu várias vicissitudes ao longo dos séculos, que incluem incêndios e danos causados pelo terramoto de 1755, a que se seguiram novos

⁵ Neste arquivo destacam-se uma série de receitas e despesas das sessões de mesa quase completa desde o final do século XVI, foi graças a esta documentação que o Professor Victor Serrão conseguiu identificar o autor do retábulo da capela – mor da igreja da Misericórdia de Monsaraz, a série contém o registo dos doentes do hospital, receituário e um vasto número de documentos fragmentado distribuído em várias tipologias documentais.

incêndios e que no seu conjunto destruíram grande parte dos documentos que ali existiam e remontavam ao século XV, data da fundação do Ducado de Bragança. Por essa razão, e para que se não perdesse a memória dos direitos e privilégios desta Casa Ducal, D José I ordenou a de 13 de Março de 1756, que se fizesse treslado de documentos da Torre do Tombo, que comprovassem posses, doações, privilégios, forais e restante matéria jurídica, de forma a garantir os direitos e títulos que lhe assistiam como administrador da Casa de Bragança. O acervo documental desta Casa é de extraordinário interesse para a reconstituição da história de Monsaraz.

O cartório setecentista da Casa de Bragança contém o treslado de documentos relativos à integração de Monsaraz nesta Casa Ducal, bem como confirmações de doações, direitos e privilégios por D. João III, por Filipe I e Filipe II. De toda esta valiosa documentação sobressaem dois importantes documentos: a cópia da instituição do Couto de Homiziados, privilégio concedido por D. João I aos moradores desta Vila, e o documento onde D. Manuel I reabilita todos os direitos da Casa de Bragança, após a sua extinção no reinado de D. João II.

1. Monsaraz em finais da Idade Média: Alguns aspetos da sua contextualização histórica

Para a compreensão da pintura do Bom Juiz e Mau juiz, é fundamental fazer a reconstituição do momento histórico, social e político que se vivia em Monsaraz à data da execução da pintura, bem como compreender quem eram e como se organizavam os seus habitantes em finais da idade média, até porque esta Vila apresentava algumas particularidades que é necessário compreender e que condicionaram o rumo da sua história, como o facto de ter sido pertença do senhorio da Casa de Bragança.

A partir dos dados recolhidos, tentou-se fazer a reconstituição histórica desta pintura mural, atendendo à questão levantada por Luís Afonso, que reforça a importância da análise desta pintura no contexto em que foi produzida:

“Mas estas questões relacionadas com o estudo iconográfico da pintura de Monsaraz, não esgotam as possibilidades de interpretação desta pintura. Pelo contrário, são apenas o ponto de partida para uma abordagem que tem que ser contextualizada e que tem de atender às especificidades da pintura. Cabe pois perguntar por que razão é que o Duque de Bragança D. Jaime, ou o seu alcaide mandaram, realizar esta pintura de justiça em Monsaraz, insistindo tanto na separação entre o plano celeste e o plano terrestre.”⁶

1.1. Monsaraz terra de fronteira

Monsaraz era uma vila situada na fronteira com Castela, num local elevado, circundado por muralhas, envolvida num cenário que a remete para um passado turbulento, quer pelas grandes batalhas da reconquista, quer pelas guerras com os castelhanos, quer ainda pelas frequentes escaramuças entre as populações de ambos os lados da fronteira.

Nos finais da idade média, esta Vila, enquanto terra fronteira era seguramente palco de frequentes conflitos e pilhagens. Adivinhamos ainda episódios menos tranquilos, resultantes da atividade do comércio de fronteira, propenso a ilegalidades como a fuga aos impostos devidos à coroa, a “*passagem de cousas defesas*”, atividade que consistia em

⁶ Luís Afonso 2003, A apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura no tribunal de Monsaraz, in ARTIS, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2, *Conservação de frescos*, p. 69

fazer passar pela fronteira um conjunto de mercadorias, que, por razões estratégicas, estavam proibidas de sair do país, como por exemplo a transumância de gado, a venda de barcos, cavalos e armas. Pelas fronteiras passavam também os fugitivos que atravessavam o rio Guadiana para o lado de Castela como forma de escapar à justiça.⁷

O clima de insegurança latente e as difíceis condições de vida, tornavam as zonas de fronteiras desfavoráveis para a fixação de grupos populacionais, pelo que eram áreas bastante despovoadas. Para reforçar a soberania nas regiões fronteiriças, tornava-se necessário aumentar o seu número de habitantes, não só com o objetivo de fixar a fronteira, mas também para que houvesse um número de pessoas suficientes para exercer os ofícios e cultivar as terras, para que os seus habitantes tivessem acesso a bens alimentares e pudessem subsistir economicamente através de pequenos negócios.

Uma das medidas tomadas no sentido do povoamento destas terras foi a da instituição de “coutos de homiziados” que, instalados em vilas ou cidades junto às fronteiras, recebiam os condenados da justiça que aí eram obrigados a viver em cumprimento das suas penas.⁸

Pensa-se que o primeiro couto de homiziados instituído pela coroa terá sido o de Noudar, criado por D. Dinis em 16 de Janeiro de 1308. D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, D. Manuel I e D. João III prosseguiram com esta medida, confirmando e instituindo coutos de homiziados.

O reinado de D. João I foi bastante fecundo nesta matéria, tendo sido criados 17 coutos de homiziados. Esta atitude aparece justificada pelo monarca quando declara no preâmbulo à lei de 30 de Agosto de 1406: «*Nós veendo como as nossa Villas e Castellos de Noudar, e de Marvom e do Sabugal, e de Miranda, e de Caminha que a maior parte deles se despovoaram em tal guisa, que pellos que hi ora moram se nam podem maanter e se mester de guerra lhes aviesse, nom se poderiam defender*».⁹

⁷ Cf. Luís Miguel Duarte 2001, “*O Comercio Proibido*” in Estudos em homenagem a João Francisco Marques, coord. Luís A. de Oliveira Ramos, Jorge Martins Ribeiro, Amélia Polónia. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁸ Segundo Luís Miguel Duarte, os condenados da justiça não cumpriam pena na cadeia, esta seria apenas uma solução temporária para manter o preso à disposição da justiça enquanto aguardava o desenlace de um processo judicial ou para pressionar as pessoas a pagarem dívidas ou multas. Cf. Luís M. Duarte 1993, *Justiça e Criminalidade no Portugal Medieval (1489-1481)*, Dissertação de Doutoramento em História da Idade Média, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 481. in repositório aberto.up.pt/.../N558D01LUISMIGUELDUARTE000068...

⁹ Humberto Baquero Moreno, 1986, *Os municípios Portugueses Nos Séculos XII a XIV*, Estudos de História, Lisboa, Presença- p. 96, p. 48.

Com a legislação de 30 de Agosto de 1406, D. João I estabeleceu que se devia dar abrigo a todos os criminosos, excetuando os casos de crimes de traição, aleivosia e os que quebravam os tratados de paz. Estabeleceu igualmente o prazo de um ano para os homiziados se instalarem nos coutos designados, sob pena de lhe serem confiscados os bens. O tempo de permanência dependia da natureza do crime. Os que tivessem sido condenados por homicídio, adultério, crimes passíveis de pena de morte, podiam ver comutada a sua pena para vinte anos no couto, podendo ser perdoados ao fim de doze. Outros crimes podiam ser perdoados ao fim de cinco anos. Apenas aos escudeiros de linhagem - cavaleiros e vassalos do rei - era permitido exilarem-se do reino sem perder os seus bens. Podiam no entanto permanecer no couto, com as mesmas prerrogativas que tinham os outros homiziados.

Um privilégio dos homiziados era a possibilidade de se deslocarem às respetivas comarcas durante dois meses para tratarem das suas terras e haveres. Estavam no entanto interditos de entrar nos locais onde o crime fora cometido. Havia a obrigação de permanecerem seis meses num ano, como mínimo, no couto onde estavam inscritos.

A circulação destes condenados pela justiça está documentada por uma carta de privilegio de D. Afonso V de 24 de Novembro de 1449, enviada aos juízes de Santarém onde ordenava que *«não facam premma a qaasquer pessoas que uenderem seus mantijmentos em Sancta Maria das Uirtudes na sua uespera e no dia. Nem outrosi aos que uierem aa dita Igreja em Romaria nos dictos dos dias, nem os, prendaes nem mandees prendernem lhe filhar suas armas posto que homiziados sejam por quanto nossa mercee he todos serem seguros nos ditos dos dias como dicto he»*. Os corregedores deviam zelar para que em cada couto houvesse um livro onde ficariam registados o nome dos homiziados, o dia da sua chegada e a natureza do crime que haviam cometido.¹⁰

O Couto de homiziados de Monsaraz foi instituído no dia 21 de julho de 1414 por carta régia outorgada por D. João I, sendo o mesmo confirmado por D. João II, que para o efeito emitiu um documento à Câmara desta Vila em 13 Abril de 1486.¹¹ Recebeu ainda posterior confirmação no reinado de D. João III.¹²

¹⁰ Humberto Baquero Moreno 1986, *op.cit.*, p. 96.

¹¹ ANTT, Chancelaria de D. João II, liv. 8, fol. 194.

¹² ACB *ms.* 14, tomo I Fs. 159, V1641.

O documento de instituição do couto de Monsaraz começa por referir as razões da sua criação:

Dom Johão pella graça Rey de Portugal e do Algarve A quantos esta carta virem fazemos saber que veendo nos como a Villa de Monsaraz he no extremo per as guerras e pestellencias que a tãa hora forão se desprobrou em tanta acontecendo vir a guerra permingo de gentes o poderia perder do que se poderia seguir grande dapno a a nossa terra, querendo nos a isto ante do tempo acorrer a a dita Villa e querendo fazer graça e mercee a alguns naturaãres dos nossos Regnos, e sobreditos porque por alguns maleficios andão Omiziados, teemos por bem e fazemollo Couto¹³

O despovoamento causado pelas guerras e pelas doenças e o facto de não haver homens em número suficiente para defender a vila em caso de guerra, foi a justificação para que nela se acolhessem os homiziados, que aí se fixariam até cumprirem a sua pena. Tal como nos outros coutos, não seriam admitidos condenados por crimes de quebra de paz ou de trégua, traição, ou aleive:

Mandamos que quaães quer Omiziados que andarem fora dos nossos Regnos, ou nos Regnos por alguns malefícios que.comettessem ou cometão daqui em diante em quaães quer partes dos nossos Regnos per qualquer guisa que seja com tanto que nom sejam aleive, ou traicom ou britamento de pas ou tregoa possão viir morar a a dita Villa, e termo della.

O couto deveria manter o número máximo de duzentos homens e os condenados que falecessem deveriam ser substituídos em igual número:

estes Omiziados hão de ser atãa duzentos homees e mais nom ,e fallecendo alguns que possão viir outros, em tal guisa que sempre sejam duzentos

¹³ ACB. ms.1, NG.14., *Do Coutto da Vila de Monsaraz, Privilegio de D. João Iº*, fol.12.1414

Estes homens podiam sair de Monsaraz e seu termo se a situação tal assim o justificasse teriam no entanto que regressar no final do dia.

e porque poderia seer que alguns destes Omiziados vivendo no termo da dita Villa, e seendo por lá lavradores lhe fugiria boi, ou besta, ou mancebo, ou lhe furtarião ou forcarião alguma couza do seu e passaria a outro termo de outra Villa mandamos que livremente possa viir em poz e fias couzas ou em pos aquelles que as levarem posto que seja fora do termo da dita Villa de Monsaraz, contanto que logo em este dia torne a dita Villa, ou termo.

Tinham direito a sair dois meses por ano para tratar dos seus negócios, vender mercadorias ou comprar mantimentos. Durante as licenças os homiziados podiam deslocar-se livremente exceto para os locais onde os crimes haviam sido praticados.

quero sy mandamos que cada hum no anno possa haver dous meses de licença pera hir por as partes dos nossos Regnos veedar o que lhe compre e buscar seus mantimentos, com tanto que non entrem nas Cidades e Villas onde os malefícios forem cometidos

Não lhes era permitido permanecer nos coutos das localidades onde tinham praticado os crimes, ou permanecer nos coutos das terras de onde fossem naturais.

Competia aos juízes ordinários do concelho passar as licenças para que pudessem sair durante os dois meses.

Para poderem circular livremente os homiziados teriam de levar consigo durante a viagem uma carta selada com o selo do concelho de Monsaraz.

Outro sy mandamos que os juízes ordinários da dita Villa dem a licença susodita dos ditos dous meses cada anno aos ditos Omiziados, e quando lha derem escrevão em hum livro que pera esto tenham feito o dia que lha dão, e de como lha deram facão a esse Omiziado dar carta assignada per sua mão, e seelada do seelo do Concelho e mandamos a todos os Juízes, e justiças dos nossos Regnos, que a dita carta de licença virem que a guardem, e os nom prendam nem lhe facão outra sem rezão

Todos os homens deveriam estar registados no livro de homiziados que era guardado na arca do concelho. No livro constavam o nome do condenado, a natureza do crime cometido, assim como o registo das saídas do couto e o tempo de cumprimento da pena.

João de Lisboa era o escrivão dos homiziados de Monsaraz no ano de 1484.¹⁴

1.2. Monsaraz e a Casa de Bragança

Em Dezembro de 1387, a Vila é entregue ao condestável D. Nuno Álvares Pereira através da Carta de Escambo «*celebrada entre El Rey, Dom João I e o condestável D. Nuno Alvrez Pereira em virtude da qual se unio a o Estado de Bragança, de juro, e herdade, a Villa de Monsaraz e o castelo de menagem da dita Villa*».¹⁵

O primeiro Duque de Bragança foi D. Afonso, filho natural de D. João I, que, ao casar com a única filha do condestável D. Nuno Álvares Pereira, Dona Beatriz Pereira, acumulou um imenso património tornando-se um dos mais ricos senhores da sua época. Em 1442, recebeu o título de Duque de Bragança pela mão de D. Pedro, regente do reino e foi também por herança que se tornou donatário da vila de Monsaraz, passando esta a integrar o senhorio da Casa de Bragança.

Durante o reinado de D. João II, esta vila passou por um período conturbado pelas mudanças políticas e administrativas que aí ocorreram, devido ao facto de se ter tornado pertença da Coroa por morte de D. Fernando II de Bragança e extinção da Casa de Bragança em 1484.

Da execução do Duque, sabe-se que terá sido acusado do crime de alta traição, devido a terem sido intercetadas pelo seu escudeiro, algumas cartas em que D. Fernando supostamente seria conivente com a intenção dos reis católicos para retirar D. João II do poder.¹⁶

Mafalda Soares da Cunha,¹⁷ refere que entre os dois existiria animosidade de carácter pessoal que vinha ainda do tempo de seus avós. As diferenças ter-se-ão agudizado depois da subida ao trono do novo monarca. Ao Duque tinha desagradado a ação régia que, em resposta ao pedido das cortes de Évora de 1482, tentava cercear os abusos das jurisdições em terras senhoriais. Tomando a Casa de Bragança como exemplo, D. João II comunicou a D. Fernando a sua intenção de fiscalizar as justiças nas terras Brigantinas. Esta intenção

¹⁴ ANTT, Chancelaria de D. João II, liv. 8, fol. 194

¹⁵ ACB. ms. 1, NG.1, Fls. 51-52.1387

¹⁶ Mafalda Soares da Cunha, *Imagem, Parentesco e Poder. A Casa de Bragança (1384-1483)*, 1990, pp. 167-173, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança.

¹⁷ Cf. Mafalda Soares da Cunha 1990, *op. cit.* pp. 167-173

não foi bem recebida pelo Duque, que fez valer o privilégio de isenção de correição nas suas terras, alegando que tais privilégios tinham sido oferecidos à sua Casa em troca de serviços prestados à Coroa.

Perante a recusa de D. Fernando e para contornar esta questão, o Rei colocou desembargadores, que podiam julgar em segunda instância (apelação), nas terras senhoriais. A justiça senhorial não escapava desta forma completamente à alçada régia. O problema da fiscalização das justiças em terras ducais estava resolvido, mas as diferenças entre o Monarca e o Duque acentuaram-se. Acusado do crime de alta traição D. Fernando, terceiro Duque de Bragança e donatário da Vila de Monsaraz, foi mandado executar por D. João II, seu primo, em 20 de Maio de 1483 em Évora, tendo sido decapitado na praça do Giraldo.

Após a morte de D. Fernando II os bens da Casa de Bragança foram confiscados pelo Rei e distribuídos por elementos da nobreza fieis a D. João II. A vila de Monsaraz foi no entanto integrada nos bens da Coroa Portuguesa.

Durante a regência do Príncipe Perfeito, os documentos mostram que Monsaraz recebeu do monarca o privilégio “*de ser sempre da coroa*”.¹⁸ O que não viria a suceder como sabemos pois logo em tempo do monarca seguinte retornou à Casa de Bragança.

D. João II reitera a *autorização de ser Couto de Homiziados*¹⁹ e concede o privilégio de os seus moradores não pagarem portagem.²⁰

Durante o seu reinado o Príncipe Perfeito passou a nomear oficiais régios para cargos de justiça e administração que anteriormente eram atribuições do senhorio da Casa de Bragança, como pode inferir-se da Tabela 1. Sendo que os cargos de oficiais na chancelaria de D. João II eram de sua nomeação.

Tabela 1 - Lista de Oficiais régios de Monsaraz no reinado de D. João II

¹⁸ ANTT. D. João II, liv. 24, fol. 23

¹⁹ ANTT. D. João II, liv. 8, fol. 194

²⁰ ANTT. D. João II, liv. 24, fol. 23

Oficiais	Cargo	Data	Referência
Diogo de Évora	Juiz das sisas de Monsaraz	1482/02/07	ANTT.D. João II Livro 6 fol. 115
Afonso Vaz	Alcaide das sacas em Monsaraz	1482/09/20	ANTT. D. João II Livro3 fol. 66
Pedro Anes de Azambuja	Capitania de Monsaraz	1483/08/31	ANTT. D. João II Livro 26 fol. 72
Lopo Nunes	Escrivão das Sisas	1483/09/12	ANTT.D. João II Livro 24 fol. 84
Lopo Nunes	Escrivão das obras	1483/09/13	ANTT D. João II Livro 25 fol. 54
Álvaro Afonso	Tabelião de Monsaraz	1484/12/16	ANTT.D. João II Livro 22 fol. 144
João de Lisboa	Escrivão do Homiziados de Monsaraz	1484/12/20	ANTT. D. João II Livro 22 fol. 145
João de Lisboa	Escrivão da comarca pelo rei	1484/12/20	ANTT. D. João II Livro 22 fol. 145
João de Lisboa	Escrivão dos órfãos de Monsaraz	1484/12/20	ANTT.D. João II Livro 22 fol. 145
Diogo da Azambuja	Alcaide- mor em Monsaraz	1485/07/04	ANTTD. João II Livro 24 fol. 23
João Rodrigues Pombo	Escrivão da coudelaria de Monsaraz	1486/04/26	ANTT.D. João II Livro,1,fol. 157
Fernando Bugalho	Tabelião de Monsaraz pelo rei	1486/1\10	ANTT.D. João II, liv. 194, fol. 8
Fernando Bugalho	Tabelião de Monsaraz	1486/11/10	ANTT. D. João II Livro 8 fol.96
Álvaro Dias	Escudeiro da casa do rei e seu corregedor com alçada entre Tejo e Odiana	1487 / 03/10	BPE, Pergaminhos Avulsos, pasta 05, peça 082, doc. 002
Diogo Rodrigues	Tabelião de Monsaraz	1487/05/18	ANTT.D. João II L. 20 fol. 5
João Afonso	Procurador do número	1487/08/02	ANTT.D. João II L. 20 fol. 157

Após a morte de D. João II, o seu sucessor, D. Manuel I, reabilitou a Casa de Bragança. Em 1496 D. Jaime, o quarto duque de Bragança, filho do malogrado D. Fernando II, retorna de Castela onde esteve exilado e em 1497 é jurado provisoriamente herdeiro do

trono de Portugal (ficando as armas da casa de Bragança muito semelhantes às armas reais), até D. Manuel I assegurar a descendência, o que aconteceria nesse mesmo ano com o nascimento de D. Miguel da Paz, presumível herdeiro dos tronos de Espanha e Portugal mas que viria a falecer em 1500. No período entre o nascimento e a morte de D. Miguel da Paz, D. Jaime foi afastado como o primeiro na linha de sucessão, voltando a sê-lo após a morte deste e até ao nascimento do infante D. João em 1502.

Após o nascimento do futuro rei D. João III, D. Jaime de Bragança foi afastado definitivamente da primeira linha de sucessão, mas manteve inalteradas as suas armas, como se de um príncipe se tratasse, armas essas que perduraram até ao tempo de D. João IV.

D. Manuel reabilitou o Ducado de Bragança devolvendo não só todas as terras, que ia recuperando através de lentas e complexas negociações com os nobres que detinham essas mesmas terras, mas também todos os privilégios desta Casa, através de um documento de 20 de Junho de 1504, para que o Duque pudesse usar em todas as suas terras, dos privilégios do «*que Ho Duque seu avoo usou em tempo del Rey Dom Ioham o pymeiro*».²¹

E os privilégios da Casa de Bragança eram bastantes pois tratava-se de uma Casa poderosíssima com prerrogativas semelhantes às da Casa Real, como refere Manuel Inácio Pestana: “*A Casa de Bragança era um Sereníssimo Estado dentro de Outro Estado*”. O Ducado estava isento da *Lei Mental*, lei esta que fazia parte de um conjunto de medidas que procurava cercear o poder da nobreza.²²

Segundo Hespanha, a Lei Mental²³ “*estabelecia alguns princípios na doação dos bens da coroa, todos eles fundados na ideia de que os bens doados não perdem a natureza de bens da coroa, decorrendo, por um lado limitações na capacidade dos donatários quanto à sua*

²¹ ACB, ms,15/NG.15, fls. 92V 1496 Jun. 20/Apógr 1756. Set.06

²² Marcello Caetano 1981, *História do Direito Português (1140- 1495)* Lisboa /S. Paulo, Verbo p. 513

²³ A Lei Mental foi criada através de um diploma de 1393. Determinava em primeiro lugar que os bens doados aos nobres pela coroa eram inalienáveis, reservando-se o direito de condicionar a sua sucessão, fazendo-os retornar à coroa quando não fossem verificadas as condições impostas. Em segundo lugar, as doações destinam-se a permitir que certas linhagens se mantivessem de forma a permitir que o rei pudesse aí dispor de uma classe de servidores onde recrutar os seus chefes militares e altos funcionários. A sucessão dos bens doados pelo monarca devia obedecer a três princípios: **Indivisibilidade** - por se tratar de um património familiar destinado a manter uma determinada estirpe e o lustre de um nome pelo que não pode ser dividido. **Primogenitura**- os bens doados transmitem-se apenas ao filho mais velho do donatário ou dos seus descendentes e **Masculinidade** - só pode ser herdada por um varão, salvo por mercê especial do rei.

alienação²⁴ inter-vivos e quanto à liberdade de disposição mortis-causa e, por outro a sua reversão à coroa no caso de não haver sucessores válidos”²⁵

Os privilégios de jurisdição que a Casa de Bragança detinha são referidos por Mafalda Soares da Cunha. No que dizia respeito ao exercício dos direitos de administração *justiça*, os Bragança conseguiram alguns privilégios que a lei geral ou os acordos estabelecidos nas cortes proibiam²⁶ tais como:

- A possibilidade *“de julgar todos os feitos oriundos das suas terras e coutos mesmo fora deles, ou seja, em qualquer lugar do reino (....) poderem passar cartas de segurança; poderem por os malfeitores a tormento sem passarem pelo menos pela Relação; impedirem a entrada de marginais nas terras da Casa, mesmo que tivessem cartas de seguro passadas pelo rei; proibirem o uso de armas nas suas terras apesar da lei geral o permitir”*.

