

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

NOTÍCIA SOBRE OS FRESCOS QUATROCENTISTAS DE S. FRANCISCO DE LEIRIA

SAUL GOMES

1 - Foi no dia 12 de Agosto de 1994 que no semanário Região de Leiria se noticiou, pela primeira vez, a descoberta de um importante tesouro artístico na velha igreja de S. Francisco de Leiria. Algumas semanas antes, eu próprio e o meu colega Dr. Francisco Macedo, do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em visita que efectuávamos às ruínas do venerando templo, pudemos observar, por detrás do apodrecido retábulo-mor datável de finais do séc. XVIII, algumas pinturas de Santas Mulheres, bem como o busto de um rei coroado. Tratava-se seguramente de um fresco, cuja execução deveria remeter para a pintura gótica quatrocentista.

2 - A igreja de S. Francisco de Leiria está classificada como Imóvel de Interesse Público pelo Decreto n.º 29/84 de 25 de Junho. Integra histórica e arquitecturalmente o complexo monástico do antigo Convento de S. Francisco de Leiria cuja fundação se remete a 1232. Desde os séculos medievais que o Convento sofreu diversos períodos de obras e de melhoramentos. Entre os momentos mais significativos dessas obras, e que hoje, felizmente, ainda se testemunham arqueológica e arquitecturalmente, destacam-se os das reformas arquitectónicas promovidas por D. João I e D. Filipa de Lancastre, entre finais do século XIV e inícios do século XV, e, ainda, as obras patrocinadas por D. Afonso V e D. João II.

Depois, a igreja e o convento sofreriam intervenções profundas — que, no entanto, não apagariam a marca da planta fundamental quatrocentista — por volta de 1562, e, ainda, por 1586 (Capela dos Costas), 1668 (tentativa de elevação da cobertura como se testemunha por inscrição do arco triunfal), 1716 (Capela e cómodo anexo dos Terceiros) e após o Terramoto de 1755, —

mais provavelmente, aliás, só no último quartel de Setecentos — reformando-se então todo o coro alto, púlpito, galilé e frontaria da igreja que apresenta, dessa campanha de obras, os vestígios artísticos classificáveis como de estilo rococó. Esta campanha de obras setecentista abrangeu também o claustro que hoje apresenta apenas duas alas (oeste e norte) com vestígios arquitectónicos específicos desse momento estético.

Após a exclausuração dos frades franciscanos, em 1834, a igreja seria doada pelo Ministério da Fazenda à Ordem Terceira Franciscana de Leiria em 1843, que nela realizou algumas obras de reparação e beneficiação. A parte conventual seria entregue à Câmara Municipal da cidade que, cerca de 1920, a vendeu à Companhia Leiriense de Moagens. Foi, então, que toda a estrutura primitiva conventual se viu transformada em fábrica de panificação segundo um importante projecto de arquitectura industrial arte-nova da autoria de Ernesto Korrodi.

Na década de 1950, no entanto, a igreja foi encerrada ao culto, iniciando-se, então, um processo de deterioração que atingiria os anos 1970-80 já sob o estado de absoluta ruína monumental. A opinião pública local, integrada na renovação cultural sofrida pelo País nesses anos, que permitiu redescobrir e revalorizar o património cultural nacional, mobilizou-se frequentes vezes, nomeadamente ao nível da imprensa local, no sentido de procurar que se procedesse ao restauro do monumento. A sua classificação oficial em 1984, pelo IPPC, posto que sem a devida informação científico-histórica pertinente, foi, no entanto, um claro corolário desses esforços.

Apesar disso, por o imóvel ser propriedade da Fraternidade Secular Terceira Franciscana de Leiria, goraram-se o empenho e a atenção das Instituições públicas que poderiam acorrer ao restauro do monumento. A vontade de recuperação do imóvel que, entretanto, moveu a Ordem Terceira Franciscana de Leiria e a pressão da opinião pública local acabaram por conduzir ao início das obras de recuperação da igreja em finais de 1992.