- Nomeação e apresentação de oficiais e justiças *“na quase totalidade dos concelhos detidos constituindo direitos”* que na maior parte dos casos foram doados simultaneamente com a respetiva jurisdição. *“Na maior parte dos casos era-lhes permitido nomear qualquer oficial podendo em alguns casos chegar mesmo à hipótese de trocar oficiais em exercício- «por e tirar». Significa que a casa tinha o direito de interferir na própria nomeação de juízes de primeira instância para além de poder sempre utilizar o leque de pressões que o seu status lhe proporcionava nas eleições concelhias. Outro sinal de quase monopolização da justiça concedida foi a possibilidade das cartas e ordens emanadas dos tribunais centrais não serem aplicadas nas terras da Casa sem que fossem previamente analisadas pelo ouvidores privados a fim de estes verificarem se as disposições aí contidas não colidiam com os direitos e privilégios dos donatários.”²⁷*

Entre outros privilégios, determinou-se que os alvarás da Casa valessem como cartas reais; que gozassem os Duques de Bragança de direito de pousada e aposentadoria por quinze dias em qualquer local do reino; que tivessem direitos de concederem privilégios aos moradores de suas terras, como isenção de tributos, serviços militares, de perdão de penhoras de sisas, dispensa de armas e cavalos etc.; que pudessem criar nos seus domínios

²⁴ António M. Hespanha, *História das Instituições-Época medieval e moderna*, 1982, Coimbra, Almedina,

²⁵ António M. Hespanha 1982, *História das Instituições, Épocas Medieval e Moderna*, Coimbra, Almedina.

²⁶ Mafalda Soares da Cunha 1990, *op. cit.*, p. 115.

²⁷ *Idem, ibidem*, pp. 114-116.

coutos de homizios, feiras francas, açougues, ferrarias, saboarias e pertencia à casa o direito de exploração de minas de ouro nas suas terras; que tivessem direito de avocarem todos os processos de justiça de suas comarcas e de os sentenciarem onde quer que se encontrassem, com as suas justiças; promover a união de confrarias, hospícios e hospitais às misericórdias existentes nas suas terras; que gozassem de isenção de pagamento de chancelarias, de portagem e costumagens e livre-trânsito para fazer circular quaisquer produtos mesmo que fosse proibido.

1.2.1. A Misericórdia de Monsaraz

A primeira Misericórdia em Portugal surgiu no ano de 1498, durante o período de regência da rainha D. Leonor, enquanto o seu irmão D. Manuel I se encontrava ausente em Castela. A partir dessa data, sob forte impulso e estímulo régio, estas instituições multiplicaram-se por todo o império português.²⁸

Associadas à ação régia, contribuíam para a construção da imagem do rei que à época se pretendia difundir pelo império.

Isabel dos Guimarães Sá²⁹ refere que a criação destas instituições se inseria num contexto geral de expansão da coroa, e sugere que estas fariam parte de um programa devocional criada ao serviço da *imagem que se pretendia do exercício do poder régio*.³⁰

Sobre a constituição da Misericórdia de Monsaraz não foram encontrados documentos coetâneos. Um traslado do século XVII,³¹ existente num livro do arquivo da Misericórdia desta Vila, possibilitou a recolha de informação sobre as circunstâncias da sua fundação, bem como os termos da anexação do hospital do Santo Espírito e a Albergaria de Santa Maria.

²⁸ Cf. Ivo Carneiro de Sousa 1996, “O Compromisso primitivo das Misericórdias Portuguesas: 1498-1500”, *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, vol. 2, 1996, n. 13, p. 259.

²⁹ Isabel dos Guimarães Sá 2003, *Justiça e Misericórdia: Devoção, caridade e construção do estado ao tempo de D. Manuel I* in Penélope, revista de História e Ciências Sociais, n. 29, pp. 7-31.

³⁰ *Idem, ibidem, op. cit.* p. 7.

³¹ ASCMM – Administração Patrimonial, 1521-1806, liv. 27.

Os documentos revelam-nos também o nome dos irmãos da Misericórdia, considerados homens influentes, entre os quais se encontram membros do oficialato régio, membros do clero, representantes do Duque de Bragança e do poder local.

Nas palavras de Ivo de Sousa Carneiro, as Misericórdias foram afirmando a sua presença e importância. Tornavam-se cada vez mais relevantes na sociedade da época fazendo com que os seus provedores, mesários e membros da administração fossem recrutados no seio das camadas sociais mais influentes dos patriciados e meios sociais dominantes.³²

Entre os membros da Misericórdia de Monsaraz, cujos nomes constam no livro desta instituição³³ encontramos os nobres João Alvares, ouvidor do senhor Duque e António Lobo, Fidalgo e Alcaide - Mor da Vila. Como representantes do clero são encontramos os nomes de Antonio Gaguó, vigário na vila de Monsaraz, Manuel do Cabo, Jorge de Barros e Estevão Rodrigues, todos sacerdotes beneficiados nas igrejas da Vila. Como exemplo dos irmãos que exerciam os ofícios mecânicos, considerados de segunda condição social, referimos João Lopes, sapateiro.

Na escassa documentação da época, podemos também verificar que alguns desses irmãos ocupavam cargos com algum relevo na sociedade Montarsense.

Assim, na cerimónia de entrega do foral manuelino³⁴ desta vila, encontramos os mesmos nomes que assinam documentos relativos à Misericórdia e que são eles: Martim Botelho, ligado ao Duque de Bragança, João do Cabo, que esteve presente enquanto *homem bom* do concelho e que terá testemunhado na cerimónia, Jorge Martins, que se sabe ter sido tabelião em Monsaraz pelo Duque de Bragança e Manuel Lopes, tabelião pelo rei D. Manuel. Este testemunho permite compreender a relevância destes confrades a nível do poder local da vila de Monsaraz.

No século XVI as Misericórdias eram os principais agentes de assistência social, prestavam auxílio aos pobres, indigentes, órfãos e desprotegidos, auxiliando os presos e enterrando os mortos, geriam hospitais e albergarias e recolhiam as esmolas. Eram financiadas por legados pios ou testamentários, doados por quem desse modo pretendia

³² Cf. Ivo Carneiro de Sousa 1996, *op. cit.*, p. 260

³³ ASCMM – Administração Patrimonial, 1521-1806, liv. 27

³⁴ Saul Gomes 2012, O enquadramento histórico. in *O Foral Manuelino de Monsaraz-1512-2012*, Ed. Câmara Municipal de Monsaraz, s.l., p. 30.

garantir a salvação da sua alma. A partir da segunda metade do século XVI passaram também a acolher bens de raiz, *apropriando e desenvolvendo patrimónios impressivos*.³⁵

A proveniência do património da Misericórdia de Monsaraz não é exceção:

- Em 1521, por alvará régio esta instituição anexou o Hospital do Espírito Santo, que aí existia juntamente com todos os seus bens doados e legados testamentários: terras, casas, ferragiais e vinhas, ficando deste modo obrigada ao cumprimento das missas e capelas instituídas que foram pedidas em troca da doação deste património.

- No ano de 1522 recebe a Confraria de Santa Maria, que se mantinha apenas com as esmoladas dos moradores de Monsaraz e seu termo e que tinha apenas por obrigação dizer missa ao sábado e acompanhar os irmãos da confraria quando estes faleciam.

O funcionamento destas confrarias encontrava-se regulamentado no compromisso da Misericórdia que era o instrumento normalizador entre todas estas instituições.

O compromisso de 1499 era inicialmente transmitido por comunicação régia às outras irmandades, mas depois de 1516 passou a ser impresso nos prelos de Valentim Fernandes e depressa se espalharia pelas várias Misericórdias do reino.

Enumeravam-se “catorze obras de misericórdia - Sete espirituais: ensinar os simples, dar bons concelhos a quem pede, castigar com caridade os que erram, consolar os tristes e desconsolados, perdoar a quem errou, sofrer as injúrias com paciência, rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos.

As restantes sete obras de misericórdia, eram as corporais que consistiam em: remir os cativos e presos, visitar e curar os enfermos, cobrir os nus, dar de comer aos famintos, dar de beber aos que têm sede, dar pousada aos peregrinos e pobres, enterrar os finados.³⁶

Ao longo do século XVI foi produzida alguma documentação trasladada em finais do século XVII que nos vai retratando a vida da Misericórdia de Monsaraz.

Em 1521 El-Rei faz saber que os irmãos da Misericórdia lhe haviam enviado uma petição onde referiam que havia muitas escrituras e testamentos deixados à Misericórdia que

³⁵ Cf. Ivo Carneiro de Sousa 1996, *op. cit.*, p. 260.

³⁶ Ivo Carneiro de Sousa 1996, *op. cit.*, p. 263

estavam degradados e corriam o risco de se perder. Por isso, solicitavam que se fizesse cópia dos documentos.

- tinham muitas escrituras e testamentos porque alguns defuntos deixarão bens á ditta casa em capelas e que por serem alguns mui antigos se rompião e perdião

O monarca mandou que o provedor e irmãos da Misericórdia fizessem um livro numerado e assinado em cada folha pelo provedor da comarca de Elvas.³⁷ Nele se faria a cópia de todos os documentos relativos aos bens pertencentes à Misericórdia (doações, testamentos e escrituras). Deveria ser lavrado por dois escrivães públicos e dessa forma o traslado dos documentos teria autenticidade como se do original se tratasse.

Este alvará³⁸ foi exarado em Lisboa a 11 de maio de 1613 e redigido por Duarte Correa.

A constituição da Misericórdia de Monsaraz partiu da iniciativa dos homens honrados, que querendo imitar outros lugares do reino onde havia a confraria *de Sancta Misericórdia* e estando no ano passado de 1520 na vila de Monsaraz o bacharel João Alvares ouvidor do Senhor Dom Jaime Duque de Bragança, lhe pediram para que se fizesse suplicação a el Rei para ali fundarem a *Sancta confraria*.

O representante do Duque concordou e fizeram petição a sua majestade pedindo também “*que para que a dita confraria se puder melhor sustentar, que se unisse à albergaria e ao Hospital pobre de Santo espírito que existiam na vila e que os seus rendimentos- alguns mil reais de rendas e foros, pudessem reverter a favor da Misericórdia que não tinha outra renda salvo a que os confrades e homens de bom respeito por devoção pudessem dar*”.³⁹

Nos fólhos 2v e 3 encontra-se a cópia do documento de doação do hospital do Santo Espírito.

O Rei faz saber a João Godinho cavaleiro de sua casa e provedor das obras, terças e residios da comarca de Beja *que se fazia esmola* à confraria da Misericórdia da vila de Monsaraz, e que João Godinho fosse até Monsaraz, para dar posse ao provedor e confrades da Misericórdia, do Hospital do Santo Espírito, de modo a que estes tomassem a seu cargo

³⁷ Nessa época Monsaraz pertencia à comarca de Elvas.

³⁸ ASMM, Administração Patrimonial, 1521 – 1806, liv. 27fl, 1v.

³⁹ ASMM, Administração Patrimonial, 1521 – 1806, liv. 27fl, 2- 2v.v.

os enfermos, gerissem os bens doados, cumprissem as obrigações em relação às capelas instituídas e observassem o Compromisso da Misericórdia.

- cumpram principalmente todos os cargos com que o dito hospital foi instituído e ordenado e que os defuntos por seus testamentos mandaram assi os que o estatuiram como os outros que alguns bens e heranças lhe deixaram assi e tão inteiramente como em seus compromissos e instituisois for declarado os quais com os treslados a dita Misericordia

Esta doação foi escrita em Lisboa por Cosme Reis a 1 de novembro de 1521

No ano de 1522 anexava-se a confraria de Santa Maria à Misericórdia de Monsaraz,

O documento refere que os juízes, o povo de Monsaraz e os confrades da confraria de Santa Maria, na Igreja com o mesmo nome, não tinham mais rendas ou proveitos para a sustentar e manter além das esmolas dos moradores da vila e do termo. As obrigações desta confraria eram apenas dizer missa cantada ao sábado, e acompanhar os confrades quando faleciam. Por estes factos, foi autorizada a integração da confraria de Santa Maria na Misericórdia de Monsaraz.

...se autorizaria e faria mais perfeita a da Misericordia e se poderia fazer mais serviço a Deos nosso Senhor andando tudo incorporado e compririam mais perfeitamente as obras da Misericordia.

Por vontade do rei e com o acordo e parecer do Senhor António Lobo fidalgo e Alcaide Mor da dita Vila e de João Alvres ouvidor do senhor duque, dos padres e vigário da dita vila, dos confrades da dita confraria, dos oficiais da Misericórdia, e outros mais. ordenaram e outorguaram por si e pelos os vizinhos que a confraria de Santa Maria com seus ornamentos e algumas esmolas que ora estão recolhidas se incorporassem e unisse e aiuntasse com a dita confraria da Misericordia e Hospital e tudo andasse debaixo da mão e ministração do pruedor e irmãos da sancta Misericordia. Após a integração a Misericórdia deveria manter o compromisso assumido pela confraria de Santa Maria de rezar missa cantada a cada sábado e a rodada pelos defuntos.

Este documento foi assinado por todos os confrades a 27 do mês de maio de 1522.

A cópia de um documento datado de 25 de Junho de 1526 menciona que o bacharel João Alvares, ouvidor do Duque nas suas terras entre Tejo, Odiana e Estremadura se deslocou a

Monsaraz para se inteirar sobre a Misericórdia. Perante ele compareceram Grizante Nunes, Cavaleiro, morador na dita vila de Monsaraz e provedor da Misericórdia e os confrades Lopo Estem e João Alvares que informaram o ouvidor do Duque que *se achavam unidos A Misericórdia, o Hospital do Santo Espírito e Confraria de Santa Maria, por alvará de El Rei e que os oficiais da Misericórdia administravam tudo.*

Pedem também autorização para fazer o traslado do livro datado de 1425, onde estava o registo dos bens de raiz que haviam sido doados ao hospital (casas, terras, vinhas e ferragiais) o qual se encontrava bastante danificado.

desde que avia um memoreal feito em purgaminho, que se fiseram o anno de 1425 annos, o qual era roto por mil partes e em dias se partia e rompia mais e porque se não perca a memoria das ditas cousas e a confraria recebesse p? e lhe pediam por merce lhe mandasse treladar o dito tombo e memorial e consertar e apruvar com dous tabaliais da dita Vila

1.2.2. O Foral Manuelino

Os forais manuelinos surgiram para corrigir os erros e deturpações existentes em vários forais antigos, facto constatado e documentado ainda no reinado de D. Afonso V, o qual mandou recolher todos os forais do reino à corte, na sequência de queixas dos povos em cortes (iniciadas em Coimbra em 1472 e finalizadas em Évora em 1473).

- «*Os Forais de cada lugar por onde mais se regem Vosso Reino, (...) são hoje em dia e assim todos ou a maior parte, falsificados, entrelinhados, rotos, não autorizados, e os tiram do seu próprio entender nem são interpretados (?) a uso e costume d'ora nem são conformes alguns artigos e ordenações vossas...»*” pedindo ao monarca que mandasse «*examinar e extirpar as burlas e enganos dos Forais*».⁴⁰

No entanto, os problemas relacionados com os forais não ficaram resolvidos no reinado de D. Afonso V e nem mesmo no reinado de D. João II pelo que saiu dos capítulos das cortes iniciadas em Évora em 1481 e finalizadas em Viana do Alentejo em 1482, a ordem de que «*se façam forais novos mui bem declarados pela moeda de agora dos quais os traslados*

⁴⁰ João Pedro Ribeiro *apud* Marcello Caetano 1955, in *Regimento dos Officiais das Cidades Vilas e Lugares destes Reinos*, pp. 16, 17.

*sejam postos na câmara das cidades, vilas e lugares para se poder ver qualquer dúvida ou agravo que sobrevier acerca dos ditos forais que acontece se falsificarem...».*⁴¹ D. João II ordenou que todos os Forais do reino recolhessem à corte sob pena de ficarem sem valor os que não fossem remetidos para exame e revisão, o que também não se verificou totalmente, tanto assim que logo no início do reinado de D. Manuel, nas cortes de Montemor-o-Novo em 1495, a principal petição dirigida ao Rei pelos povos foi novamente a reforma dos Forais «*por ser coisa em que recebiam grandes opressões e discórdias entre eles e os nossos oficiais ou as pessoas quer de nós tinham os direitos reais, assim por serem alguns em latim, e outros em desacostomada linguagem*», conforme relatado em Carta régia de 22 de Maio de 1520.⁴²

Foi neste contexto que a 1 de Junho do ano de 1512 foi outorgado em Lisboa, o foral manuelino de Monsaraz, que só viria a ser entregue ao Município três anos mais tarde a 20 de Maio de 1515.⁴³

Este documento constitui um testemunho relevante das atividades económicas e sociais das populações do Concelho, começando esta carta de foral pela identificação da propriedade régia no território, constituída por casas na vila e propriedades rurais, seguindo-se os direitos reais de nomeação de três tabeliães e a renda dízima das sentenças.

A tabela 2 representa alguns dos documentos emitidos ao tempo de D. Manuel I, podemos verificar a diminuição do número de oficiais régios em comparação com a tabela 1, que se reporta ao tempo de D. João II e a nomeação de tabeliães que era um direito régio estipulado na carta de foral. O Venturoso mantém a confirmação de ofícios a Diogo Rodrigues e João de Lisboa, oficiais do tempo de D. João II. Encontram-se também documentos emitidos pela casa de Bragança, de novo donatária de Monsaraz.

⁴¹ Visconde de Santarém, *apud Marcello Caetano* 1955, *op. cit.*, p. 17.

⁴² João Pedro Ribeiro *apud Marcello Caetano* 1955, *op. cit.*, p. 18.

⁴³ Saul Gomes 2012, *op. cit.*, pp. 28-30.

Tabela 2 – Documentos para Monsaraz emitidos ao tempo de D. Manuel

Oficiais	Cargo	Data	Referência
Domingos Anes Racam	Juiz ordinário pelo rei em Monsaraz	1495/12/15	BPE, p.a. pasta 05, peça 082, doc. 003
João de Lisboa	Tabelião em Monsaraz	1495/12/15	BPE, p.a. pasta 05, peça 082, doc. 003
Nuno Falcão - Renunciou	Ofício de tabelião pelo rei	1496/02/22	CHR, D Manuel, livro 26 fol. 21
João de Lisboa - Comunicação aos homens bons, concelho e juizes de Monsaraz	Confirmação de ofício de escrivão da câmara, órfãos e almotaçaria confirmação	1496/02/26	CHR, D Manuel, livro 26 fol. 10
Diogo Rodrigues	Tabelião da vila de Monsaraz, confirmação do cível e do crime	1496/04/10	CHR, D Manuel, livro 33 fol. 27
João de Lisboa	Escrivão dos Homiziados confirmação	1496/02/27	CHR, D Manuel, livro 26 fol. 20
Manuel Lopes	Ofício de tabelião	1496/03/1	CHR, D Manuel, livro 26 fol. 21
D. Nuno Manuel	Almotacé – mor - Carta em que el rei vendia propriedades	1499/03/04	CHR, D Manuel, livro 41 fol. 76
João Alvres	Bacharel, Ouvidor pelo Duque de Bragança	1520/06/27	ASCMM, Livro da Misericórdia fol. 3

2. A Pintura Mural em Portugal nos séculos XV e XVI

2.1. Historiografia

O primeiro grande trabalho sobre pintura mural surgiu em 1921, quando Virgílio Correia⁴⁴ depois de regressar de uma viagem a Itália se interrogou sobre este género pictórico em Portugal, dando assim início à investigação nesta área. Em 1921 escreveu *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, que foi o trabalho pioneiro e o primeiro alicerce para o conhecimento e divulgação da pintura mural em Portugal. Em 1928 este historiador publicou outro estudo, dedicado a alguns exemplares do século XV e XVI.⁴⁵ Antes de Virgílio Correia, conhecem-se apenas algumas referências pontuais às pinturas escritas num registo meramente descritivo.⁴⁶

Em 1929 tiveram início as campanhas de conservação e restauro levadas a cabo pelas brigadas da DGEMN (Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais). Estas atividades geraram também várias publicações nas décadas seguintes, como o boletim n.10 da DGEMN⁴⁷ *Frescos, cuja* autoria é atribuída a Virgílio Correia e Abel Moura, antigo diretor do Instituto José de Figueiredo, que 1961 publicou no boletim da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais um artigo sobre a conservação de frescos.⁴⁸

Em finais dos anos sessenta e ao longo dos anos setenta, Túlio Espanca percorreu o sul do país, fazendo um levantamento exaustivo de todo património artístico e arquitetónico aí existente, trabalho que apresentou no Inventário Artístico de Portugal⁴⁹ o qual representa

⁴⁴ Virgílio Correia, *A Pintura a Fresco Em Portugal Nos Século XV e XVI*, (Ensaio). Lisboa, Imprensa Libânio da Silva 1921. *apud*, Luís Afonso 2002b, “*A Pintura Mural dos Séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: Estado da Questão*”, in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 1, Lisboa, 2002, pp. 119-137.

⁴⁵ Virgílio Correia, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade 1928. *apud*, Luís Afonso 2002b, *op. cit.* pp. 119-137.

⁴⁶ Cf Catarina Gonçalves 1999, *A Pintura Mural no Concelho de Alvito. Séculos XVI a XVIII*, Beja, Ed. Câmara Municipal de Alvito.

⁴⁷ *Frescos*, Boletim da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 10, Lisboa 1937 *apud* Luís Afonso 2003, *op. cit.* p. 119-113.

⁴⁸ *Conservação de frescos*, Boletim da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 106, S1, Lisboa 1961.

⁴⁹ Túlio Espanca 1966, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VII, Concelho de Évora 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes;
Túlio Espanca 1983, *Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora*», *Cadernos de História e Arte Eborense*, Vol. 28” 1983.

um valioso instrumento para o estudo da pintura mural, não só pela inventariação dos edifícios, bem como pela descrição das próprias pinturas, algumas das quais estão atualmente destruídas e cuja existência sem este inventário, teria sido para sempre apagada da memória.

Na década de setenta, foi instituída no Instituto José de Figueiredo uma oficina de pintura mural, tendo sido Teresa Sarsfield Cabral e Abel Moura, os mentores de todo o trabalho de inventariação e restauro, desenvolvido pelas equipas deste Instituto ao longo dessa década.

O primeiro trabalho académico sobre pintura a fresco, surgiu em 1984 com Teresa Cabrita Fernandes,⁵⁰ que, para a elaboração da sua tese de Mestrado, se dedicou ao estudo da pintura mural portuguesa nos séculos XV e XVI.

Na literatura mais específica para o norte do país, referimos Dalila Rodrigues,⁵¹ autora que aborda exemplares dos séculos XV e XVI; os trabalhos académicos de Catarina Valença Gonçalves⁵² dedicados à pintura mural em Portugal, com relevância para o estudo dos casos da igreja de Santiago de Belmonte e da capela do Espírito Santo de Maçainhas e Luís Afonso, que dedicou a sua tese de mestrado às pinturas de Leiria.⁵³ No ano de 2007 destacamos o doutoramento de Paula Bessa,⁵⁴ que reúne na sua dissertação o levantamento e estudo das pinturas murais do século XV e XVI para o norte de Portugal. Este trabalho teve como objetivo entender o *corpus* documental da produção fresquista no final da idade média e início da idade moderna no norte do país, através da análise das circunstâncias e intenções que motivaram a produção pictórica em estudo, nomeadamente, conhecer o

Túlio Espanca 1975, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, Distrito de Évora Concelhos de Arraiolos Estremoz, Montemor- o Novo, Mora e Vendas Novas 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas artes 1
Túlio Espanca, 1978, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, Distrito de Évora Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes;

Túlio Espanca 1992, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. XII, Distrito de Beja, Concelhos de Alvito, Beja, Cuba, Ferreira do Alentejo e Vidigueira de 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

⁵⁰ Teresa Cabrita Fernandes 1984, *A Pintura mural em Portugal em finais da Idade Média, Princípios do Renascimento*, 2 vols., Lisboa, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado à faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

⁵¹ Dalila Rodrigues 1996, “A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplares dos séculos XV e XVI” in Cat. A coleção de pintura do Museu Alberto Sampaio, 1996, pp. 40-60.

⁵² Catarina Valença Gonçalves, 2011, *A Pintura Mural em Portugal: Os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e Capela de Macacilhas*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵³ Luís Afonso 1999, *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (policopiada).

⁵⁴ Paula Virgínia de Azevedo Bessa 2007, *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna*, dissertação de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade do Minho.

perfil de quem faria as encomendas, caracterizar o *modus faciendi* dos artistas e das oficinas às quais foi possível atribuir mais do que uma pintura e por último, tecer algumas considerações sobre a função da imagem. Nesta obra encontra-se um estremo rigor e pormenor das fichas analíticas que correspondem a cada uma das pinturas que constam no anexo I e uma excelente qualidade das fotografias que constam no anexo II.

Para a região a sul do Tejo, surgiu no ano de 1998 a dissertação de Mestrado de Margarida Botto⁵⁵ sobre a pintura mural no Concelho de Évora, apresentada à Universidade de Évora; no ano seguinte, Catarina Valença Gonçalves publicou o livro *A Pintura Mural no Concelho de Alvito, séculos XVI a XVIII*.⁵⁶ A mesma autora lançou em 2003 a *Rota dos Frescos*,⁵⁷ que incide sobre as pinturas dos concelhos de Alvito, Cuba, Portel, Viana do Alentejo e Vidigueira. Esta obra constitui não só um importante inventário sobre pintura mural no centro do Alentejo, mas também um instrumento de divulgação turística do património fresquita da região. Em 2009, Nelson Santos dá a conhecer as pinturas murais do Concelho de Montemor-o-Novo através da publicação do Inventário de Pintura Religiosa.⁵⁸

Salienta-se a tese de Doutoramento de Luís Afonso, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2009,⁵⁹ obra que reúne todo o *corpus* documental da pintura mural portuguesa, do século XV ao XVI, o qual está dividido em três grupos: no *corpus* I encontram-se todas as obras remanescentes ou documentadas por fontes visuais; no *corpus* II o autor reúne as obras inexistentes mas documentadas por fontes escritas; no *corpus* III, estão as obras da segunda metade do século XVI, datadas por inscrições. Este trabalho apresenta uma descrição pormenorizada e rigorosa de todas as obras dos três corpos documentais, dando uma visão de conjunto da pintura mural do período tardo-medieval ao renascimento. Nele se faz a caracterização deste género pictórico do ponto de vista formal e iconográfico, bem como a análise das preferências na escolha dos programas iconográficos e da função das pinturas e dos santos. Constitui o trabalho mais profundo e mais completo sobre pintura a fresco para a época em estudo.

⁵⁵ Maria Margarida F.C. Donas Botto 1998, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o Período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*.

⁵⁶ Catarina Gonçalves 1999, *A Pintura Mural no Concelho de Alvito. Séculos XVI a XVIII*, Beja, Ed. Câmara Municipal de Alvito.

⁵⁷ Catarina Gonçalves 2003, *Roteiro da Rota do Fresco, AMCAL*, Lisboa.

⁵⁸ Nelson Santos 2007, Inventário de Pintura Mural Religiosa Existente no Concelho de Montemor-o-Novo, Montemor-o - Novo, *Almansor: Revista de Cultura*, (2ª série) n.º 6, 2007, pp. 219-280.

⁵⁹ Luís Urbano Afonso 2009, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento. Formas, Significados, Funções*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

De particular importância para a evolução da historiografia sobre pintura mural refere-se a tese de doutoramento de Joaquim Inácio Caetano.⁶⁰ Este trabalho teve como objeto o estudo dos padrões decorativos executados com a técnica de estampilha, nas pinturas murais do norte do país entre os séculos XV e XVI. A forma como os seus desenhos se organizam e as afinidades encontradas nos aspetos técnicos e formais das figuras das diferentes pinturas, permitiram ao autor identificar o trabalho de várias oficinas de pintura mural a laborar na época e região em estudo. Este trabalho académico apresenta o *corpus* dos padrões geométricos com o qual é possível relacionar com o trabalho de diversas oficinas de pintura mural. Joaquim Inácio Caetano havia já publicado estudos sobre o mesmo tema.⁶¹

Refira-se a importância para o estudo da pintura mural dos inventários artísticos disponíveis on-line, através dos quais se pode visitar virtualmente as pinturas e a respetiva ficha técnica, elaborada por especialistas e que inclui a descrição arquitetónica do edifício e todo o historial da pintura. Estes inventários constituem um instrumento muito valioso na medida em que *corpus* documental deste género de arte se encontra geograficamente muito disperso e muitas vezes em zonas de difícil acesso estando deste modo facilitada a visualização das pinturas. Para a zona central e sul do Alentejo temos disponível o inventário *do Património Integrado em Edifícios Religiosos dos Municípios da AMCAL* e o inventário disponibilizado pelo CIPA (sistema de Informação para o Património Arquitetónico).⁶²

No que se refere ao Fresco de Monsaraz, constata-se que esta obra tem despertado o interesse de vários historiadores, desde a época em que foi descoberta em 1958. As primeiras referências e estudos sobre ela remontam aos anos sessenta, com João Couto⁶³

⁶⁰ Joaquim Inácio Caetano 2010, *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a Fresco nos séculos XV e XVI no Norte de Portugal Relações entre A Pintura Mural e a de Cavalete*, Doutoramento em História na especialidade de Arte e Restauro, apresentado à faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁶¹ Joaquim Inácio Caetano publicou os seguintes estudos: Joaquim Inácio Caetano 1997-1997, *Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI, As pinturas murais de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Benbrive, Vigo e de S. Pedro de Xurenzás, Boborás na Galiza,* Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Série, vol. V-VI, pp.57-68; Joaquim Inácio Caetano 2001, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

⁶² Inventário do Património Arquitetónico, disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SitePageContents.aspx?id=3528f11c-be07-4088-91be-4f8ed78738c9

⁶³ Abel Moura 1962, *Frescos*, Boletim da Direção Geral de edifícios e Monumentos Nacionais, n. 106.

em 1962, Abel Moura⁶⁴ em 1964 e José Pires Gonçalves⁶⁵ também em 1964, que publicou o livro *O Fresco dos Paços de Audiência de Monsaraz*. Nas décadas seguintes seguiram-se estudos de Túlio Espanca⁶⁶ em 1979 e Teresa Cabrita Fernandes⁶⁷ em 1984.

No ano de 1990 Maria Amélia F. de Almeida e Maria Jorge V. Rodrigues, publicaram na revista *Vértice* o artigo *Uma pintura mural símbolo do poder local*, que constitui uma leitura da obra de Monsaraz à luz da sua contextualização histórica.⁶⁸

Em 1997, Cátia Mourão⁶⁹ dedicou a sua tese de Mestrado ao Fresco de Monsaraz e no mesmo ano Isabel Ribeiro, engenheira química responsável pelo laboratório de estudos materiais do Instituto José de Figueiredo, elaborou um estudo técnico onde determinou a composição química dos materiais constituintes da pintura e que serviu de suporte aos trabalhos de conservação efetuados em 1999 por Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão. Também em 1999 estas duas conservadoras e restauradoras, publicaram em conjunto com o historiador Dagoberto Markl, o livro *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz*, o qual se divide em duas partes, a primeira *A Justiça de Deus e a Justiça dos Homens, Uma Pintura de Justiça em Monsaraz*, da autoria de Dagoberto Markl sendo a segunda parte, da responsabilidade de Teresa Cabral e Irene Frazão, que escreveram o relatório de conservação e tratamento do Fresco.⁷⁰

Luís Afonso⁷¹ em 2002, voltou a publicar outro trabalho sobre o Fresco de Monsaraz, *O Bom e o Mau Juiz de Monsaraz numa perspetiva estruturalista*. Em 2003 este autor publicou o artigo *A Apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura no*

⁶⁴ João Couto 1964, “A Arte em Portugal, vol. 21, Monsaraz”, Porto, Marques Abreu, *apud*, Paula Virgínia de Azevedo Bessa 2007, *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História Área de Conhecimento de História da Arte, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho.

⁶⁵ José Pires 1964, Gonçalves *O Fresco do Paços da Audiência de Monsaraz*, sep. Boletim Junta Distrital de Évora, n. 5, Gráfica Eborense, 1964.

⁶⁶ Túlio Espanca 1979, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, vol. IX Lisboa Ed. ANBA, 1979.

⁶⁷ Teresa Cabrita Fernandes 1984 *A Pintura mural em Portugal nos finais da idade Média, Princípios do Renascimento*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado á Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

⁶⁸ Maria Amélia Almeida e Maria Jorge Rodrigues 1990, *Uma Pintura Mural- Símbolo do Poder Local*, *Vértice*, 2.ª série, n.º 24, pp. 65-74.

⁶⁹ Cátia Mourão, 1996, *O Bom e o Mau Juiz, Fresco Dos Antigos Paços do Concelho de Monsaraz*, Cidade de Évora, II série, n.º2.

⁷⁰ Dagoberto Markl; Teresa Sarsfield Cabral; Irene Frazão, 1999, *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz*, IPPAR, Lisboa.

⁷¹ Luís Afonso 2002, *O Bom e o Mau Juiz de Monsaraz numa perspetiva estruturalista in A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (2ª Série)*, n.º 6. s. l., a, pp. 321-341.

tribunal de Monsaraz,⁷² onde faz a leitura da obra, à luz dos acontecimentos políticos e dos conflitos entre D. João II e a Casa de Bragança.

2.2. Algumas breves considerações sobre a técnica e a prática da pintura mural em Portugal nos séculos XV e XVI

Como pintura mural entende-se uma obra pictórica que tem como suporte direto uma superfície arquitetónica.

A grande maioria das pinturas remanescentes de finais de século XV e século XVI, estão localizadas em paredes de edifícios religiosos construídos em granito ou calcário, alvenaria de pedra, ou taipa, conforme a região do país se encontram. Sobre estes diferentes tipos de materiais tradicionalmente utilizados nas antigas construções em Portugal, foram lançadas argamassas fabricadas com cal e areia conforme o seguinte procedimento:

*No campo da Construção civil, o emboço (ou crespido) é a primeira camada do revestimento, feito com agregados mais grosseiros. A sua função é simultaneamente de regularizar os defeitos da alvenaria e proporcionar pontos de ancoragem dos estratos subsequentes. Segue-se a aplicação de uma a duas camadas de reboco com agregados grosseiros a médios. Por cima destes, é que são então colocados os guarnecimentos ou barramentos, feitos com cal e agregados finos, aplicados também em uma ou duas camadas.*⁷³

No campo da Arte e no da Conservação e Restauro de pintura mural artística, no geral, é correntemente adotada a nomenclatura italiana. O termo rinfazio corresponde normalmente ao acima citado emboço; o arricio, corresponde aos rebocos. Os barramentos são apelidados de intonaco e são feitos com agregados finos (como por exemplo o pó de mármore). Por vezes na literatura técnica aparece também o termo intonachino. Este diferencia-se do intonaco pela sua espessura mais reduzida, sendo

⁷² Luís Afonso 2003, *A apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura no tribunal de Monsaraz*, in ARTIS, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2, *Conservação de frescos*, pp. 32-74.

⁷³ Milene Gil 2009, *A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor*. Tese de Doutoramento, FCT, Universidade Nova Lisboa p. 33.

*frequentemente associado a uma fina camada de cal em pasta que é colocada sobre o intonaco e que é espalhada e afagada com a talocha.*⁷⁴

Numa grande parte das pinturas murais estudadas é mencionado o termo pintura a fresco, que se refere à técnica na qual a tinta é aplicada sobre a argamassa ainda húmida.

Por definição estas pinturas apresentam-se compostas por vários estratos, sendo o primeiro o *arricio*, que é aplicado diretamente na parede com o propósito de a aplanar; a segunda camada o *intonaco*, tem como finalidade alisar a parede para receber a pintura propriamente dita. O último estrato corresponde à camada cromática, onde se executa o desenho preparatório e sobre ele a pintura artística.

Uma das formas de executar uma pintura a fresco é lançar sobre o *arricio* o desenho geral da composição (denominado *sinopia*), dividindo o trabalho de pintura em várias partes, as *giornatte* - procedimento que consiste em espalhar as argamassas na área correspondente às jornadas de trabalho de modo a que possam ser trabalhadas enquanto o reboco está fresco.⁷⁵

A *pontata*, é outro dos métodos de trabalho que consiste em espalhar a argamassa em faixas horizontais, (de cima para baixo) ao nível do piso de andaime. Esta divisão do espaço permite ao pintor ter uma referência para a execução da composição pictórica, não sendo necessários esquemas prévios de orientação e permite a gestão do tempo de trabalho enquanto a argamassa se encontra húmida.

No caso do *buon* ou *vero* fresco, os pigmentos são simplesmente misturados com água e aplicados sobre a argamassa húmida. A cal aí presente vai servir de ligante, fixando o pigmento através de um processo de carbonatação da cal (hidróxido de cálcio), presente nas argamassas com o dióxido de carbono existente na atmosfera.⁷⁶

A técnica a *secco* consiste em aplicar os pigmentos sobre argamassa seca, neste caso, os pigmentos são misturados com cal (técnica da pintura com cal) ou com um material orgânico geralmente conhecido como aglutinante

⁷⁴ *Idem, ibidem* 2009, p. 32, cap. 2.

⁷⁵ Joaquim Inácio Caetano 2010, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁶ Joaquim Inácio Caetano 2010, *op. cit.*, p. 39.

Chama-se técnica mista quando se utilizam as duas técnicas, a seco e a fresco sendo que ambas têm de estar presentes em extensões consideráveis da obra.

Quando o fresco é a técnica dominante, verificando-se apenas pequenas finalizações a seco, denomina-se normalmente pintura a fresco com acabamentos a seco.

Em Portugal, o aumento do número de exemplares atualmente conhecidos e o crescente interesse da comunidade científica por este género artístico suscitou a produção de importantes trabalhos académicos⁷⁷ que permitem atualmente esboçar algumas características da pintura mural portuguesa

A investigação sobre esta temática carece de fontes documentais diretamente relacionados com as pinturas. São, por exemplo, bastante raros os contratos de encomendas, documentos que poderiam fornecer informações sobre e as circunstâncias da execução das pinturas, sobre quem fazia as encomendas, o porquê das escolhas dos programas iconográficos, pintores, o tempo para a realização da obra, artistas e materiais utilizados⁷⁸. Os investigadores socorrem-se de documentação paralela relacionada com a história das instituições e edifícios onde estão inseridas as pinturas.

Estas composições pictóricas eram executadas por oficinas de pintura mural, constituídas pelo mestre e por pintores secundários.

Na sua tese de doutoramento, Joaquim Inácio Caetano fez o estudo dos padrões decorativos elaborados a estampilha. A repetição desses padrões, o recurso aos mesmos moldes em diferentes pinturas, as afinidades técnicas e formais, assim como a conjugação de determinadas características como *o número de camadas de reboco, o tipo de desenho preparatório, a extensão das giornate, o modo como os acabamentos a seco são executados, a tipologia dos elementos decorativos, o tipo de letra das legendas, o tratamento das carnações e os elementos decorativos executados com estampilhas, que muitas vezes funcionam como autênticas assinaturas, são a base para fazer a comparação entre pinturas.*⁷⁹

Mesmo considerando a hipótese dos modelos poderem circular entre as diversas oficinas, foi possível identificar as seguintes oficinas de pintura mural:

⁷⁷ Paula Virgínia de Azevedo Bessa 2007, *op. cit.* p. 36.

⁷⁸ *Idem, ibidem* p. 302.

⁷⁹ Joaquim Inácio Caetano 2010, *op. cit.* p. 5.

- *Oficina do Mestre de Vile; Oficina do Mestre da Capela de Santa Clara de Valença; Oficina do Mestre da Capela da Glória da Sé de Braga; Oficina do Mestre da Moldura de Serzedelo; Oficina I do Marão ou do Mestre de Valadares; Oficina IV do Marão ou do Mestre Arnaus; Oficina III do Marão ou do mestre de Santa Leocádia; oficina do Mestre de S. Martinho do Peso; Oficina do Mestre de Adeganha;*⁸⁰

No âmbito do mesmo trabalho foram identificados alguns pintores que trabalharam a óleo e a fresco, na região norte do país durante o século XVI: *Tristão Correia de Chaves, vindo de Coimbra para pintar os frescos da capela de Santa Madalena em Santa Valha, Valpaços, assinando-os e datando-os de 1555; Pedro de França, pintor assalariado da colegiada de Guimarães, autor das pinturas do retábulo da Misericórdia de Murça, que chegaram até nós, pintor de fresco também a quem Guimarães de Sousa chegou a atribuir os frescos de Fonte Arcada; Francisco de Padilha anda em 1560, por terras de Vilariça ao serviço do Arcebispo de Braga pintando a óleo e a fresco e, ainda António Leitão, pintor fidalgo seguindo já os cânones maneiristas autor dos frescos da Capela da Senhora da Teixeira.*⁸¹

São em número reduzido as pinturas assinadas entre o século XV e XVI, pouco se sabendo sobre os executantes. Luís Afonso conseguiu elencar um conjunto de pintores autógrafos da época em estudo e que são: AM. DRA que em 1529 assinou o fresco de Moucós; Arnaus que colocou em 1535 a sua assinatura nos frescos de Midões; Moraes, que em 1536 foi o pintor autógrafo dos frescos de Santo Isidoro e Tristão Correia que em 1555 assinou os frescos de Santa Valha. Nos finais do século XVI surge o nome de Francisco de Campos, que em 1579 autografou os frescos da sala oval do palácio dos condes de Basto.⁸²

Luís Afonso refere também um conjunto de pintores ou oficinas anónimos, identificados a partir das características formais e afinidades estilísticas das pinturas. Estas pinturas estão situadas cronologicamente entre o século XV e meados do século XVI. São eles o *Mestre dos Anjos (Batalha), o Mestre do Calvário (capela-mor de Leiria), o Mestre de Valadares (Valadares Gatão e Covas do Barroso, Mesão Frio, Marco de Canaveses, Vila Marim e Arnoso), o mestre de S. Francisco de Leiria (nave de Leiria, Sintra I, Abrantes e Atouguia da Baleia), o Mestre de Monsaraz - Beja (Monsaraz e Beja) o Mestre de 1510 (Bravães, Vila Marim, Marco de Canaveses, Freixo de Baixo, Vila Verde I, Penacova, Vila verde e*

⁸⁰ Joaquim Inácio Caetano 2010, *op. cit.* p. 32.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 146.

⁸² Luís Afonso 2009, *op. cit.* V. I, p. 161.

Lordelo), o Mestre Delirante (Guimarães, Serzedelo e Joanne), o Mestre da Aldeia Velha (Aldeia Velha e Sacaparte), o Mestre de Santo Aleixo (Santo Aleixo) e o Mestre das Voluta (Calvos, Corvite, Serzedelo e Sanfins de Ferreira).

Quanto às particularidades da pintura mural em Portugal no período em estudo, Luís Afonso escreveu que a maior parte das pinturas é extremamente difícil de enquadrar dentro dos estilos dominantes, pelo que não fará sentido a sua classificação estilística tradicional como tardo-gótico, manuelino, renascentista ou maneirista e que na sua grande maioria, as pinturas apresentam *uma linguagem híbrida, que funde modelos tardo-góticos com os modelos levemente renascentistas*.⁸³ Segundo o mesmo autor, esta particularidade resulta da falta de exigência ou de posses de quem fazia as encomendas, da situação periférica das obras e de uma valorização dos aspetos decorativos, iconográficos e taumatúrgicos, em detrimento dos aspetos plásticos.

Quanto aos aspetos formais, Luís Afonso descreve as características desta pintura Mural em Portugal nos séculos XV/XVI nos seguintes termos: *“Formulários derivados do gótico final entre os quais se destacam a estereotipia dos rostos, poses e anatomias, a rigidez das quebraduras de panejamento, a prática de uma perspetiva empírica, o recurso a muros ou brocados como «fecho» dos planos de fundo, a ingenuidade no desenho dos fundos paisagísticos e algumas dificuldades ao nível da articulação dos planos - tudo isto, sem existir a graça e a finura de traço que encontramos noutras figuras tardo-góticas, mesmo anteriores, como é o caso do painel da Matriz de Alvito”*.⁸⁴

O Alentejo possui um acervo considerável de pintura mural, tendo sido o seu período mais fértil de produção em finais do século XVI. No sul de Portugal, as pinturas ornamentam sobretudo edifícios góticos e manuelinos e são escassos os exemplares tardo-medievos. É na região norte de Portugal, sobretudo em igrejas românicas em Trás-os-Montes e entre Douro e Minho que se encontram os exemplares mais tardios.⁸⁵

Catarina Gonçalves refere que o período mais produtivo da pintura mural alentejana centra-se entre finais do século XVI até finais do século XVII. Nesta região predominam os exemplares em contexto rural, em edifícios religiosos como pequenas ermidas, conventos e igrejas. A iconografia é predominantemente de temática bíblica ou

⁸³ Luís Afonso 2009, *op. cit.* V. I, p. 82.

⁸⁴ Luís Afonso 2009, *op. cit.* Vol. II, p. 842.

⁸⁵ Cf. Catarina Gonçalves 1999, *op. cit.*, p. 35.

hagiográfica. No sul do país este género pictórico era também escolhido para ornamentar os edifícios dos meios eruditos e palacianos, como no caso dos conhecidos frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel e das Casas Pintadas de Vasco da Gama. Estas composições distinguem-se das restantes pinturas coevas pelo programa iconográfico retratando «...ora acontecimentos de carácter histórico-épico, ora cenas mitológicas baseadas nas muitas edições das “Metamorfoses de Ovídeo que circulavam na Europa de Quinhentos».⁸⁶

À semelhança do que se passava no resto do país, as encomendas eram mais ou menos modestas consoante o poder económico dos encomendantes. No caso da ermida de S. Gens em Montemor-o-Novo, a pintura foi paga com o dinheiro dos fregueses, é uma obra modesta efetuada por encomendantes de poucos recursos financeiros:

“Ao fundo do altar- mor encontra-se um falso retábulo representando o martírio de S Gens, enquadrado por uma pintura barroca em talha. É uma obra executada em 1558, de autor desconhecido. Em Baixo é visível a seguinte legenda:

*“BAVTZAM/A SÃO GENS/DEGOLAM A SÃO GENS/A CUSTA DOS/FREGUESES 1598”.*⁸⁷

Como exemplo de encomendas de gosto mais erudito referem-se as pinturas murais da Igreja Matriz de Alvito cuja filiação se pensa ter pertencido a Francisco das Aves, pintor nomeado por D. Manuel para dirigir as minas de Aljustrel em 1519 - uma hipótese que ainda necessita de validação documental.⁸⁸ Esta obra apresenta uma grande qualidade no ponto de vista da sua execução formal e demonstra um elevado sentido estético:

“As pinturas representam S. André S. Tiago e S. Sebastião, envoltos numa arquitectura fingida que delineia a própria moldura da pintura, estando os personagens demarcados entre eles através dos nichos nos quais estão inseridos. O fundo da composição é composto por uma paisagem campestre em perspectiva que termina em apontamentos arquitetónicos daquilo que será provavelmente uma cidade [...] é através do desenho preparatório que nos permite avaliar a invulgar qualidade desta pintura mural, bem como a forma que a mesma se organiza em termos compositivos: a face de Santo André ao nível

⁸⁶ Margarida Botto 1998, *op. cit.* p. 37.

⁸⁷ Nelson Santos 2007, *op. cit.*, pp. 219-280.

⁸⁸ Inventário da Rota do Fresco 2003, *op. cit.*

*dos olhos; da barba e do cabelo, o serpentear do contorno do corpo de S. Sebastião, a riquezas do panejamento de Santiago em simultâneo com a delicadeza do traço da sua mão direita; a estruturação da obra em arquitecturas fingidas associadas à representação real de uma paisagem de fundo em perspectiva, rematada por elementos arquitectónicos urbanos; por fim, o próprio fresco de brutesco evidenciam conhecimentos estéticos eruditos de vanguarda, quer em termos de encomendante quer” em termos do executante”.*⁸⁹

3. A pintura de Monsaraz

3.1. Os estudos sobre o Fresco: Breve identificação temática e dos respetivos elementos iconográficos

Tradicionalmente diz-se que o Fresco de Monsaraz representa uma alegoria da justiça. Está dividido em dois planos, o plano superior de Deus, e o inferior humano, dividido entre a boa justiça e a má justiça. Este tema é raro na pintura tardo-medieval europeia, sendo esta a única representação que se conhece em Portugal até hoje.

As dimensões desta obra situam-se quanto à largura, entre um metro e noventa no plano mais estreito, a três metros no plano mais largo, possuindo de altura cerca de três metros e meio, ocupando na sua totalidade uma área de nove metros quadrados.

A pintura de Monsaraz divide-se em dois registos, superior e inferior, sendo apresentadas duas narrativas aparentemente distintas mas complementares.

O registo superior, que corresponde à Justiça Celeste e tem como personagem principal a representação de Jesus Cristo, que tem a seus pés o globo terrestre. Ao nível da cintura esta imagem está ladeada por duas personagens que representam figuras bíblicas e que seguram filactérias em forma das letras Alfa e Ómega e a ladear este conjunto, estão representados dois anjos tocando trombeta. O rosto e a mão esquerda de Cristo e a parte superior do anjo situado à esquerda de Cristo encontram-se mutilados. Este registo encontra-se emoldurado

⁸⁹ Catarina Vilaça de Sousa; Joaquim Inácio Caetano, *Roteiro da Rota dos Frescos 2003*, AMCAL, Associação de Municípios do Alentejo Central

por uma barra decorativa que segundo Abel Moura⁹⁰ e Túlio Espanca,⁹¹ trata-se trata de uma composição decorativa de inspiração muçulmana. Na opinião de Pires Gonçalves, a barra mais fina que separa horizontalmente os registos superior e inferior da pintura, é de inspiração luso-árabe.⁹² Dagoberto Markl⁹³ concluiu que o emolduramento que envolve os dois registos sofreu a influência da arte muçulmana e a barra estreita que separa horizontalmente a pintura, apresenta uma decoração de influência gótica.

Ainda no registo superior, de cada um dos lados, encontram-se vestígios de dois brasões, que foram identificados por Dagoberto Markl como sendo armas pertencentes à de Casa de Bragança ou da Coroa Portuguesa.⁹⁴

O registo inferior é composto por uma cena de tribunal, um ato oficial com dois juízes. O juiz da esquerda apresenta duas caras e está a ser abraçado por um diabo, que ostenta uma garra por cima do seu ombro esquerdo. Esta figura está também ladeada por dois personagens, um que lhe oferece moedas e outra que lhe oferece perdizes. O outro juiz é coroado por dois anjos e tem à sua frente um personagem de pé, cujo rosto aparenta um ar sereno. Nesta cena, encontram-se também dois escrivães, um para cada juiz, dispostos lateralmente a todo o conjunto

3.1.1. Datação da obra pelos diversos autores

Não se conhecendo documentos que possam confirmar a data da execução da pintura de Monsaraz, este aspeto não reuniu consenso dos historiadores, pelo que existem várias opiniões quanto à datação desta pintura.

Para Pires Gonçalves⁹⁵ o fresco primitivo é da primeira metade do século XIV, possivelmente entre (1317 e 1362). Este autor refere que a abóbada manuelina que enquadra o fresco foi construída posteriormente. As armas da Casa de Bragança foram ali implantadas posteriormente à feitura do fresco e localizadas fora da primeira moldura, referindo ainda que o fresco foi pintado aquando da construção do edifício.

⁹⁰ Abel Moura 1961, *op. cit.*, p. 17.

⁹¹ Túlio Espanca 1978, *op. cit.*, p. 393.

⁹² José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 128.

⁹³ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁹⁵ José Pires Gonçalves 1964, O Fresco dos Paços de Audiência de Monsaraz, Junta Distrital de Évora: *Boletim Anual de Cultura*, n.º 5, s.l. pp. 113-136.

Os argumentos que utiliza para a datação são vários e prendem-se com os seguintes aspetos:

1. *A vara vermelha do juiz* - demonstra que era um juiz local, um alvasil ou juiz ordinário, os juízes de fora são posteriores (tinham uma vara branca), apareceram no tempo de D. Afonso IV depois da carta de lei de 1352.⁹⁶

2. *Ricaço opulento* - mostra um penteado que se usava nos finais do século XIII e que se encontra documentado na iconografia das cantigas de Afonso o Sábio (José Guerrero Lovillo - «Las Cantigas», Lâmina 137, Madrid, 1949).⁹⁷

3. *A palavra UROPA* - representa o mundo cristão conhecido e que ainda se encontrava confinado à Europa.⁹⁸

4. [...] *Enverga uma indumentária com mangas de punhos lobados e cingidos a cordão*⁹⁹ - significa que não tem botões, argumento que utiliza para defender a medievalidade da obra.

Túlio Espanca¹⁰⁰ data o fresco do século XV pela - *similitude epocal com os murais da Salomé, da igreja de S. Francisco de Guimarães e da Senhora da Rosa da igreja de S. Francisco no Porto*,¹⁰¹

⁹⁶ José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 129.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 130.

¹⁰⁰ Túlio Espanca 1978, “Distrito de Évora, Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa” in *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

¹⁰¹ Túlio Espanca 1978, *op. cit.*, p. 392.



Ilustração 2 - Gravuras das Ordenações Manuelinas

Para Cátia Mourão o Fresco foi executado entre 1498 e inícios do século XVI, baseando a sua opinião no facto de nele estarem refletidas as características do Gótico tardio do Quatrocentos à escala regional.¹⁰²

Dagoberto Markl¹⁰³ fixou cronologicamente a pintura por volta de 1490. O autor encontrou semelhanças entre os personagens da pintura de Monsaraz e as gravuras das ordenações manuelinas, mais especificamente nos trajes, barba e cabelo das figuras¹⁰⁴ O autor identificou a heráldica situada à direita da pintura, como pertencendo a D. Jaime de Bragança depois do seu regresso a Portugal por volta de 1496-1497.

Dagoberto Markl subscrevendo Túlio Espanca,¹⁰⁵ menciona o diploma régio, de D. João II que determinou a fundação de correições de comarcas e de cadeias públicas fora dos castelos, bem como os elementos arquitetónicos, que revelam que as obras de adaptação ocorreram no período de 1495 a 1497.¹⁰⁶

¹⁰² Túlio Espanca 1978, *op. cit.*, p. 297.

¹⁰³ Dagoberto Markl, 1999, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, p.12.

¹⁰⁵ Túlio Espanca 1978, “Distrito de Évora, Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa” in *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

¹⁰⁶ Luís Afonso 2003, *op. cit.*, p. 10.

Luís Afonso¹⁰⁷ subscreve a opinião de Dagoberto Markl, quando refere que o fresco foi mandado executar por D. Jaime de Bragança, baseando-se na heráldica e data a pintura em época posterior a 1499. Baseia-se em que só a partir dessa data os escudos da Casa de Bragança deixaram de ser em aspa para passarem a ser iguais aos da Casa Real Portuguesa. As armas em causa correspondem às que estão representadas no livro do Armeiro-Mor.¹⁰⁸ Quanto ao suposto carácter arcaizante do Fresco, este autor considera que se perdeu a camada cromática superior executada com um maior nível de elaboração.¹⁰⁹

Luís Afonso considera ainda mais duas datas para a execução do fresco no reinado de D. Manuel.¹¹⁰ Os períodos que considera possíveis para a sua execução são: o regresso de D. Jaime de Bragança depois de 1496, ou a morte de D. Leonor de Mendonça em 1513 pelo Duque, a coberto de suspeitas de infidelidade. Esta construção teria sido uma das formas de legitimação que o Duque procurou para o seu ato.

3.1.2. Mandante

Nem Pires Gonçalves, Túlio Espanca ou Cátia Mourão atribuem um mandante à pintura. Dagoberto Markl, no entanto, é da opinião que o mandante foi D. Jaime de Bragança depois de 1496-1497.¹¹¹

Luís Afonso considera igualmente que o mandante terá sido D. Jaime de Bragança, que teria mandado executar esta obra em resposta ao julgamento de D. Fernando II de Bragança, seu pai, por crime de alta traição e posteriormente executado, a mando de D. João II. Este rei mandou decorar as paredes da sala onde foi julgado o Duque, com tapeçarias representando a “Justiça de Trajano”.¹¹² Em resposta a este ato, D. Jaime teria mandado executar a pintura de Monsaraz, onde há uma alusão clara à justiça divina superior a todas as outras justiças.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 32-74.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 42.

¹¹⁰ *Idem, ibidem, op. cit.*, p. 12

¹¹¹ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.*, p. 12.

¹¹² Luís Afonso 2003, *op. cit.*, p. 37.

3.1.3. Filiação

Pires Gonçalves afirma que o fresco terá sido executado por um autor português influenciado pela arte catalã, com conhecimento da orgânica social portuguesa nos séculos XIII e XIV.¹¹³

Túlio Espanca considera que o fresco foi mandado executar por mestre desconhecido, de certa craveira artística, mas decerto de formação regional.¹¹⁴

Cátia Mourão é da opinião que a obra terá sido executada por companhias de pintores regionais itinerantes, que terão sofrido condição de marginalidade em relação às novidades que fervilhavam a distâncias alongadas, pelas dificuldades de transporte e de comunicação. Assim justifica o arcaísmo técnico, formal e plástico que caracterizam a obra e a comprometem com a pintura medieval.¹¹⁵

Dagoberto Markl não faz referência direta a um mestre, mas refere que se trata de uma obra de puro recorte regional,¹¹⁶ sem o apoio de um ideólogo erudito e que deixado um pouco à sua livre iniciativa, o pintor trocou a ordem correta dos símbolos alfa e ómega. Este autor faz referência a Cátia Mourão, quanto à inépcia do artista e ao desconhecimento das leis da perspectiva de que a obra dá provas.¹¹⁷

Luís Afonso encontra total afinidade plástica do fresco de Monsaraz, com a pintura da Ermida de Santo André de Beja, que segundo ele teria sido executada por volta de 1500, levando-o a acreditar na existência de uma companhia de pintores ou de um mestre principal, atuando ao serviço dos clãs Viseu/Beja e de Bragança, já no reinado de D. Manuel I.¹¹⁸

3.1.4. Fontes iconográficas

Pires Gonçalves refere que o fresco de Monsaraz terá sofrido influências da arte catalã, principalmente do Pantocrátor de S. Clemente de Tahull, atendendo ao facto de D. Raimundo Cardona (que era catalão) ter sido donatário da vila de Mourão até 1317, no

¹¹³ José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁴ Túlio Espanca 1978, *op. cit.*, p. 392.

¹¹⁵ Cátia Mourão 1997, *op. cit.*, p. 298.

¹¹⁶ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁷ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.*, p. 8-9.

¹¹⁸ Luís Afonso 2003, *op. cit.*, p. 48.

reinado de D. Dinis. Assim por esse facto, Mourão e Monsaraz teriam sofrido a influência da arte catalã trazida por D. Raimundo e pela sua comitiva. Considera igualmente este autor que as fontes icnográficas poderão ter vindo pelo bordão de peregrinos do santuário de Terena e igualmente que as rainhas D. Isabel de Aragão e D. Leonor de Portugal teriam trazido novidades artísticas para Monsaraz.¹¹⁹

Túlio Espanca faz referência como fontes, à alegoria do “Bom e Mau Governo” de Siena e também aos códices iluminados, subscrevendo a opinião de Abel Moura (1964), de que se trata nitidamente de uma pintura gótica, cuja composição figurativa sugere uma iluminura em grande escala. Esta revelaria o hieratismo das atitudes representadas naquele período, bem como obras trazidas por mercadores e peregrinos, copiados nos *scriptoria* nacionais existentes nos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, de Lorvão e de Alcobaça. Este autor considera ainda relevante a influência das ilustrações da obra do inglês Littleton, intitulada *Tenores Novelli*, escrita em 1496 e outras obras mais tardias com as de Jacob Cromberger, insertas nas Ordenações Manuelinas (1514).¹²⁰

Cátia Mourão refere como fontes iconográficas o Codex Calixitinus; as alegorias do «Bom e do Mau Governador» de Siena; a influência da arte Bizantina, por assimilação do modelo bizantino como a figura do Pantocrátor, transformado pelos artistas e intelectuais medievos, surgindo a partir deles uma nova iconografia; as Ordenações Manuelinas.¹²¹

Para Dagoberto Markl o fresco insere-se num grupo de obras cujo tema é a legitimação da justiça secular e das quais se destacam: os frescos de Giotto de 1334, para o Palazzo del Podestà de Florença representando Brutus; o protótipo do Bom Juiz atacado pelos vícios e defendido pelas virtudes (hoje desaparecido); os murais do *Bom e Mau Governo* de Lorenzetti (Siena); a obra de Roger van der Weyden de 1439, intitulada *Os Exemplos de Justiça*; a série da *Justiça de Outão* de Dirck Bouts de 1468 em Bruxelas; a *Justiça de Cambises* por Gérard David Burges.¹²² Este autor apresenta ainda um estudo baseado no traje dos personagens do registo inferior, permitindo-lhe segundo ele, estabelecer uma comparação com a série de gravuras das Ordenações Manuelinas, impressas em Lisboa por João Pedro de Cremona no ano de 1514, Dagoberto Markl refere os seguintes pontos:

¹¹⁹ José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 134.

¹²⁰ Túlio Espanca 1978, *op. cit.*, p. 393.

¹²¹ Cátia Mourão 1997, *op. cit.*, pp. 309-312.

¹²² Dagoberto Markl 1999, *op. cit.*, p. 23.

- *Os chapéus dos juízes e dos corregedores figuram nas gravuras dos livros III, IV e V*
- *A espécie de opa que os magistrados envergam, com aberturas para enfiar os braços, vê-se num dos figurantes do livro III, que para além disso, tem um chapéu idêntico e na personagem em primeiro plano à direita, do livro IV*
- *A barba dos intervenientes é importante para a datação*
- *Em Monsaraz cinco figuras ostentam barba: O Bom Juiz; Os dois corregedores com uma barba curta que envolve A face mas sem O bigode complementarmos; O homem julgado; A barba hirsuta do corruptor com as perdizes*
- *Nestes três tipos de barba encontramos vários exemplos nas gravuras das Ordenações Manuelinas*
- *Particularmente apelativa é A semelhança do rosto do Bom Juiz com O rosto de D. Manuel I¹²³*

Luís Afonso¹²⁴ considera como fonte iconográfica para o painel inferior, as ilustrações de *Vícios e Virtudes*, bem divulgadas nas bibliotecas monásticas da época.

3.1.5. Interpretação iconográfica

Pires Gonçalves fez a sua interpretação iconográfica escrevendo acerca do registo superior: *«Todo este painel espiritual, dominado por cenas do pretório, parece ser a expressão plástica do princípio sagrado que manda Deus dar ao Rei o poder de julgar e a sua Justiça ao filho do Rei (referência ao Salmo 72)»*.¹²⁵

E acerca do registo inferior: *«O artista abstraindo-se da inflexibilidade e pureza da Justiça divina, aproximou-se dos homens e pretendeu mostrar-lhes, em plena nudez, o fiel retrato conceitual da justiça terrena e, numa sátira terrível justicou a própria justiça venal dominada pela diabólica tentação do suborno e das «dádivas que quebram penhas» e revolvem a terra.*

O bom Juiz, o eleito, sentado à direita de Cristo. O mau juiz, o danado, esse, relegado para a esquerda de Deus.

¹²³ *Idem, ibidem* p. 11.

¹²⁴ Luís Afonso 2003, *op. cit.*, pp. 32-74.

¹²⁵ José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 123.

Aos dois julgamentos terrenos, situados no painel inferior, preside no Céu o Deus Todo-Poderoso, o Juiz Supremo, um princípio técnico fundamental na pintura românica.

*A presença deste Pantocrátor testemunha o arcaísmo do fresco e permite-nos admitir que se trata de uma obra gótica, ainda profundamente influenciada por sugestões e maneiras ítalo-bizantinas ou românicas dos séculos XII e XIII, e parece consentir que a sua atribuição à primeira metade do século XIV talvez ao tempo de D. Dinis ou de D. Afonso IV, não envolva uma ousada diagnose.*¹²⁶

Túlio Espanca refere que, no seu entender, a obra está mais de acordo com o século XV¹²⁷, tratando-se de um Bom e de um Mau Juiz, da justiça dos homens e da justiça divina.

Cátia Mourão, concluiu que este fresco terá sido pintado no final do século XV, por um grupo de pintores itinerantes associados e que trabalhavam à escala regional, o que explicava o seu atraso técnico e formal. Esta autora propõe para título, “*A legitimação do poder canónico sobre o poder civil*”, pelo facto do Bom Juiz, coroado por anjos, ser representado com o cabeção - gola de clérigo - e apontar como Cristo para um pobre. Para esta autora «*O Mau Juiz, corrupto e subornado representa a falibilidade do direito civil (...)*» fazendo igualmente uma interpretação da obra: «*Compreendo a mensagem deste fresco mais como uma luta religiosa pelo poder político e uma crítica social, mais do que uma simples lição de moral.*».¹²⁸

Maria Amélia de Almeida e Maria Jorge Rodrigues escreveram um interessantíssimo artigo sobre esta pintura, onde interpretam o painel inferior à luz do contexto histórico da vila de Monsaraz na primeira metade do século XV. As autoras encontraram na Bíblia o texto subjacente à pintura do registo superior:

Dei esta ordem aos vossos juízes dai audiência aos vossos irmãos:

(...) “Vede o que fareis, disse ele aos juízes, não é em nome de um homem que administrais a justiça mas em nome do Senhor que vos assistirá quando tiverdes de fazer o vosso julgamento. Que o temor de Deus esteja convosco, Vigiai o vosso procedimento pois,

¹²⁶ José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁷ Túlio Espanca, 1978, *op. cit.*, p. 392.

¹²⁸ Cátia Mourão 1996, *op. cit.*, p. 314.

*junto ao Senhor Nosso Deus, não há iniquidade, nem distinção de pessoas [...] nem admissão de presentes”.*¹²⁹

*“ Nesse mesmo tempo dei esta ordem aos vossos juizes dai audiência aos vossos irmãos e julgai com equidade as questões de cada um deles como o seu irmão ou com o seu ou com o estrangeiro que mora com eles”.*¹³⁰

Para Dagoberto Markl *“A pintura insere-se no contexto das “justice pictures” [...] Como se verifica, este tema é, em geral objeto de uma sequência de pinturas relacionadas com o tema central da justiça e da adequada aplicação”.* O autor concorda com Cátia Mourão quando esta propõe como título para a obra *“A Legitimação do Direito Canónico sobre o Direito Civil”.*¹³¹

3.2. História recente do seu restauro

O Bom e Mau Juiz foi descoberto em 1958 na parede noroeste do edifício dos Antigos Paços do Concelho de Monsaraz, quando a Junta de Freguesia efetuou obras de recuperação e ampliação do edifício do primitivo tribunal, adaptado posteriormente a cadeia.

Sabe-se que houve uma primeira ação de restauro na pintura, da qual não se encontrou o relatório e que as equipas do Instituto José de Figueiredo terão dado início aos trabalhos antes dos anos 70 e aí trabalharam continuamente em 1976, 1977 e 1978.¹³²

No ano de 1997, Isabel Ribeiro¹³³, a pedido de Teresa Sarsfield Cabral¹³⁴ efetuou um estudo técnico da pintura onde definiu a estratigrafia da pintura e identificou pigmentos.

¹²⁹ Deuteronomio, vers. 1, 16-17 e a Romanos vers. 8, 34 *apud* Maria Amélia Almeida e Maria Jorge Rodrigues, *op. cit.*, p. 74.

¹³⁰ Maria Amélia Almeida e Maria Jorge Rodrigue, *op. cit.*, p. 72.

¹³¹ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.*, p. 12.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 7.

¹³³ Isabel Ribeiro (1997), Estudo do Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz, relatório mimeo, Instituto José de Figueiredo.

¹³⁴ Em 1999, Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão, elaboram o relatório de exame e tratamento”, que publicaram na revista do IPPAR *O fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz, Conservação e Restauro*, IPPAR, 1999, pp. 15-39.

Tabela 3 - Identificação dos pigmentos

Cor	Pigmentos
Amarela	Ocre amarelo
Azul	Provavelmente cobre
Branca	Carbonato de cálcio (provavelmente, proveniente da cal)
Castanha	Ocre castanho
Preta	Carvão animal
Vermelha	Ocre Vermelho Vermelhão

Fonte Isabel Ribeiro 1997¹³⁵

Para a identificação dos pigmentos foram retiradas vinte amostras que cobriam a totalidade dos tons existentes na pintura.

Foi também determinada a composição do “*intonaco*”, da cal de obra e da pedra para a obtenção da cal de obra.

A autora refere que a pintura apresenta duas camadas de argamassa, uma de grossura média, o “arricio” e outra, fina e branca com uma espessura que varia entre 1 a 3 mm.

Tendo em consideração que a tonalidade do “arricio”, castanho acinzentado, era bastante próxima do tom da cal de obra utilizada na região, foi igualmente determinada a composição da cal de obra e da pedra cozida para obter a cal de obra. Verificou-se que a argamassa utilizada para a elaboração da pintura é muito semelhante à matéria-prima existente na região.

¹³⁵ Isabel Ribeiro (1997), Estudo do Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz, relatório mimeo, Instituto José de Figueiredo.p.9

Os componentes químicos encontrados foram: SiO₂ – dióxido de silício, Al₂O₃- Óxido de alumínio; Fe₂O₃- Hematite ou óxido de ferro; CO₂ – dióxido de carbono; MgO - óxido de magnésio, conforme apresentados na tabela n.º 4.

Tabela 4 – Composição das Amostras

Componentes	Amostras (51-96)			
	A	B	C	D
SiO ₂	40.78	49.14	8.55	7.03
Al ₂ O ₃	-	-	3.82	1.12
Fe ₂ O ₃	0.53	0.56	0.34	0.39
CO ₂	9.95	11.42	16.21	26.16
CaO	29.18	22.11	47.58	37.03
MgO	10.49	10.89	22.91	24.52
Outros	8.82	5.74	0.50	0.72
TOTAL	99.75	99.86	99.91	99.97
Indeterminado	0.23	0.14	0.09	0.03

Fonte: Isabel Ribeiro ¹³⁶

A = cal de obra

B = "arricio"

C = pedra cozida para a cal de obra

D = pedra para a cal de obra

Concluiu a autora, através deste estudo, que a pintura de Monsaraz foi maioritariamente efetuada a fresco mas alguns acabamentos foram executados a seco. Consta também neste relatório que a pintura se encontra adulterada com produtos de conservação. inda assim, foi possível determinar a composição dos aglutinantes empregues no tratamento a seco. Foram identificadas como substâncias aglutinantes, a caseína e cola de pele (estes resultados não foram no entanto corroborados com os novos exames efetuados pelo laboratório HERCULES).

¹³⁶ Isabel Ribeiro 1997, *op. cit.*, p. 9.

Em relação à heráldica o estudo de 1999, menciona que “*Há dois escudos que ladeiam o registo superior da pintura, que é pintado a seco sobre uma argamassa que foi colocada posteriormente à do fresco. A leitura desses escudos é difícil*”.¹³⁷

*A Faixa preta que enquadra a barra decorativa que envolve os dois registos foi repintada num antigo restauro antes da intervenção do Instituto José de Figueiredo. Não conseguimos apurar se corresponderá a algum elemento original ou da época da execução dos escudos, uma vez que estes apresentam a mesma faixa.*¹³⁸

A intervenção levada a cabo por Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão constou de diversos procedimentos:

Limpeza – foram efetuados trabalhos de limpeza da sujidade utilizando borrachas e trinchas muito macias.

Consolidação - No caso do Fresco de Monsaraz, (como em muitos outros), foi considerado desaconselhável preencher a totalidade das zonas ocas - A pressão necessária para injetar argamassa na pintura poderia provocar deformação da superfície da pintura e até mesmo o seu destacamento. As autoras explicam que *desde que sejam encontrados suficientes pontos de fixação ao suporte devem ser consentidas algumas zonas de menor aderência que devem no entanto estar bem delimitadas e controladas*¹³⁹ Foi efetuada a consolidação pontual com injeções de argamassa líquida.¹⁴⁰

Levantamento gráfico - da pintura à escala natural com a localização dos pontos mais sensíveis como zonas com falta de aderência e onde o xisto aflora à superfície Este gráfico permite uma observação periódica que garanta posteriormente a conservação da pintura.¹⁴¹

Fixações da camada cromática - As autoras não acharam necessário fazer uma fixação da camada cromática. Tentaram reduzir o excesso de resina acrílica efetuada num anterior restauro para evitar o excesso de brilho utilizando para esse fim solventes adequados.

Preenchimento de lacunas - *foi utilizado um critério que se apoia na estratigrafia da obra, e distingue dois tipos de lacunas, segundo a sua profundidade extensão e localização as*

¹³⁷ Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão, 1999, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁸ *Idem, ibidem*, p. 29.

¹³⁹ Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão, 1999, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁰ A consolidação foi feita com LEDAN TB1 que é uma argamassa de injeção para consolidação de rebocos em frescos na fase de separação do suporte

¹⁴¹ Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão, 1999, *op. cit.*, p. 34.

*lacunas podem ser consideradas não reintegráveis ou reintegráveis.*¹⁴² Sendo que as primeiras apresentam um preenchimento com argamassa de cal e areia grossa (de cor e textura semelhante ao *arricio*).

Foram retiradas todas as reintegrações do antigo restauro, que se consideraram não reintegráveis e substituídas por uma argamassa de obra feita com cal de obra.¹⁴³

As lacunas reintegradas foram preenchidas ao nível do *intonaco* com argamassas de cal e areia fina/ pó de mármore, de cor e textura semelhante ao *intonaco* e foram feitos alguns retoques com velaturas a aguarela.

Num antigo restauro do Instituto José de Figueiredo foi decidido refazer a mão direita do Bom Juiz que foi preenchida com argamassa e a mão reintegrada a aguarela.¹⁴⁴

4. Os exames do laboratório HERCULES

4.1 As questões levantadas e o relatório mimeo

Para uma melhor compreensão desta obra foi pedida a colaboração do Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora para realização de novos exames, no sentido de encontrar respostas para algumas questões que, apesar dos estudos já efetuados sobre esta pintura, permaneciam sem resposta e que eram nomeadamente:

- 1- Esta composição pictórica foi efetuada em várias campanhas ou numa só?
- 2- A pintura restringe-se à área hoje conhecida ou prolongar-se-ia para além dela?
- 3- Será possível uma melhor visualização dos pormenores e detalhes iconográficos?

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁴³ Depois de vários ensaios, verificou-se que a cal de obra tradicionalmente utilizada na região conseguia uma boa aproximação do *arricio* original. Esta cal é obtida de pedras provenientes de mármore de pedreiras próximas. Pensa-se que para a obtenção do *arricio* original terá sido utilizado este tipo de material.

¹⁴⁴ Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão, 1999, *op. cit.* p. 34

4- Os pigmentos utilizados nesta obra pictórica seriam comuns na pintura mural coetânea ou teriam sido usados pigmentos raros e/ou caros?

5- Os aspetos técnicos da pintura estão de acordo com os usados na pintura mural de época?

Com a primeira questão colocada ao laboratório HERCULES procurou-se saber se teria havido um ou mais tempos / épocas de execução da pintura, mais especificamente entre o painel superior, o painel inferior e a heráldica.

Dos resultados dos exames efetuados, concluiu-se que não foram encontradas diferenças entre os pigmentos e as técnicas de execução, entre os registos superior e inferior da obra de Monsaraz e que a construção dos rostos e os pormenores anatómicos (ex. da boca, olhos e nariz) são bastantes similares como está exemplificado na figura 2.

Uma das particularidades da técnica do Mestre de Monsaraz foi a utilização do *intonachino*, (uma fina camada de cal estendida a pincel) que serviu de fundo branco às carnações dos personagens Esta característica está presente tanto no registo superior como no inferior. Como se pode verificar pelos pormenores dos rostos (1Ar e 1Dr), na figura 2.

Outra questão colocada está relacionada com as dúvidas levantadas por alguns autores como Cátia Mourão, que aponta a possibilidade da pintura se estender para além da área que hoje podemos visionar. Como refere a autora: - *As primeiras obras da prisão terão danificado a maior parte do fresco (...) Quando se reparou a parede em redor não se poupou o que lá pudesse existir. (...) Falta exame radiológico às paredes circundantes e até ao próprio Fresco.*¹⁴⁵

¹⁴⁵ Cátia Mourão.1997, *op cit.*, pp. 306-307

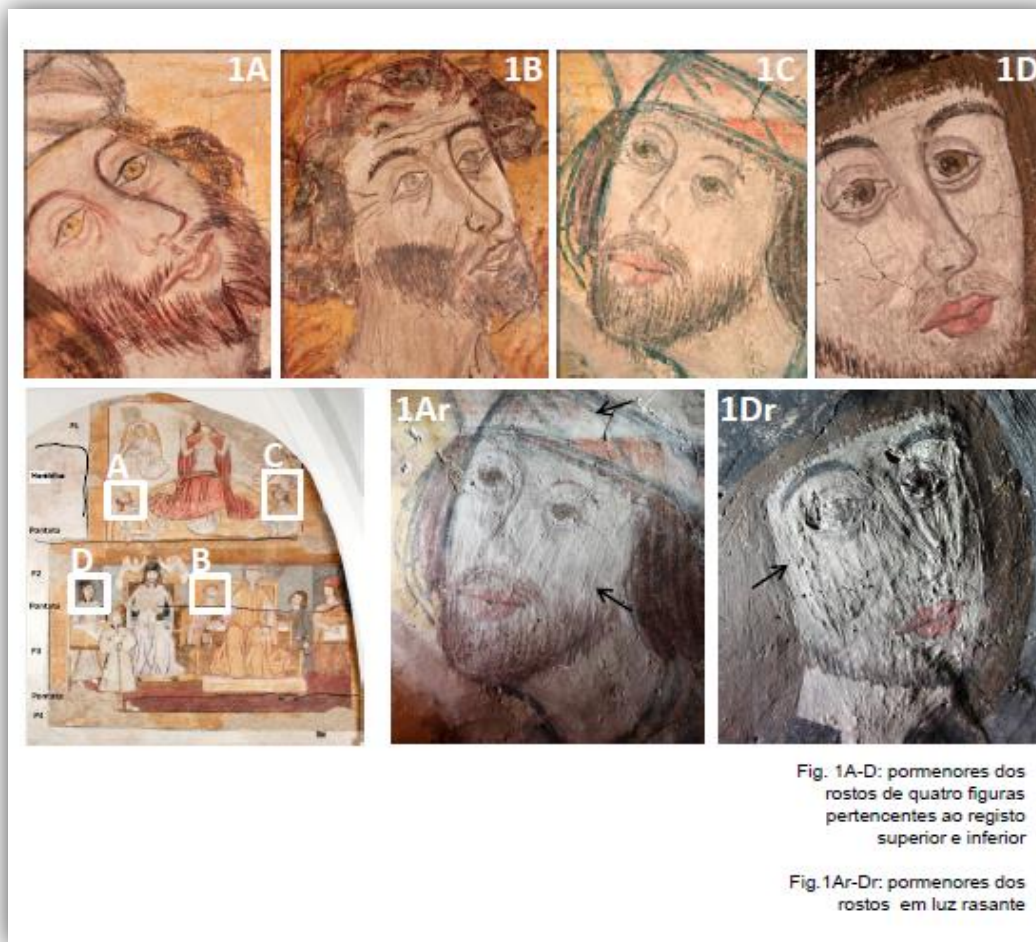


Fig. 1A-D: pormenores dos rostos de quatro figuras pertencentes ao registo superior e inferior

Fig. 1Ar-Dr: pormenores dos rostos em luz rasante

Ilustração 3 - Relatório HERCULES

Foto M_Gil.© HERCULES. 2012

Para reforçar um pouco esta ideia, verificou-se que a fotografia de Pires Gonçalves de 1964¹⁴⁶ (data anterior à primeira intervenção de conservação e restauro), apresenta alguns pontos coloridos na zona inferior contígua à área da pintura, pelo que se lança a dúvida sobre se a pintura apresentaria ou não uma área mais extensa do que a atual.

Pretendia-se também esclarecer a razão de alguns pormenores parecerem ter sido retocados ou sublinhados, como a sobancelha e cabeleira do personagem à esquerda do Mau Juiz. Cátia Mourão fez notar que a asa do anjo da esquerda, no registo superior, se apresenta mais estilizada do que a do seu par, parecendo a asa do anjo da direita mais verosímil.¹⁴⁷ A mesma autora refere também: (...) *Observe-se o prolongamento do semi-circulo que se vê*

¹⁴⁶ José Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p.114.

¹⁴⁷ Cátia Mourão 1997, *op. cit.*, p.306.

à transparência por baixo da figura da direita.¹⁴⁸ (...) As mãos da personagem do painel superior à direita de Cristo são pouco naturais, é provável que estas figuras, que já se inserem num espaço de cor diferente da dos anjos, tenham sido pintadas numa espécie de giornata posterior, o que denuncia uma sobreposição da figura em relação ao fundo.¹⁴⁹ (...) Quando a camada de pintura estalou e caiu, exibiu vestígios da primeira pintura.

Quanto a estas questões, o laboratório HERCULES refere a possibilidade de ter havido eventualmente algumas alterações ou adições ao programa decorativo, possivelmente pelo mesmo pintor (ou oficina), e que isso poderia explicar os vestígios do arco-íris por debaixo da figura à esquerda de Cristo, os vestígios de pigmento vermelho em alguns pontos do chapéu por baixo da velatura feita com leite de cal e a presença do fundo amarelo, aparentemente em quase toda a superfície do registo superior.¹⁵⁰

Concluiu-se que a heráldica não foi realizada na mesma pontata que a da cena do registo superior e desse modo poderia ser ou não contemporânea da pintura e que nas superfícies atuais das áreas circundantes, não são perceptíveis vestígios de pigmentos, sendo estes somente perceptíveis na heráldica ainda presente no registo superior. Nos relatórios das brigadas do IJF entre 1972 e 1977, não existe igualmente nenhuma menção a este respeito.¹⁵¹

Procurou-se também saber em relação à técnica e pigmentos utilizados, se esta pintura apresentava alguma particularidade, ou pelo contrário, apresentava semelhanças com outras pinturas murais mais ou menos coetâneas em Portugal.

O relatório esclareceu que pelos poucos estudos científicos realizados aos *corpora* técnico e material da pintura mural portuguesa, não é possível neste momento tirar conclusões aprofundadas a esse nível. No entanto, os pigmentos identificados no *Bom e Mau Juiz*, fazem parte da gama de materiais empregues na pintura mural no Alentejo entre os séculos XVI e XVII. Tomando como exemplo os pigmentos azurite e cinábrio identificados na pintura de Monsaraz, verificou-se que o pigmento azul (azurite), se encontra igualmente na Ermida de Santo Aleixo, datada de 1531 e o pigmento vermelho à base de sulfureto de mercúrio, (cinábrio) foi usado nas pinturas do coro-baixo do convento de Nossa Senhora

¹⁴⁸ *Idem, ibidem.*, p.307.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem.*, p. 308.

¹⁵⁰ Milene Gil 2012, Relatório mimeo do laboratório HERCULES sobre a pintura o *Bom e Mau Juiz*

¹⁵¹ *Idem ibidem.*

da Saudação em Montemor-o-Novo, datadas do século XVII. Nesta pintura o mestre recorreu igualmente à camada de cal, que serve de fundo às carnações.

Os testes químicos e elementares realizados, permitiram determinar a composição e a origem natural dos pigmentos, mas não foram suficientes para determinar o local da sua proveniência, embora esta última questão se encontrasse já fora do âmbito em que foram realizados estes exames.

O cinábrio é o único pigmento que se pensa terá sido importado, devido ao facto de não haver registos da existência deste mineral no subsolo português, embora tenha sido referido pontualmente em inventários de recursos minerais do século XVIII.¹⁵²

4.2 Análise e resultados dos exames efetuados à pintura de Monsaraz pelo laboratório HERCULES

O estudo material efetuado pelo laboratório HERCULES encontra-se em fase de publicação na revista X_RAY Spectrometry no artigo - *Microanalytical study of the fresco “The Good and the Bad Judge” in the medieval village of Monsaraz (Southern Portugal)* - e pode ser visionado no anexo 1.

Para a realização deste estudo, o laboratório recorreu a uma metodologia multianalítica onde se combinaram exames *in situ* de fotografia de raios infravermelhos, luz visível (frontal e rasante) e luz ultravioleta. O estudo microquímico efetuado em 1997 foi complementado com a análise da composição elementar em microscopia ótica e espectroscopia de absorção de infravermelhos (ver quadros 3 e 4). Às 20 amostras inicialmente recolhidas no estudo de 1997, foram adicionadas mais 16 removidas pelo Laboratório HERCULES.

Os novos exames estavam direcionados para dar respostas às novas questões colocadas no âmbito deste trabalho. Pretendia-se saber se os dois registos da pintura (superior e inferior) eram contemporâneos; identificar eventuais repintes ou alterações no programa iconográfico; determinar a composição química dos elementos constituintes da pintura, quer a nível da camada cromática como a nível do *intonaco* e identificar as técnicas

¹⁵² Milene Gil 2012, Relatório mimeo do laboratório HERCULES sobre a pintura o *Bom e Mau Juiz*

utilizadas pelo pintor ou pintores de Monsaraz; Conseguir uma melhor visualização de todos os pormenores da pintura que pudessem auxiliar a uma melhor compreensão desta obra como a possibilidade da leitura do texto das filactérias e uma melhor visualização da heráldica.

As tabelas 5 e 6, à frente apresentadas descrevem os exames efetuados pelo laboratório HERCULES ao longo de mais de um ano, entre os meses de Novembro de 2011 e dezembro de 2012.

Tabela 5 - Exames realizados *in situ*

Análise <i>in situ</i> não destrutiva	Princípio	Finalidade
1-Fotografia em luz visível frontal e rasante Equipamento: CanonE500D	Imagem gerada pela captação da radiação refletida pela superfície pintada na gama do visível (comprimentos de onda entre os 400 e 760nm) Na fotografia de luz rasante, o foco de luz é colocada paralelamente à superfície	Fotografia geral e pormenores da técnica de execução e estado de conservação da superfície
2-Fotografia de refletografia de infra-vermelho Equipamento: Osiris (refletografia de IV) /CanonE500D com filtros de IV de 800 e 950nm (fotografia IV)	Imagem gerada pela captação da radiação refletida pelo suporte pictórico: a radiação não sendo absorvida pelas finas camadas de tinta penetra em maior profundidade sendo depois refletida pelo material de suporte da pintura ou absorvida pelos pigmentos do desenho subjacente produzindo assim uma imagem (ou refletograma). A maior capacidade de penetração e imagem criada depende da espessura das camadas a analisar e a capacidade de absorção dos pigmentos subjacentes, (nos pigmentos negros de carbono)	Detetar arrependimentos e desenho subjacente. Realçar pormenores apagados, gastos ou dissimulados
3-Macrofotografia em luz visível e ultra violeta com o microscópio portátil (3713TB Dino-Lite Premier)	Observação e fotografia da imagem gerada pela captação da luz refletida na gama do visível e por fluorescência no ultravioleta, (comprimento de onda entre os 10 e os 400 nm)	Detetar materiais estranhos aos originais identificar alguns pigmentos e aglutinantes devido à sua fluorescência.
4- Micro amostragem	Remoção de micro- amostras (cerca de 1mm) em áreas de lacuna ou fendas./ Fissuras. A recolha foi feita com o auxílio de um bisturi com lâmina 2	Análise em laboratório da estratigrafia e composição

Tabela 6 - Exames efetuados em laboratório

Análise em laboratório	Princípio	Finalidade
<p>5- Microscopia ótica (MO) Equipamento: Lupa binocular Leica M205 e microscópio ótico Leica 2500P</p>	<p>Ampliação de uma imagem devido a fenómenos de refração de um conjunto de lentes óticas (oculares e objetivas) A ampliação é igual ao produto da ampliação da objetiva pela ampliação da ocular</p>	<p>Visualização da cor, concentração e tamanho das partículas de pigmento e agregados das argamassas; análise estratigráfica</p>
<p>6- Análise com microscópio electrónico de varrimento com espectrómetro de raios X (MEV x EDS) Equipamento Hitachi S-3700N</p>	<p>Sobre a amostra a analisar faz-se incidir um feixe de eletrões acelerados. O impacto destes eletrões provoca a emissão por parte da amostra de eletrões secundários e de eletrões retro difundidos que são recolhidos num detetor que transmite um sinal para um ecrã catódico (ampliações até 10. 000 x) Também são emitidos raios X pelas camadas mais internas. Estes podem ser analisados conforme a sua energia produzindo um espetro de energia que depende do tipo de átomos do material</p>	<p>Observação do tamanho e morfologia das partículas. Elaboração de mapas elementares para observação de pigmentos e constituintes das argamassas das duas cenas pintadas</p>
<p>7-Espetrometria de absorção de infravermelhos com transformada de fourrier (micro- FTIR) Equipamento Perkin Elmer Paragon 1000PC</p>	<p>Técnica que de baseia no fato de uma molécula vibrar apenas de alguns modos. Como a absorção da radiação ocorre apenas para determinados valores de energia que são caraterísticos das moléculas, pela comparação da energia de radiação para os quais há absorção, é possível identificar as moléculas ou tipos de moléculas presentes nas amostras</p>	<p>Identificação de material orgânicos na camada cromática, (ligantes)</p>
<p>8-Micro Raman Equipamento: Horiba Xplora</p>	<p>Técnica de análise que estuda os níveis de energia das moléculas (transição raman) a partir do numero de fotões por ela difundidos quando sobre elas se incide uma fonte de radiação laser</p>	<p>Identificação de compostos inorgânico (pigmentos das duas cenas)</p>

Como resultado dos exames efetuados, foi revelado que em relação às argamassas que servem de suporte pictórico para a produção do *intonaco* foram utilizadas rochas calcárias com maior ou menor percentagem de calcite ou dolomite. E que o *intonachino* (fina camada de cal estendida a pincel nas carnações), foi obtido a partir de cal, mais calcítica. Foram igualmente identificados os pigmentos usados na pintura e que se apresentam na tabela 7.

Tabela 7 - Pigmentos identificados na pintura O Bom e Mau Juiz

Côr perceptível	Pigmento	Composição	Fórmula química
Amarela	Ocre amarelo	Oxohidroxido de ferro	FeO (OH)
Castanho	Óxido de manganês	Óxido de manganês	MnO ₂
Vermelho	Ocre vermelho	Óxido de ferro Hematite	Fe ₂ O ₃
Vermelho-vivo	Cinábrio	Sulfeto de mercúrio	HgS
Cinzento	Ocre vermelho + carvão	Hematite + fosfato	Fe ₂ O ₃ + formula fosfato
Azul	Carbonato de cobre	Azurite	(2CuCO ₃ Cu(OH) ₂)
Negro	Carvão vegetal	Carbono	C
Negro	Carvão animal	Fosfato	(PO ₄) ⁻³

Foi verificada a existência de pigmentos comuns a ambos os registos (superior e inferior) e que são os ocres vermelhos e amarelos (FeO(OH) e Fe₂O₃); cinábrio (HgS); azurite (2CuCO₃ Cu(OH)₂) e negro de carbono (C). Todos eles se encontram englobados numa

matriz de carbonato de cálcio. A cal aparenta ter sido utilizada como pigmento (ex. fundos brancos das carnações e da composição) e como ligante.

No que se refere a materiais orgânicos que pudessem ter servido como aglutinantes, somente foram detetados traços de resina acrílica, a qual terá sido aplicada em anteriores intervenções de conservação e restauro com o propósito de fixar os pigmentos.

Concluiu-se também que o *intonaco* não foi colocado de uma só vez, mas por fases e na direção do topo para a base. Estas fases que têm a designação de *pontata* e correspondem à altura a que seriam colocados os pisos de andaime.

A observação através de luz rasante horizontal permite claramente verificar a existência de três *pontatae* na cena inferior e uma *pontata* na cena superior. Estes resultados foram igualmente comprovados no estudo de Isabel Ribeiro em 1997. A forma como foi colocada a argamassa e a composição dos seus elementos constituintes, apresenta-se similar entre as duas cenas o que parece indicar que não existe um desfaseamento cronológico considerável entre a execução da cena superior e da inferior.

Na pintura, a ausência de *giornate* e a extensão da perda aparente de camadas cromáticas, indiciam que o pintor poderá ter usado uma técnica mista (*fresco e secco*).

4.3 As fotografias de raios infravermelhos

As fotografias de raios infravermelhos permitiram a leitura de parte do texto ainda existente nas filactérias do registo superior e que já não se encontra visível através da observação a olho nu. As filactérias não se dispõem na pintura na horizontal, mas estão onduladas tomando a forma aproximada das letras alfa e ómega, levando a que acresça alguma dificuldade à sua leitura.

Este texto foi parcialmente transcrito por Fátima Farrica¹⁵³, tendo Leonel Borrela¹⁵⁴ efetuado a transcrição final. Refere este, que os textos das filactérias se compõem de frases

¹⁵³ Fátima Farrica, Licenciada em História, Pós graduada em arquivologia, Mestre em Estudos Históricos Europeus, membro colaborador do CIDEHUS, Universidade de Évora

¹⁵⁴ Leonel Borrela. Licenciado em História pela Universidade de Évora, técnico do Museu regional de Beja

soltas relativas à justiça divina, à fé e perdão de Deus. A leitura revestiu-se de dificuldades, pois nem todas as letras se conseguem identificar claramente.

Começando pelo personagem do painel superior à direita de Cristo, na parte inferior da filactéria, lê-se "A VERDADE DA FE", que pode vir no seguimento do conteúdo da faixa superior. Contudo, essa faixa superior contém no extremo esquerdo um E e um P que, ao contrário, se lê PE, antecedendo as duas letras L e A da parte da faixa mais elevada, seguida de JUSTIÇA DO CEO. Teríamos, assim, do lado esquerdo: PELA JUSTIÇA DO CEO - R(?)?????TA HA A VERDADE DA FE.

Ao centro, no globo terrestre aos pés de Cristo lê-se a palavra Uropa

À direita, na faixa superior, com as primeiras letras pouco legíveis: MISERICORDIA DE DEOS; a faixa inferior parece que está escrito YRDADE.¹⁵⁵



Ilustração 4- Filactéria IUSTICA

Foto M_Gil ©HERCULES

JUSTICA

¹⁵⁵ A totalidade das imagens referentes às filactérias está apresentada no Anexo II



Ilustração 5- Filactéria DO CEO

(JUSTICA DO CEO)



Ilustração 6- Filactéria dia de DEOS

DIA DE DEOS (MISERICORDIA DE DEOS)
Fotos M_GII© HERCULES



Ilustração 7- Globo terrestre -UROPA

Foto M_GII© HERCULES

4.4. O edifício, história e função; a questão das obras manuelinas

A pintura do Bom Juiz encontra-se na parede noroeste dos Antigos Paços do Concelho. Este edifício terá sido edificado no segundo quartel do século XIV, durante os reinados de D. Dinis e de D. Afonso IV, depois da atribuição de foral pelo Bolonhês em 1276 e na sequência do desenvolvimento de Monsaraz, após as políticas de povoamento que se seguiram ao período da reconquista¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Túlio Espanca 1978, *op. cit.* p. 390

A primitiva Casa da Câmara, de estilo gótico, apresentava afinidades arquitetónicas com os antigos Paços do Concelho de Estremoz e de Avis, construídos em finais do século XIV.

Era neste edifício que se reuniam os homens-bons para tomar decisões que regiam a vida política, administrativa e jurídica do concelho sendo este o local onde eram realizadas as reuniões da câmara, as eleições e os julgamentos que tinham lugar na sala de audiências, que estava ornamentada com a pintura da justiça.

A documentação que existe sobre a história deste edifício e a sua evolução é muito escassa. Segundo Pires Gonçalves, a mais antiga referência aos Paços do Concelho de Monsaraz remonta a 1362, este autor refere que na sala do tribunal deste edifício ter-se á realizado o julgamento da Pedra da Alçada, onde eram litigantes o Concelho de Monsaraz e Álvaro Vasques, da Herdade da Pedra da Alçada.¹⁵⁷ Existem vestígios da cadeia medieval junto ao castelo desta vila e sabe-se pela consulta efetuada às Memórias Paroquiais de Monsaraz, que a cadeia funcionava neste edifício em 1708, porque, segundo o que está descrito, tinha sido construída uma capela mesmo em frente ao edifício dos Paços do Concelho, a Capela de S. José, que ainda hoje existe e que foi construída no primeiro andar, para que os presos pudessem ouvir missa:

- «Na rua direita e principal desta Villa para a parte de poente, defiante da cadea das mesma sobre as partes de humas casas está huma capella de S. José, a qual mandou fazer Domingos Lourenço Perdigão, para a em ela se dizer missa todos os dias afim de que os presos as ouvissem cuja instituicão foi na era de 1708 para o que deixou muitas rendas e fazendas».¹⁵⁸

Sobre as intervenções que o edifício sofreu, Pires Gonçalves refere que as obras foram efetuadas no reinado de D. Manuel: «Cronologicamente não restam dúvidas que esta abóboda de artesãos manuelinos foi erguida posteriormente à execução da pintura com o painel da justiça, e que ela não só mutilou o Cristo em Majestade, supremo juiz, - figurado no alto do mural, como ocultou no ângulo superior direito as armas da sereníssima casa de Bragança, que foram implantadas posteriormente à factura do fresco. No entanto, o mesmo autor admite que o edifício gótico sofreu mais tarde uma transformação

¹⁵⁷ Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁸ ANTT-MPRQ-24-85-c0096.

manuelina, de fixação de atribuição cronológica mais subtil e de atribuição menos válida por falta de prova documental».¹⁵⁹

Dagoberto Markl fundamenta-se no estudo de Túlio Espanca, para explicar que as obras terão sido realizadas nos finais do reinado de D. João II, inícios do reinado de D. Manuel I: «*Ignora-se o período e razões do seu abandono, (dos Paços da audiência) pela edilidade e a sua transformação em aljube civil, porquanto esta utilização mista foi comum na codificação da monarquia portuguesa a partir do diploma régio de D: João II, de 1492, que determinou a fundação de correições de comarcas e de cadeias públicas fora dos castelos. Portanto cremos e os elementos arquitetónicos o revelam, que a adaptação da carceragem, com o levantamento do sobrado se verificou nos derradeiros anos do Príncipe Perfeito, ou nos primeiros reinados do Venturoso [...] Mais delicada (a abóboda) é a do tramo da Sala do Tribunal, de chanfros e opulenta chave axial, circular, de pedra, codiforme e de ornatos estrígilos, decerto da época de transição de D. João II - D. Manuel I*».¹⁶⁰ O mesmo autor é da opinião que as armas que se encontram lateralmente ao registo superior do fresco, pertenciam a D. Jaime de Bragança, cuja datação seria posterior a 1496, 1497.¹⁶¹

Para Luís Afonso, a heráldica que se encontra simbolicamente à direita, pertence a D. Jaime de Bragança¹⁶² cujo brasão só poderia ter sido pintado depois de março de 1498, quando, a pedido das cortes, o Duque se tornou sucessor da coroa de Portugal, enquanto D. Manuel não assegurava descendência, sendo então que as armas da Sereníssima Casa de Bragança se tornaram semelhantes às armas da Coroa Portuguesa.

Dagoberto Markl é da opinião que *as obras que deram origem à sala do tribunal são de finais de Século XV, “mais concretamente num período situável, nos anos 1495, 1497.”*¹⁶³

Na nossa opinião, o Fresco terá sido executado na sala das audiências, após o regresso de D. Jaime de Bragança. Não faria sentido produzir uma pintura mural, para num curto espaço de tempo e durante o reinado de D. Manuel (1495- 1521) fazer obras, mutilando não só a heráldica, mas também o rosto de Cristo que constituiria uma heresia, pelo que

¹⁵⁹ Pires Gonçalves 1964, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶⁰ Túlio Espanca 1978, *apud* Dagoberto Markl 1999, *op. cit.* p. 11

¹⁶¹ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.* p. 12

¹⁶² Luís Afonso 2003, *op. cit.* p. 62

¹⁶³ Dagoberto Markl 1999, *op. cit.* p. 11

pensamos que a mutilação da pintura terá ocorrido numa época muito posterior, na sequência das obras de restauro depois de 1755.

Segundo Túlio Espanca «*Toda a parte do edifício sofreu ruína provocada pelo sismo de 1 de Novembro de 1755*»,¹⁶⁴ sendo assim certo, que o terramoto destruiu parcialmente o prédio, e que ele exibe características arquitetónicas específicas dos edifícios construídos a partir do final do século XVII tornando muito provável que esta arquitetura se usasse ainda em meados do século XVIII.¹⁶⁵ Ainda segundo Túlio Espanca, os efeitos de terramoto foram de tal modo que destruíram o pelourinho Manuelino encimado pela esfera armilar, sendo o que existe atualmente frente ao edifício dos antigos Paços do Concelho uma reprodução setecentista do original.¹⁶⁶

Faz deste modo todo o sentido, que a pintura tenha sofrido danos na derrocada parcial por efeito do terramoto de 1755 e mesmo assim, não foi destruída na altura da reconstrução do edifício, mas sim salvaguardada atrás de uma parede deliberadamente construída para esse efeito, atrás da qual foi encontrado em 1958 o Fresco de Monsaraz.

5. Datação pelas afinidades estilísticas e plásticas com a produção fresquista tardo-medieval

As pinturas que constituem o *corpus* documental de finais do século XV início do século XVI em Portugal são na sua grande maioria de temática religiosa, encontrando-se em ermidas, igrejas, conventos ou capelas. As imagens que constituem estas composições pictóricas, relatam habitualmente passagens da Bíblia, ou figuras de santos, representados com os seus atributos iconográficos auxiliando assim a sua identificação. No caso do Fresco de Monsaraz, não se conhecem exemplares com uma temática semelhante com a qual possamos estabelecer comparações.

Quanto a outras pinturas murais coetâneas em espaço laico e institucional é apenas conhecido um fragmento de uma composição fresquista nos Antigos Paços do Concelho de

¹⁶⁴ Túlio Espanca 1978, *op. cit.* p. 390

¹⁶⁵ Idem, *ibidem* pp. 390-392

¹⁶⁶ Cf. Saul Gomes 2012, *op. cit.*, p. 45.

Estremoz. Trata-se de um elemento decorativo constituído por uma imitação de panos de brocado e que Luís Afonso considera pertencer ao período tardo-medieval. No que resta desta composição fresquista parece haver ainda indícios de inscrições com caracteres góticos.¹⁶⁷

Quanto às características formais, cores dos pigmentos e técnica, encontram-se semelhanças com variadíssimas pinturas tardo-medievais a norte do país das quais tomamos como exemplo a figura de Cristo de S. Salvador de Tabuado.

Quanto às semelhanças formais, Luís Afonso refere que a pintura de Tabuado lembra vagamente “*algumas das soluções encontradas pelo Mestre Monsaraz-Beja no Sul do país. Nas pinturas realizadas por este Mestre em Monsaraz e em Beja encontramos respostas formais idênticas, nomeadamente no desenho dos olhos ou na articulação da forma nariz – sobrancelha, partilhando ainda o aparente arcaísmo das soluções plásticas.*”

Em relação à datação, este autor considera que a pintura de Tabuado foi executada no reinado do Venturoso porque (...) *esta apresenta o recurso de uma abóboda achatada como coroamento do espaço (...) recorrendo a mísulas discoides como pendentives esféricos, -uma solução que é própria da época manuelina. Outro exemplo é dado pela modulação do manto de Cristo (...). Pensamos que esta pintura terá sido realizada em torno de 1500, e o último quartel do século XVI.*¹⁶⁸



Ilustração 8-S. Salvador de Tabuado

¹⁶⁷ Luís Afonso 2009, *op. cit.*, pp. 297-298.

¹⁶⁸ Luís Afonso 2009, *op. cit.*, vol. II, p. 740.



Ilustração 9- Barra de enquadramento S Salvador de Tabuado, fonte Bessa2007 anexo IIp.31

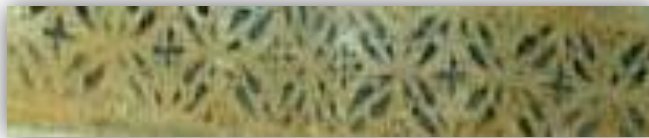


Ilustração 10- Barra de enquadramento Fresco de Monsaraz

Na Igreja de Igreja de S. Tiago de Adeganha encontram-se diferentes campanhas de pintura. São visíveis semelhanças entre o Fresco de Monsaraz e a segunda campanha de pintura desta igreja que está datada de (c.1510-30)¹⁶⁹ e onde a principal figura que se pode observar representa S. Tiago. Esta imagem encontra-se enquadrada por uma barra de motivo geométrico, elaborada com o método de estampilha muito ao gosto da pintura tardo-medieval em Portugal.

¹⁶⁹ Luís Afonso 2009, vol. II, *op. cit.*, p. 22.



Ilustração 11- Ressurreição Igreja de Adeganha

Note-se a semelhança no panejamento das personagens das fig. 13 e a semelhanças dos Cristos em ambas as figuras.

É possível encontrar no *corpus* documental da pintura fresquista tardo-medieval portuguesa, elementos muito semelhantes aos do Fresco de Monsaraz. Apenas para citarmos alguns exemplos, encontramos o mesmo arquétipo do “príncipe em majestade”, com que foram construídas as figuras dos juízes, nas pinturas do Divino Salvador de Tabuado; semelhanças com os Cristos de S. Salvador de Bravães, e S. Tiago de Adeganha, todas estas obras estão datadas de finais do século XV e inícios do século XVI

Outro indicador muito relevante, reside nas grandes semelhanças entre a pintura do Bom Juiz e a pintura mural que se encontra na Ermida de S. André em Beja: “*as duas terão sido executadas pelo mesmo mestre*” que Luís Afonso designa de “*Mestre Monsaraz- Beja*”. Na parede onde se encontra o frontão de altar da ermida, são visíveis dois anjos heráldicos que seguram as armas de D. Manuel, pelo que sua datação não oferece dúvidas. Pelas

afinidades plásticas entre as duas pinturas, podemos estabelecer uma cronologia próxima para o Fresco do Bom Juiz situando-o no reinado de D. Manuel.



Ilustração 12 - Anjos Heraldicos Ermida de S. André Beja

Note-se a semelhança entre os rostos, panejamento, as mãos, o rosto e os elementos decorativos com o Fresco de Monsaraz.

Em relação à época em que se teriam usado os trajes, as cabeleiras e barba, patentes nas personagens do Fresco de Monsaraz Dagoberto Markl apresenta um estudo em que estabelece comparações entre a pintura de Monsaraz e as gravuras das Ordenações Manuelinas, impressas em Lisboa por João Pedro de Cremona, no ano de 1514., Dagoberto Markl observa que:

“Os chapéus dos Juízes e dos corregedores figuram nas gravuras dos livros III, IV e a espécie de opa que envergam os magistrados, com aberturas para enfiar os braços, vê-se num dos figurantes do livro III, que, para além disso, tem um chapéu idêntico e na personagem em primeiro plano à direita, do livro IV”.

A barba dos intervenientes é importante para a datação. Em Monsaraz cinco figuras ostentam barba: O Bom Juiz; os dois corregedores com uma barba curta que envolve a face mas sem o bigode complementarmos; o homem julgado, a barba hirsutas do

corruptor com as perdizes, Nestes três tipos de barba encontramos vários exemplos nas gravuras das Ordenações. Particularmente apelativa é a semelhança do rosto do Bom Juiz com o rosto de D. Manuel I”¹⁷⁰.

Pelas razões aqui expostas consideramos que a pintura de Monsaraz foi executada no século XVI, durante o reinado de D. Manuel I, depois da edição das OM de 1514, de João Pedro Buonhomini, que continham de um conjunto de 5 gravuras impressas nos cinco volumes do código legislativo de D. Manuel I impressos por Valentim Fernandes, e o final do reinado do venturoso em 1521.

6. A abordagem de Skinner e a iconografia política da obra de Lorenzetti

O Historiador de filosofia política Quentin Skinner,¹⁷¹ Professor da cadeira de história moderna da Universidade de Cambridge, autor de várias obras sobre história política, elaborou um estudo sobre o célebre ciclo de frescos de Siena no qual desenvolveu uma abordagem própria.

No seu livro *L'Artiste en Philosophie Politique*, Skinner analisou o célebre fresco de Siena,¹⁷² “ O Bom e o Mau Governo “, considerado, pela maioria dos autores de estudos sobre obra de Monsaraz, como uma das suas principais fontes.

¹⁷⁰ C.f. Dagoberto Markl 1999, *infra* p. 40.

¹⁷¹ Quentin Skinner é Professor de Humanidades na Universidade Queen Mary de Londres, membro de muitas sociedades académicas incluindo British Academy, American Academy e Academia Europea. Tem recebido numerosos graus académicos honoríficos. Foi autor e co-autor de mais de vinte livros. O seu trabalho tem sido largamente traduzido e o seu estudo de dois volumes *The Foundations of Modern Political Thought* foi considerado pelo suplemento literário do jornal Times, em 1966, como o livro mais influente desde a II guerra mundial. Ao longo da sua carreira académica alcançou muitos prémios como o Isaiah Berlin Prize of the Political Studies Association, Ippincott, David Easton Awards of the American Political Science Association, juntamente com Wolfson Prize for History em 1979 e o Balzan Prize em 2006.

¹⁷² O Fresco de Siena, “ O Bom e o Mau Governo” de Ambrogio Lorenzetti, “encontra-se no palácio comunal da cidade de Siena, Itália, e data de 1337/1340. O seu autor, Lorenzetti, pertenceu à escola Siennense, nasceu em 1290 e morreu em 1348.) Esta obra consiste num ciclo de Frescos, pintados nas paredes do salão dos nove (palazzo comunale). É constituída por três painéis, formando alegorias e efeitos do Bom e Mau Governo. As dimensões da sala são de 9,96 x 7,70 x 14, 40 m.

Num primeiro olhar, as semelhanças entre as duas obras residem na similaridade da temática política, tema raríssimo no panorama fresquista europeu, e no facto da pintura O “Bom e Mau Governo”, ornamentar as paredes do Palazzo Comunale de Siena e o “Bom e Mau Juiz” de Monsaraz, se encontrar nas paredes da casa da câmara, nos antigos Paços do Concelho de Monsaraz

Quentin Skinner,¹⁷³ no seu artigo *Meaning and understanding*¹⁷⁴ apresenta uma proposta metodológica para a construção do trabalho do historiador de ideias. Apesar do seu livro sobre o fresco de Siena ser uma obra bastante posterior, publicada em Paris em 2003, e o artigo ter sido escrito em 1969, é uma obra que ilustra bem a perspetiva deste historiador.

No seu artigo, começa por referir que as fontes do historiador de ideias são essencialmente textos escritos, como um poema, um tratado de filosofia, uma peça, uma novela, ensaios sobre ética ou religião ou qualquer outra forma de pensamento (não foi diferente no caso da sua análise ao fresco de Siena, porquanto Skinner analisou seu o “texto político” que as imagens de Lorenzetti descrevem e que representam os fundamentos políticos da Sereníssima República de Siena. Segundo o professor de Cambridge, independentemente da fonte com a qual o se trabalha, o historiador deve colocar sempre a mesma pergunta - qual o procedimento adequado para a verdadeira compreensão do texto?

Para essa questão existem duas abordagens, que dividem a opinião dos autores de história política e ambas parecem ter uma larga aceitação por parte dos historiadores de ideias: A primeira forma e talvez a que tenha vindo a ganhar cada vez maior número de adeptos entre os estudiosos, é aquela em que se insiste que são os contextos religiosos e políticos e os fatores económicos que determinam o significado de qualquer texto e por esse facto se deve enquadrar a leitura dentro do seu contexto para uma correta tentativa de interpretação.

A outra corrente e a mais usada pela maioria dos historiadores insiste que o texto é autónomo, contendo em si a única chave para a sua compreensão.

¹⁷³ Quentin Skinner foi distinguido com vários graus honoris causa; pertencente aos corpos diretivos das academias de história europeia, americana e Inglesa; Autor de obras essenciais para a história e filosofia política como *The Foundations of Modern Political Thought* (dois volumes, Cambridge, 1978), *Machiavelli* (1981), *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes* (Cambridge, 1996) e *Liberty before Liberalism* (Cambridge, 1998). Escreveu também *L’artista en Philosophie Politic*, onde elabora um estudo sobre o célebre fresco de Sienna, “O Bom e mau Governo. de Ambroggio Lorenzetti.

¹⁷⁴ Quentin Skinner, “Meaning and Understand in the History of Ideas”, in *Visions of Politics*, Vol. 1, and Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Skinner considera que nenhuma destas abordagens é só por si suficiente ou adequada. Quando um autor se concentra exclusivamente nos escritores clássicos e nos seus textos, interpreta a sua fonte à luz de leis, pressupostos, conceitos e enunciados construídos, pelos grandes autores clássicos, no que resultará nalgumas fragilidades no campo da hermenêutica, no sentido em que procuram explicar e enquadrar cronologicamente, acontecimentos, conceitos e teorias baseados na produção bibliográfica.

A abordagem de um estudo das ideias, segundo este autor, deve ser entendida no contexto de um quadro interpretativo traçado após a reconstituição histórica do documento.

Considera também que para a compreensão de uma obra se deve partir, em primeiro lugar da leitura e compreensão das suas palavras, depois o estudo do contexto histórico onde se buscará informação vital sobre a obra, através do conhecimento das condições da sua produção e que lhe permitirá enunciar perguntas essenciais:

- Quem foi o seu autor? Qual o seu grupo social? Quais as suas motivações? Qual o contexto político ou religioso que poderiam estar a condicionar a obra? Quem a encomendou? Que linguagem era a da época? Em suma, para Skinner a questão fulcral é tentar entender o que pretendia de fato dizer o autor, o que pretendia realmente exatamente transmitir?

No seu livro *L'artiste en Philosophie Politique*, e à luz do contexto vivido na época em que se criavam as primeiras repúblicas, Skinner reinterpreta os conceitos expressos no ciclo de frescos e tenta demonstrar que o discurso da obra de Lorenzetti ultrapassou as fontes e criou um modo próprio pensamento.

A grande maioria dos autores dos estudos sobre o Fresco de Monsaraz, consideraram o Fresco de Siena o “*Bom e o Mau Governo*” como a sua principal fonte. Esta pintura foi encomendada pelos poderes da Câmara da República de Siena para ornamentar as paredes da *Sala dei Nove do Palazzo Pubblico*, onde se reuniam os nove oficiais governantes da oligarquia de mercadores que governou Siena entre 1287 e 1385. Entre o princípio do século XII e meados do século XIV as repúblicas urbanas produziram uma literatura política, a partir da qual se difundiam os ideais políticos para a sua autonomia. Debateram-se obras de eminentes filósofos como S. Tomás de Aquino e Marsille de Pádua. Ambrogio

Lorenzetti materializou estas ideias com o seu notável ciclo de frescos que ocupam três das paredes da supracitada *Sala dei Nuove*.¹⁷⁵

A obra do mestre de Siena não era uma obra de pintura no sentido tradicional e a sua mensagem era claramente política. Deve-se ter presente que uma pintura mural expressa e transmite o conteúdo de um texto escrito, não sendo na maioria das vezes uma obra de contemplação no sentido estético ou meramente decorativo, mas inequivocamente um veículo transmissor de mensagens na sua maioria religiosas, com a exceção do Fresco de Siena e do Fresco de Monsaraz que ostentam mensagens claramente de teor político e jurídico.

Na Pintura de Siena Ambroglio Lorenzetti desenhou as ideologias da autonomia republicana nos primeiros decénios do século XIII, em que o valor mais precioso da vida civil e o propósito do bom governo deveria ser a salvaguarda da paz sobre a terra, e que cada um deveria tentar viver em paz e tranquilidade. Sublinha que o dever dos nove senhores era conservar a cidade num estado de paz perpétua e perfeita justiça e que eles próprios deveriam observar estes valores e fazê-los cumprir a cada cidadão da comuna ou da cidade.

Dizia-se que a pintura de Siena teria um misto de S. Tomás de Aquino e de Aristóteles, uma vez que nos coloca na presença de uma alegoria aristotélica do princípio do bom governo. Esta representação encontra-se mediatizada por uma interpretação jurídica e escolástica, sobretudo pela doutrina de “*Somme Théologique*” de S. Tomas de Aquino. Esta era a tese admitida anteriormente pelos historiadores de arte e pelos historiadores de ideias. Esta conceção de paz por ausência de conflitos de S. Tomas de Aquino, difere de Lorenzetti e dos pré humanistas para os quais é a vitória da Paz imposta pela força.

Esta opinião foi ultrapassada pela análise de Quentin Skinner.¹⁷⁶ Do ponto de vista deste autor, o fresco é a expressão do pensamento pré humanista das repúblicas urbanas das primeiras décadas do século XII. Ao olhar para os documentos diversos da “*Ars Dictaminis*” dessa época verifica-se que tem diretivas morais e políticas bem definidas.

¹⁷⁵ William Bowsky 1981, *apud* Quentin Skinner (1999) Ambroglio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two Old Answers, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 62, pp. 1-28.

¹⁷⁶ Cf. Quentin Skinner 2003 *op. cit.*, pp. 50-51.

O pensamento político ou filosófico que Lorenzetti reflete na sua obra, teve a sua origem nos documentos constitucionais oficiais das repúblicas urbanas, como a constituição da cidade em 1262 e os tratados especializados do governo da cidade.

7. O contexto histórico

7.1. D. Manuel e a política de reforço do poder régio

Durante o período manuelino ocorreram grandes transformações e reformas a nível administrativo e judicial. Referimo-nos à criação de instituições como as provedorias, que tendo sido criadas ainda em tempo de D. João II, foram efetivadas no reinado do Venturoso. Tinham por função acautelar as finanças régias através da cobrança de impostos, tombamento de bens da coroa e a tutela dos bens dos desprotegidos como por exemplo os órfãos. Os provedores eram oficiais régios, e a provedoria funcionava como um elo de ligação entre as diferentes estruturas locais como as comendas, alcaldarias, câmaras e o poder central.

Outro organismo desenvolvido em tempo de D. Manuel I foi o “Desembargo do Paço”, que era um tribunal superior, oficializado pelas ordenações manuelinas, constituído por um corpo de magistrados (desembargadores do paço) e presidido pelo próprio rei. Funcionava autonomamente em relação à casa da suplicação, cível e relação da casa do Porto. Este tribunal tinha por função despachar as petições de graças dirigidas ao monarca.

Segundo Isabel dos Guimarães Sá,¹⁷⁷ a governação do rei passou a apoiar-se num número crescente de oficiais régios, na construção de uma burocracia, na constituição de exércitos (de mercenários) e no reforço das finanças do estado através da taxação de classes não privilegiadas. Nas palavras desta autora: *“Excluíram-se judeus e mouros da vida social portuguesa através da sua conversão forçada, ao cristianismo, reforçou-se o poder político e económico das ordens militares, cada vez mais controladas pelo poder régio, construíram-se numerosas obras arquitetónicas como símbolo da opulência do poder régio”*.¹⁷⁸ D. Manuel atualizou e reestruturou o código legislativo e impôs que houvesse

¹⁷⁷ Isabel dos G. Sá; Maria Antónia Silva Lopes, 2008 – “História breve das misericórdias portuguesas: 1498-2000”. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 7-64.

¹⁷⁸ Isabel dos Guimarães Sá 2003, *op. cit.*, pp. 7-8.

uma cópia das ordenações manuelinas em todos os lugares do reino. Mandou reorganizar a documentação através da leitura nova, concedeu novos forais e foi também no seu reinado que se desenvolveram as Misericórdias. Em Monsaraz a instituição da Misericórdia e a concessão do Foral Manuelino são a face mais visível da política manuelina.

A par de todas estas transformações que caracterizaram o reinado do Venturoso, foi criada e difundida a imagem do monarca como símbolo da justiça, um rei em movimento, senhor de seus ofícios e deveres.¹⁷⁹

Segundo Ivo Carneiro, nos anos de 1513 e 1514, o poder régio apoiado estritamente no mundo intelectual do direito, conclui a imagem oficial do príncipe como o núcleo da sociedade da época. Tratava-se da imagem que se pretendia divulgar através dos ofícios, poderes locais e regionais, procurando galvanizar e unificar os diferentes grupos sociais em torno da figura régia. O monarca mandou estampar gravuras nos livros das OM, onde se faz representar através da figura do rei em majestade, ostentando os símbolos régios e desempenhando as diversas funções do ofício real.

A imagem do arquétipo do “príncipe em majestade” ostentava um dístico com a frase DEO IN COELO TIBI AUTEM IN MUNDO é, segundo este autor, a forma em que o rei lembrava a sua função de lugar tenente de Deus na Terra, «*A qual implicava o seu submetimento a Deus ao mesmo tempo que assumia a sua ligação com a parte divina, mas também poderosamente, assunção de um poder providencial sobre a totalidade dos seus súbditos*».¹⁸⁰

No ano de 1514 ficariam concluídas as imagens oficiais do rei, conseguidas através de uma sequência de 5 gravuras que ilustravam os 5 volumes das Ordenações Manuelinas.¹⁸¹

¹⁷⁹ Cf. Angélica Barros Gama, 2011, A Iconografia Régia Manuelina e as Muitas Faces da Política Do Rei Descobridor (1495-1521), Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p. 1.

¹⁸⁰ Ivo de Sousa Carneiro 1987, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸¹ *Idem, ibidem.*, p. 49.



Ilustração 13- Gravuras Ordenações Manuelinas Livros I e II



Ilustração 14 -Gravuras das Ordenações Manuelinas Livros III, IV e V

7.2. As Ordenações Manuelinas, a Iconografia Política e o Fresco de Monsaraz

O momento político do reinado de D. Manuel I foi consubstanciado por um tratado de filosofia política intitulado “*De Republica Gubernanda per Regem*” (“*Do Governo da República pelo Rei*”) da autoria de Diogo Lopes Rebelo, publicado em França em 1496 e oferecido a D. Manuel pelo seu autor e antigo mestre.

Esta obra que contém os fundamentos teóricos para um bom governo, foi concebida com o intuito de servir de espelho de príncipe, indicando como deveria ser o governo de um bom

rei, legitimando a monarquia, visando não só a definição do conceito de Bom Rei ou Bom Governo, mas também a legitimação do poder do rei pela vontade divina.¹⁸²

Segundo Isabel dos Guimarães Sá, nesta obra dava-se particular importância à justiça,¹⁸³ os juízes e governadores deviam ter quatro qualidades: a primeira, deviam ser poderosos, isto é, sábios, a segunda era serem tementes a Deus (só aos bons Deus concede os bens do paraíso e as penas do inferno aos maus); a terceira é terem os dons da verdade e da justiça da doutrina e dos bons costumes; a quarta é odiarem a avareza e não aceitarem dádivas, porque como diz Deuteronomio “*Não aceite ofertas, porque elas cegam os olhos e alteram o peso da justiça*”.

Da mesma forma que a obra de Lorenzetti teve a sua origem nos documentos constitucionais oficiais das repúblicas urbanas, também o Fresco de Monsaraz reflete a teoria política ao tempo de D. Manuel.

No que respeita à iconografia política da pintura tradicionalmente conhecida pelo “Bom e o Mau Juiz”, o seu significado é mais complexo do que o significado moralizante que nos transmite numa primeira leitura.

Esta obra representa a lei vigente nas Ordenações Manuelinas e que proíbe expressamente a sua perversão, pela não observação das regras da imparcialidade e da incorruptibilidade dos agentes da justiça, garantido a equidade de direitos e de tratamento a todos os súbditos reais, ao mesmo tempo que institui a imagem do rei justo.

No “*De Republica Gubernanda per Regem*”, o seu autor estabeleceu os fundamentos e princípios pelos quais se deve reger um príncipe. Nessa época, é criada a imagem oficial do rei, o garante da justiça e da equidade. Alguns fundamentos do “*De Republica Gubernanda per Regem*” estão materializados nas Ordenações Manuelinas:

“Dos dois vícios contrários à liberalidade, a avareza é o pior. Citando Cícero: «não há vício mais repugnante do que a avareza, sobretudo nos príncipes e nos governantes da república». Se o rei deve evitar este vício, «compete-lhe, também, proibir os juízes e governadores, que colocou pelas diversas províncias do seu reino, de aceitarem dádivas, no julgamento dos processos e na administração da justiça pois que, conforme vem na

¹⁸² Diogo Lopes Rebelo, *Do Governo da República pelo Rei*, (1496) introdução e notas de Artur Moreira de Sá, edição fac-similada pelo Centro de Estudos da Psicologia e de História da Filosofia, Lisboa, 1951.

¹⁸³ Isabel dos Guimarães Sá 2003, *op. cit.*, p. 13.

Sagrada Escritura: Não recebas presentes, porque eles cegam os olhos dos sábios e alteram o peso da justiça» (...) Acautelem-se, pois, os juízes deste enorme crime da avareza e procure o rei saber com maior diligência se os seus juízes são propensos a tal crime. E aquele que o temor de Deus e o seu amor não estimule para o bem, ao menos contenha-os do mal o temor da justiça e da punição real. Os avaros, na Sagrada Escritura, são chamados servos de ídolos e é a eles, sobretudo, que Deus ameaça no Novo e Velho Testamento. Na Epístola aos Romanos diz o apóstolo S. Paulo: «Os avaros e os adúlteros não podem possuir o reino de Deus» e na Epístola a Timóteo: «Os que querem enriquecer caem nos laços do demónio e em desejos inúteis, que submergem os homens na morte e na perdição. Porque a raiz de todos os males é o amor do dinheiro».¹⁸⁴

Nas Ordenações Manuelinas faziam-se cumprir estes fundamentos, primeiro através dos votos dos oficiais régios superiores que tomavam posse de ofícios, onde juravam que não aceitariam ofertas e a todos tratariam com equidade,¹⁸⁵ o pobre, o rico e o estrangeiro. Os oficiais régios superiores fariam com que a lei fosse cumprida de acordo com as determinações do código manuelino, de onde se retiraram os seguintes termos comuns aos juramentos:

(...) E tanto que ao for assi provido do tal Officio, antes que comece a servir, nem faça cousa alguma que ao dito Officio pertença lhe sera dado juramento (...) da forma que é a seguinte :

Eu Foam... Juro ao Sanctos Avangelhos, em que ponho as mãos, que não dei a nehua pessoa, nem darei, nem prometi dar, nem mandar nem mandarei cousa alguma a pessoa por cause de me seer dado o dicto Officio e carreguo nem pera o diante o teer , e assi juro que quanto a mim e aas minhas forças e juízo for possível, eu servirei o Regimento do Officio da dita casa de que sua alteza me fez mercê bem e fielmente como a serviço de Deos(...) sem alguma differença ou respecto que aja de grandes, e pequenos , nem de ricos, e pobres, nem de estrangeiros, e naturaees,(...) e isso mesmo juro, e prometo que por mim, nem por antreposta pessoa nom receberi dadiva, presente nem serviço alguu de qualquer pessoa(...)

¹⁸⁴ Diogo Lopes Rebelo 1496, *op. cit.*, pp. 121, 123, 125.

¹⁸⁵ OM Livro I Título I – *Do Regimento do regedor da Justiça – juramento do regedor.*

OM Livro I Título II – *juramento Do Chanceler Mor.*

OM Livro I Título XXIX – *do Regimento do Guouernador da justiça, juramento do gouernador da Justiça na casa do cível.*

A não observação desta lei seria severamente punida como consta nas Ordenações Manuelinas no Livro V Título 56:¹⁸⁶

“Defendemos a todos os Julgadores e desembargadores, e assi a quaesquer outros Officiaes, assi da Justiça, como da Nossa Fazenda, e bem assi da nossa casa, de qualquer Sorte, e qualidade que seja, e assi também aos da governança das Cidades, Villas e Luguares, e outros quaisquer que sejam, que nom recebam pera si, nem pera filho seu, nem pessoa que debaixo do seu poder e guovernança esteer, ninhuas dadivas, nem presentes de nenhua pessoa que seja, posto que com elles nom traguam requirimento de despacho alguu. Nem isto mesmo ninhuus dos sobreditos Officiaes possam seer fazedores dos outros officiaes, que forem seus superiores, nem pera eles comprar e vender, nem emprestar cousa alguma do seu, e quem o contrario fezer perdera qualquer officio ou Offícios que tiver e mais paguará vinte por huu do que receber, a metade pera que o acusar, e a outra metade pera Nossa Camara. E aquele que o tal presente der, ou enviar, perdera toda a sua fazenda, isso mesmo a metade pera a Nossa Camara, e outra metade pera quem o acusar, e perdera qualquer officio, ou officios e carreguos e mantimentos. Se os de Nos tiver, e sera degrado cinco anos pera Allem e os officiaes que asi algumas derem aos ditos Officiaes seus, superiores, ou alguma cousa feitorizarem, ou pera eles comprarem, ou lhe venderem, ou emprestarem, aalem de asssi perderem suas fazendas perderam os ditos officios, e carreguos e mantimentos, e ordenados que com eles tiverem, e seram degradados por cinnco anos pera cada huu dos luguares D’alem”.

Também o juramento era importante para legitimar a ação dos *homens-bons* do concelho que constituíam o poder local e aos quais como órgão executivo competia zelar pela segurança da população, quer através da ação da “polícia” municipal, quer por um conjunto de medidas preventivas, que incluíam a restrição do uso de armas, a prática de jogos, impropérios e o que pudesse ser gerador de atos de violência.

Competia também à câmara efetuar a regulamentação dos mercados¹⁸⁷ com a respetiva fiscalização, podendo instaurar coimas e possuindo um corpo de jurados, aos quais o juramento conferia autoridade e tornava legítimas as ações dos *homens-bons* do concelho como se pode constatar nas OM, livro I título XVII - *do Meirinho das cadeas e do que a seu Officio pertence*:

¹⁸⁶ O.M. Livro V Título 56: “*Dos Officiaes d’ElRey que recebem serviços, ou peitas, e das partes que lhas dam, ou prometem, e dos que deles defamam*”.

¹⁸⁷ Humberto Baquero Moreno 1986, *op. cit.*, p. 12.

Outro si Mandamos que ninhuu homem de qualquer dos Meirinhos de Nossa Corte, nem das Correições, e Ovidorias, possa encoimar sem um homem bom ajuramentado pera isso elegido polos Juizes, e Officiaes do Concelho, e fazendo-o sem o dito homem bom, não lhe sera dado se a cousa que fezer

8- Considerações finais

É conclusão do presente estudo que a pintura do Bom e Mau Juiz de Monsaraz foi executada em pleno reinado de D. Manuel I após a impressão das OM, mais provavelmente após a edição de 1514 que já continham as gravuras que representavam D. Manuel no exercício do poder. Aponta-se a datação desta pintura para os anos de 1514 a 1521.

Esta datação é justificada pelas afinidades formais e estilísticas da obra de Monsaraz, com outras várias pinturas murais datadas de finais do século XV e início do século XVI, em particular com a similaridade técnica e formal com a pintura manuelina da Ermida de Santo André em Beja, cujo mestre se pensa ter sido o mesmo (mestre Monsaraz-Beja).

Pela utilização da fonte iconográfica da representação de D. Manuel divulgada nas gravuras das Ordenações, ficou demonstrado que embora o Duque de Bragança fosse donatário da Vila de Monsaraz, a política manuelina está patente na concessão de foral, na constituição da Misericórdia, na nomeação e confirmação de oficiais régios.

Não seria de estranhar uma pintura figurando a lei manuelina dado que estas se encontravam amplamente divulgados pela obrigatoriedade de aquisição do código Manuelino por todas as vilas e lugares do reino.



Ilustração 15- O Fresco de Monsaraz

Foto M_Gil© HERCULES

8.1 Interpretação final da obra o Bom e Mau Juiz de Monsaraz

No registo inferior estão representados dois juizes: o juiz da esquerda, o *Mau Juiz* ou juiz corrupto, representa o que um magistrado não deve fazer e que é expressamente proibido pela Lei Manuelina. Este personagem apresenta duas caras e recebe presentes de dois outros personagens. O que se encontra à sua direita oferece-lhe perdizes (iconograficamente o significado das perdizes é o engano, estas aves fingem-se feridas para distrair e afastar o predador das suas crias). O personagem que se encontra à sua esquerda oferece-lhe moedas de ouro, que estão conotadas com a usura e ganância.

“Se o rei deve evitar este vício, «compete-lhe, também, proibir os juizes e governadores, que colocou pelas diversas províncias do seu reino, de aceitarem dádivas, no julgamento dos processos e na administração da justiça pois que, conforme vem na Sagrada Escritura: Não recebas presentes, porque eles cegam os olhos dos sábios e alteram o peso da justiça»¹⁸⁸ (...) «Os avaros e os adúlteros não podem possuir o reino de Deus» e na Epístola a Timóteo: «Os que querem enriquecer caem nos laços do demónio e em desejos inúteis, que submergem os homens na morte e na perdição. Porque a raiz de todos os males é o amor do dinheiro»¹⁸⁹.

O Mau Juiz está ligado ao diabo, que lhe segreda ao ouvido e o abraça no ombro com a sua enorme garra, pelo seu comportamento corrupto não tem salvação possível e cai nas garras do diabo e esse será também o destino dos juizes corruptos que não cumprem a lei.

O Bom Juiz representa o poder real. Esta imagem compõe-se da figura do arquétipo do príncipe em majestade que ostenta um cetro e a coroa à semelhança da representação do rei nas Ordenações Manuelinas. Segundo Ivo Carneiro, *“Estas imagens não pretendiam representar o corpo natural do rei, mas optam por outro nível de conceptualização cultural, pela representação do seu poder e funções centrais”*.¹⁹⁰

O rei está a ser coroado por dois anjos que fazem a ligação entre o soberano e o registo superior (o plano de Deus), evidenciando deste modo a origem divina do seu poder, como está expresso na epístola aos romanos capítulo XIII (*Non est potestas nisi a Deos,*) - *O rei*

¹⁸⁸ Diogo Lopes Rebelo 1496, *op. cit.*, p. 123 e Livro V Título 56OM

¹⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 121.

¹⁹⁰ Pina Martins 1969, *apud*, Ivo Carneiro 1987, *op. cit.*, p. 48.

*é no seu reino por direito divino e humano, senhor da vida e da morte dos homens.*¹⁹¹ O rei deve exercer e procurar que exerçam justiça e deve pedir humildemente em oração:

Ó Deus dá o teu juízo ao rei e a tua justiça ao filho dele. Julga o teu povo em juízo e os pobres com justiça (Salmo para Salomão, n.72).¹⁹²

O Bom Juiz tem à sua frente um oficial régio para o qual aponta e recomenda um bom procedimento e que cumpra a lei.

De cada lado dos dois juízes encontram-se os escrivães que escrevem os documentos relativos aos processos judiciais e às sentenças proferidas.



Ilustração 16- Escrivão do Mau Juiz refletografia de Infra vermelhos

Refletografia de Infravermelhos de Sónia Lopes Costa © HERCULES

¹⁹¹ Diogo Lopes Rebelo, 1496, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹² *Idem, Ibidem*, p. 80.

As fotografias de refletografia de infravermelhos permitiram uma melhor visualização destas personagens, muito raramente é possível observar os escrivães no exercício das suas funções, num ato público e institucional. Note-se o selo que será colado com lacre ao documento que o escrivão está a produzir:

No painel superior, a figura aos pés e à direita de Cristo representa o rei David e a personagem da esquerda o profeta Samuel *que ungiu rei a David por ordem do Senhor para que mandasse em todo o povo de Israel*.¹⁹³

D. Manuel nasceu no dia do Corpo de Deus, a 1 de Junho de 1469 e foi batizado com o nome de Emanuel que significa Deus está connosco. A sua ascensão à coroa portuguesa foi bastante inesperada. O monarca não era filho de rei e só as trágicas circunstâncias da morte dos herdeiros mais próximos na linha de sucessão lhe permitiram chegar ao trono.

Estes acontecimentos seriam interpretados como proféticos, de que D. Manuel era o escolhido por Deus para ser o soberano de Portugal, assim como David foi rei por providência divina. Foi então estabelecida uma analogia entre as origens messiânicas do Venturoso e o rei David¹⁹⁴ chegando mesmo D. Manuel a ser retratado como rei David na iluminura no Missal Rico de Santa Cruz.

O texto das filactérias faz alusão à Misericórdia de Deus, Justiça do Céu, lembrando que - O rei que julga como Deus é também o rei que tem misericórdia e perdoa:

*Use o rei a justiça misturando-a com a misericórdia, com a clemência e com a benignidade e esteja sempre mais pronto a salvar do que para condenar*¹⁹⁵

Cristo em Majestade, ladeado de anjos tocando trompetas, remete-nos para o Juízo Final, o derradeiro julgamento onde os bens do paraíso são concedidos somente aos que temam e cumpram a justiça de Deus.

da justiça»¹⁹⁶ (...) «Os avaros e os adúlteros não podem possuir o reino de Deus» e na *Epístola a Timóteo*: «Os que querem enriquecer caem nos laços do demónio e em desejos

¹⁹³ Diogo Lopes Rebelo 1496, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁴ Cf. Angélica B. Gama 2005, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁵ Diogo Lopes Rebelo 1496, *op. cit.*, p. 89.

¹⁹⁶ Diogo Lopes Rebelo 1496, *op. cit.*, p. 123 e Livro V Título 56OM

*inúteis, que submergem os homens na morte e na perdição. Porque a raiz de todos os males é o amor do dinheiro”.*¹⁹⁷

O Mau Juiz está ligado ao diabo, que lhe segreda ao ouvido e o abraça no ombro com a sua enorme garra, pelo seu comportamento corrupto não tem salvação possível e cai nas garras do diabo e esse será também o destino dos juízes corruptos que não cumprem a lei.

O Bom Juiz é a representação do poder real, esta imagem compõe-se da figura do arquétipo do “príncipe em majestade” que ostenta um cetro e a coroa, à semelhança da representação do rei nas Ordenações Manuelinas. Segundo Ivo Carneiro, “*Estas imagens não pretendiam representar o corpo natural do rei, mas optam por outro nível de conceptualização cultural, pela representação do seu poder e funções centrais*”.¹⁹⁸

O rei está a ser coroado por dois anjos que fazem a ligação entre o soberano e o registo superior (o plano de Deus), evidenciando deste modo a origem divina do seu poder, como está expresso na *epístola aos romanos capítulo XIII (Non est potestas nisi a Deos.) - O rei é no seu reino por direito divino e humano, senhor da vida e da morte dos homens.*¹⁹⁹ O rei deve exercer e procurar que exerçam justiça e deve pedir humildemente em oração:

*Ó Deus dá o teu juízo ao rei e a tua justiça ao filho dele. Julga o teu povo em juízo e os pobres com justiça (Salmo para Salomão, n.72).*²⁰⁰

O Bom Juiz tem à sua frente um oficial régio para o qual aponta e recomenda um bom procedimento e que cumpra a lei.

De cada lado dos dois juízes encontram-se os escrivães que escrevem os documentos relativos aos processos judiciais e às sentenças proferidas.

¹⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 121.

¹⁹⁸ Pina Martins 1969, *apud*, Ivo Carneiro 1987, *op. cit.*, p. 48.

¹⁹⁹ Diogo Lopes Rebelo, 1496, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁰ *Idem, Ibidem*, p. 80.

Referências

Fontes Manuscritas

Arquivo da Casa de Bragança, ACB

Doações tomo2 MS.3/NG.3

MS, doravante Manuscritos

MS.1/NG.1 contratos celebrados com diversos pelos Duques de Bragança

MS.14/ NG, tomo1, Carta de El Rei d. João 3º porque confirmou aos moradores de Monsaraz o privilégio de não pagarem portagem, fols 156v.-159v

MS.14/ NG tomo1 Carta de El Rei D. João 3º pela qual confirmou à vila de Monsaraz o privilegio que tinha de ser couto, fols 156/158

MS.14/ NG, tomo1 Alvará de El- Rei D. João 3º, porque concedeu ao duque de Bragança, D. Theodósio 1º, privilegio para se levar em conta aos procuradores e thesoureiros, fols,243v.-245

MS.14/ NG,tomo1, Carta d'El rei D. João 3º porque confirmou aos moradores da Villa de Monsaráz e seu termo, o privilégio de não pagarem cizas de armas e cavalos que comprarem, fols 158v.-159v

MS.14/ NG. Tomo1, Do Coutto da Vila de Monsaraz, Privilegio de D. João 1ª fols 12-15

MS.14/ NG.14 XIV privilégios /tomo 1

MS.15/NS.Tomo2 325, Carta D'El- Rei D. Manoel Bragança D. Jaime pela qual reformou e confirmou ao duque de Bragança D. Jaime, todos os privilégios, graças, liberdades, e isenções que tinham sido concedidos a seu avoos Fols 100v.-106v

MS.15/NS.Tomo2 Alvará do Duque de Bragança para que na Villa de Monsaraz sirvam os almotações de aposentadores Fls,146

MS.3/NG.3, tomo 2, D Jemes Duque de Bragança confirmação das Vilas de Riba Dodiana, a saber as Vilas de Monsaraz, fols 54-58

MS/NG.1 Carta de Confirmação de Doação por El Rey D Filipe III ao sr Duque de Bragança, Fols - 279-284

MS/NG.1, Carta d'El Rei D. Filipe I porque confirmou ao Duque de Bragança D. Theodósio as Vilas de Monsaraz, fols 279-284

MS/NG.1, Carta de Escambo celebrado entre El Rey Dom João I e o Condestável Nuno Alvrez Pereira fol 51-52

MS/NG.1, Alvará d'El Rei D. Filipe II porque fez mercê ao Duque de Bragança D Teodósio 2º que tivesse chancellaria de sua casa, fols 275-276

NG, doravante Núcleo Geral

XV- Privilégios Tomo2 MS.15/NS.15

Biblioteca Pública de Évora doravante BPE

BPE, Carta aos Juizes de Monsaraz, 1495, BPE, Pergaminhos Avulsos, pasta 05, peça 082, doc. 002

BPE, Carta de quitação de D. Violante Gois, Monsaraz 1524, Pergaminhos Avulsos, pasta 05, peça 082, doc. 003

BPE, pedido de autorização de venda, 1486, Monsaraz, ADE, Santa Casa da Misericórdia de Évora, nº 64, fls. 32v-33v

Arquivo Nacional da Torre do Tombo doravante ANTT

ANTT- MEMORIAS -24-85,185_ c, Monsaraz

ANTT- MEMORIAS PAROQUIAIS-24-85,185_ a, Nossa senhora da Lagoa

ANTT/CC/1/49/8, mç. 49, n.º 77 Carta ao Ouvidor do rei sobre a fuga dos presos ajudados por castelhanos, 1532 Monsaraz S, //CC/1/49/8, mç 49, n.º 8 Carta ao Alcaide- Mor do Duque de Bragança sobre a fuga dos presos ajudados por castelhanos, 1532 Monsaraz

Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Monsaraz

doravante SCMM

SCMM,52/C/A

SCMM,52/C/A, Alvará D'El D'El –Rei para a se fazer o treslado tombo do livro do registo dos bens da Misericórdia,1613 Fol1

SCMM,52/C/A, alvará Del REi para que o pruverdor e oficiais da Misericordia, doação do Hospital do santo espirito à Misericórdia de Monsaraz 27, Junho 1522,fol5

SCMM,52/C/A, treslado do pedido a El- Rei pra constituição da confraria da Santa Misericórdia de 1520, fol2

SCMM,52/C/A, visita do bacharel João Alvres à Misericordia, ouvidor do Duque, ao provedor da Misericórdia para verificar como andavam unidos a Misericórdia o Hospital do santo espirito e a Confraria da Nossa Senhora da Lagoa, Monsaraz 1525 fol4

Fontes impressas

Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes, Frei António Beja, reprodução fac-similada da edição de 1525, introdução Mário Tavares Dias, Instituto de Alta Cultura anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: 1965.

CAPELLI, Adriano (1982), *The Elements of Abbreviation in Medieval Latin Paleography*, disponibilizadas on line por University of Kansas Libraries, em <http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/1821/3/47cappelli.pdf> Consultado em Abril de 2012

Crónica do Condestabre de Portugal D. Nun'Álvarez Pereira, Porto: Tip Constitucional, 1848.

Hermão de Campos e Roberto Rabelo *HFlos Sanctorum em Linguagem Português*. 1513, em <http://flossanctorum.blogspot.pt/> consultado em Abril 2012.

Inéditos Portugueses séculos XIV e XV, Fr Fortunato de S. Boaventura. Reprodução facsimilada da edição existente na Biblioteca Pública do Porto, Introdução José Marques, Porto: 1988.

Inéditos Portugueses séculos XIV e XV, Fr Fortunato de S. Boaventura. Reprodução facsimilada da edição existente na Biblioteca Pública do Porto, Introdução José Marques, Porto: 1988

Ordenações Afonsinas, Fundação Calouste de Gulbenkian, Lisboa, 1999.

Ordenações Filipinas, digitalização disponibilizada online pela Universidade de Coimbra, no sítio <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/> Consultado em Abril de 2012.

Ordenações Manuelinas, digitalização disponibilizada online pela Universidade de Coimbra, no sítio <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/> Consultado em Abril de 2012.

REBELO, Diogo Lopes, *Do Governo da República pelo Rei*, (1496) prefácio de Artur Moreira de Sá, edição fac-similada pelo Centro de Estudos da Psicologia e de História da Filosofia, Lisboa, 1951.

Regimento dos Oficiais das Cidades Vilas e Lugares destes Reinos, edição prefaciada por Marcello Caetano, edição fac-similada de Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1955.

Saltério Litúrgico: *Salmos, cânticos da liturgia da Horas Distribuídos em quatro semanas*, Secretariado-Geral de Liturgia, Gráfica de Coimbra 2, Porto: Imprimatur, 2005.

SIPA Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, Fresco da Ermida de Santo André – Beja, Foto 00815326, disponível em [:http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=996](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=996), consultado em Setembro de 2011.

Valentim Fernandes, O Livro de *Marco Polo*, tradução da versão francesa de Fr. Francisco Pipino, 1502, 84 fls.

Estudos

Administração, Justiça e Casas Senhoriais

ALBUQUERQUE, Martim de (1894), *A Consciência Nacional de Portugal: Ensaio de História das Ideias Políticas*, Lisboa, Quetzal.

ALBUQUERQUE, Martim de (2002), *História das ideias Políticas*, Lisboa, Quetzal.

ALMEIDA, Maria A. F. de; e RODRIGUES, Maria J. V. (1990), Uma pintura mural-símbolo do poder local, *Vértice*, 2.^a série 24 de Março, pp. 66-74.

BARROS, Henrique da Gama (1945), *História da Administração Pública em Portugal*, vol. 2.º, 2.^a ed. Lisboa, Livraria Sá da Costa.

CAETANO, Marcello (1981), *História do Direito Português (1140- 1495)* Lisboa /S Paulo, Verbo.

CARNEIRO, Ivo de S. (1987), O Poder visto por um caleidoscópio. Representações Culturais do Príncipe e da Sociedade Portuguesa do Renascimento, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8881.pdf>. Consultado em maio de 2012

CARNEIRO, Ivo de Sousa "O Compromisso primitivo das Misericórdias Portuguesas: 1498-1500", *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, vol. 2, 1996, n. 13, pp. 259-306

CUNHA, Mafalda S. da (1990), *Imagem, parentesco e poder. A Casa de Bragança (1384-1483)*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança.

CUNHA, Mafalda S. da (2000) *A Casa de Bragança, 1560-1640. Práticas Senhoriais e Redes clientelares*, Lisboa, Editorial Estampa.

DUARTE, Luís M (2001) *O comércio proibido* in Estudos em homenagem a João Francisco Marques / coord. Luís A. de Oliveira Ramos, Jorge Martins Ribeiro, Amélia Polónia. - Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

DUARTE, Luís M. (1993), *Justiça e Criminalidade no Portugal Medieval (1489-1481)*, Dissertação de Doutoramento em História da Idade Média, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FARRICA, Fátima (2011), *Poder sobre as periferias: a Casa de Bragança e o Governo das Terras no Alentejo (1640-1668)*, Lisboa, Edições Colibri. CIDEHUS-UE.

HESPANHA, António M. (1982), *História das Instituições, Épocas Medieval e Moderna*, Coimbra, Almedina.

HOMEM, Armando L. de C. (1999), Rei e “Estado Real” Nos Textos Legislativos Da Idade Média Portuguesa, disponível em, www2.fcsh.unl.pt/iem/.../medievalista-homem.htm, consultado em Setembro de 2011.

HOMEM, Armando L. de C. (2002-2004), «Poder e poderes no Portugal de finais da Idade Média», in VENTURA, Leontina (Coord.) – Economia, Sociedade e Poderes. Estudos em homenagem a SALVADOR DIAS ARNAUT, Coimbra / Lisboa, Fac. Letras-Comissão Científica do Grupo de História / Editora Ausência, pp. 703-752.

HOMEM, Armando L. de C. (2009), *Os Oficiais da Justiça Régia em finais da Idade Média portuguesa (12-ca 1521)*, *Medievalista* [em linha], n.º 6, Julho, disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>. Consultado em Dezembro de 2011.

HOMEM, Armando L. de C. Carvalho (1985), *O Desembargo Régio, (1320-1433)*, INIC/CHUP. Dissertação de Doutoramento em História da Idade Média, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

HOMEM, Armando L. de C.; COELHO, Maria H. da C. (1999), «Estado Moderno e legislação régia: Produção e compilação legislativa em Portugal (séculos XII, XIV) In: *A Gênese do Estado Moderno no Portugal Tardo-Medieval (séculos XII-XV)*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.

MESQUITA, Amílcar (2004), *Diogo Lopes Rebelo e o De Republica Gubernanda per Regem*, Real Monasterio del Escorial la Ciudad de Dios, n.º 218, pp: 189-209.

MONIZ, Manuel de C. (1994), O Foral Afonsino de Monsaraz (1276), *Callipole: Revista de Cultura*, n.º 2 s.l., pp. 43-50.

MORENO, Humberto Baquero (1986), *Os municípios Portugueses Nos Séculos XII a XIV*, Estudos de História, Lisboa, Presença.

MORENO, Humberto Baquero (1988), A evolução do município em Portugal nos séculos XIV e XV, in *Actas das Jornadas sobre o município na Península Ibérica (séculos XII a XIX)* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso, pp. 75-110

OLIVEIRA, João P. (2007), D. Manuel 1460-1521: um príncipe do Renascimento. Lisboa, Circulo de Leitores

PESTANA, Manuel I. (1988), A Casa de Bragança: um Sereníssimo Estado dentro de um Estado, Sep. de: Revista de História. Centro de História da Universidade do Porto, Porto, Vol. VIII, p:259-272, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6453.pdf> , consultado em Março, 2012

ROSA, Maria de L. (1998), "D. Jaime de Bragança, entre a cortina e a vidraça" *O tempo de Vasco da Gama*, dir. Diogo Ramada Curto, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses/ Pavilhão de Portugal na Expo 98/ Ed. Difel, Lisboa, pp. 319-332.

SÁ, Isabel dos G; LOPES, Silva, Maria Antónia (2008) – “História breve das misericórdias portuguesas: 1498-2000”. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. ISBN 978-989-8074-54-6. pt. 1, p. 7-64.

SÁ, Isabel dos G. (2003), Justiça e Misericórdia: Devoção, caridade e construção do estado ao tempo de D. Manuel I in Penélope, revista de História e Ciências Sociais, n.29,pp.7-31

SILVERIO, Carla S. (2004), *Representações da Realeza na Cronística Medieval Portuguesa A Dinastia de Borgonha*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, Lisboa, Colibri.

SKINNER Quentin (2003), *L'Artiste en Philosophie Politique: Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, Raison d'Agir Éditions.

SKINNER, Quentin (1969), “Ambrogio Lorenzetti’s Buon Governo Frescoes: Two old Questions, Two Old Answers”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 62

SKINNER, Quentin (1999), “Meaning and Understanding”, in *the History and Theory*, vol 8 n. 1, Wesleyan University, pp. 3-53.

História da Arte, Iconografia, Fresco, Conservação e Restauro

AFONSO, Luís U. (2002 a), "O Bom e o Mau Juiz de Monsaraz numa perspectiva estruturalista". *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (2ª Série)*, n.º 6. s.l., pp. 321-341.

AFONSO, Luís U. (2002 b), "A Pintura Mural dos Séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: Estado da Questão", in *Artis-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, Lisboa, pp. 119-137.

AFONSO, Luís U. (2003), A apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura no tribunal de Monsaraz, in *ARTIS, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, n.º 2, *Conservação de frescos*, pp. 32-74.

AFONSO, Luís U. (2009), *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Lisboa, FCT, Fundação Calouste Gulbenkian.

ALMEIDA, Maria A.; RODRIGUES, Maria J. (1990), *Uma Pintura Mural- Símbolo do Poder Local*, *Vértice*, 2.ª série, n.º 24, pp. 65-74.

ALVES, Herculano (2001), *Símbolos Na Bíblia*, Lisboa, Difusora Bíblica.

BATORÉO, Manuel (2002), *A Ceia de Cristo em Emaús do Museu Nacional de Arte Antiga. Problemas técnicos e estilísticos numa pintura do século XV*, "Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", Lisboa, n.º 1, p. 89-103.

BATORÉO, Manuel (2004), *Pintura Portuguesa do Renascimento – O Mestre da Lourinhã*, Casal de Cambra, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas.

BATORÉO, Manuel (2006), *Sur le mur et sur le bois: la gravure dans la peinture de la Renaissance au Portugal*, "Actas do Ciclo de Conferências «Out of the Stream»: newperspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings" (no prelo) (Ciclo de conferências organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

BESSA, Paula V. de A. (2006), *Pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Meijinho*, in RESENDE, Nuno (coord.)- O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus, volume I: Lamego. Santa Maria da Feira: Diocese de Lamego, pp. 276-286.

BESSA, Paula V. de A. (2006), *Pintura Portuguesa da 1ª metade do século XVI*, “Uma Vida em História. Estudos em Homenagem a António Borges Coelho”, Lisboa, Centro de História e Ed. Caminho, p. 287-314.

BESSA, Paula V. de A. (2007), *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História Área de Conhecimento de História da Arte, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho.

BOTTO, Maria M. F.C. D. (1998), *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o Período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, Dissertação de Mestrado em recuperação do património Arquitectónico e paisagístico, Universidade de Évora.

CAETANO, Joaquim I. (1996), *Novas achegas para a compreensão da actividade oficinal nos séculos XV e XVI, As pinturas murais de Santo André de Têlões, Amarante, de Santiago de Benbrive, Vigo e de S. Pedro de Xurenzás, Boborás na Galiza,*” Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, Porto, I Série, vol. V-VI, pp.57-68

CAETANO, Joaquim I. (2010), *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a Fresco nos séculos XV e XVI no Norte de Portugal Relações entre A Pintura Mural e a de Cavalete*, Doutoramento em História na Especialidade de Arte e Restauro, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CAETANO, Joaquim; CARVALHO, José A. S. (1998), *Frescos Quinhentistas do Palácio do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida

Cruz, A. (1999). *Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação caracterização*.

Consultado a 5 de Novembro de 2011 em:

<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/pigmentos/pigmentos.html>

DIAS, J. J. A. (s/d) PORTUGAL. Leis, decretos, etc. - disponível em http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/docs/res222.pdf. Consultado em 25 de Junho de 2012.

DIAS, Mário T. (1990), *Frei António de Beja: Breve Doutrina e Ensino de Príncipes*, Instituto de Alta Cultura, Centro de estudos de Psicologia e de História da Filosofia (edição fac-similada).

ESPANCA Túlio (1966), Concelho de Évora in *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VII, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

ESPANCA, Túlio (1975), “Distrito de Évora Concelhos de Arraiolos Estremoz, Montemor- o Novo, Mora e Vendas Novas” in *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

ESPANCA, Túlio (1978), “Distrito de Évora, Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa” in *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

ESPANCA, Túlio (1983), Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora, Cadernos de História e Arte Eborense, Vol. 28.

ESPANCA, Túlio (1992), “Distrito de Beja, Concelhos de Alvito, Beja, Cuba, Ferreira do Alentejo e Vidigueira in *Inventário Artístico de Portugal*, vol. XII, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

FERNANDES, Teresa (1984), Cabrita, A Pintura mural em Portugal nos finais da Idade Média, Princípios do Renascimento, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL (policopiado).

GIL, Milene (2009), A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor. Tese de Doutoramento, FCT, Universidade Nova Lisboa.

GOMES, S. A., AMENDOEIRA, Paula, GALHÓS, Duarte, PEDROSA, Nuno., REI, Fátima (2012) *O Foral Manuelino de Monsaraz, 1512-2012*, Ed. Câmara Municipal de Monsaraz, s.l.

GONÇALVES, Catarina (1999), *A Pintura Mural no Concelho de Alvito. Séculos XVI a XVIII*, Beja, Ed. Câmara Municipal de Alvito.

GONÇALVES, José P. (1961), Monsaraz e seu Termo (Ensaio Monográfico) Junta Distrital de Évora: *Boletim Anual de Cultura*, n.º 2, s.l. pp. 1-158

GONÇALVES, José P. (1964), O Fresco dos Paços de Audiência de Monsaraz, Junta Distrital de Évora: *Boletim Anual de Cultura*, n.º 5, s.l. pp. 113-136

GONÇAVES, Catarina (2003), *Roteiro da Rota do Fresco*, Lisboa, AMCAL.

LINK, Luther (1995), *The Devil: a Mask Without a Face*, London, Reaktion Books.

MARKL, Dagoberto; CABRAL, Teresa Sarsfield; FRAZÃO, Irene (1999), *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz*, Lisboa, IPPAR.

MELLO, Magno M. (2004), *Tectos Barrocos em Évora*, Centro da História da Arte da Universidade de Évora, Casa do Sul Editora.

MOURA, Abel (1962), Frescos, *Boletim da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais*, n.º 106.

MOURÃO, Cátia (1996), O Bom e o Mau Juiz: Fresco dos Antigos Paços da Audiência de Monsaraz, *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (2.ª Série)*, n.º 2. s.l.

PANOFSKY, Erwing (1993), *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Coleção Arte e Comunicação, Lisboa, Edições 70.

RIBEIRO, Isabel (1997), Estudo do Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz, relatório mimeo, Instituto José de Figueiredo.

RODRIGUES, Dalila (1996), A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI, Cat. A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio.

SANTOS, Nelson (2007), Inventário de Pintura Mural Religiosa Existente no Concelho de Montemor-o-Novo, *Almansor: Revista de Cultura*, (2.ª série) n.º 6, pp. 219-280

SILVA, José C. V. da (2002), *Paços medievais portugueses*, Lisboa, IPPAR.