Os elementos histórico-artísticos apontados antes, globalmente expressos, impõem, que consideremos a igreja franciscana e a parte conventual do imóvel como um monumento monástico de profundo significado e valor na história regional leiriense, de modo particular, e na história do País, de modo geral. O surgimento, já nos anos 60, dos pés-direitos do primitivo portal gótico axial da igreja, bem como as próprias fenestraçãoes góticas da capela-mor permitiam, desde então, atestar a importância arqueológica do monumento enquanto estrutura portante de uma carga monumental gótica e tardo-gótica muito evidenciada.

A iconografia dos capitéis, posto que deteriorados, do portal medievo filiava esta igreja no ciclo construtivo marcado pelas influências batalhinas do período de Mestre Afonso Domingues (†... 1406), sobretudo na linha da capela palaciano-paroquial de St.ª Maria da Pena, no Castelo de Leiria. Os janelões góticos da capela-mor e a própria planta da nave da igreja (com nichos contrafortados internos rematados por ábacos de lavor claramente góti-

co, entre os quais permanecem os vãos das antigas luminárias góticas), entre outros elementos menores como as cruces de consagração medievais no interior e o campanário externo de aparelho gótico, o próprio conhecimento da história deste Convento (o segundo a optar pela reforma Observante franciscana e importantíssimo *studium* teológico dentro da Ordem na segunda metade de Quatrocentos), levavam a que alertássemos, por diferentes meios e modos — como, por diversas vezes, pudemos escrever, publicar e enunciar em actividades de formação de carácter histórico-patrimonial (v.g., visitas guiadas, palestras, colaboração na orientação científica de trabalhos de alunos da licenciatura em História e História de Arte e, até, de nível Secundário, artigos de jornais e referências em opúsculos e livros, desde inícios dos anos 80) —, para a importância verdadeiramente única do monumento no seio do património histórico regional e mesmo nacional.

3 - Os elementos pictóricos murais analisados aquando da descoberta inicial (1994) foram por mim considerados suficientemente significativos e seguros para se publicitar o achado. Tinha razão... Foi então possível perceber que se tratava de um fresco de grandes dimensões com figurações ao natural. A observação clara de nimbos estriados e ainda de sulcos para embutidos de pedraria nas orlas das figurações (auréolas e mantos) acentuava a antiguidade do achado. O conhecimento da história do edifício impunha, como referimos, que o fresco não pudesse ser anterior a 16 de Março de 1475, dia em que uma terrível inundação destruiu ou tornou inabitável praticamente todo o convento franciscano. Graças ao auxílio do rei e dos leirienses, o convento seria recuperado pela acção enérgica do guardião Fr. Gonçalo Gago, o qual refez toda a capela-mor, a cerca conventual, a fábrica dos aposentos da comunidade, o aqueduto das águas, etc. Este guardião exerceu o governo trienal do convento seguramente entre 1481 e 1483.

Até este último ano, pois, ficou a capela-mor que hoje vemos concluída; decerto mais profunda e segura do que a anterior, para servir uma comunidade crescente, com exigências espirituais e pastorais que implicavam com a arte sacra conventual. Por 1483, assim sendo, e tendo em consideração a documentação de D. João II de 1482 relativa a esta casa religiosa dos frades menores, se deverá ter executado a pintura do interior da igreja monástica. Pelo menos o fresco da capela-mor, primigénito em relação a toda a obra pictórica da nave.

Cerca de um ano e meio depois, a desmontagem do arruinado retábulo-mor revelou uma excepcional e esplendorosa composição pictórica medieval que já é considerada, hoje em dia, nos meios académicos portugueses como a mais extraordinária pintura mural medieval portuguesa, assumindo-se como sendo a maior descoberta feita na segunda metade deste século na história da pintura portuguesa.

Entretanto, os trabalhos de restauro da igreja, conduzidos pelo Sr. Arquitecto João Roda, custeados pela Ordem Terceira Franciscana de Leiria,

acabaram por revelar novas e não menos espantosas pinturas murais ao longo de toda a nave. Datadas elas próprias de finais do século XV e/ou de inícios do século XVI, os frescos e demais pinturas de S. Francisco de Leiria, quer os da capela-mor, quer os da nave, atingem hoje uma metragem próxima de uns 350 metros quadrados, cerca de uma sexta parte da totalidade da pintura que decorava o interior da igreja por 1550. O facto é muito importante, pois que, para os quadros cronológicos apontados, S. Francisco de Leiria se apresenta como um caso único em todo o País.

O carácter verdadeiramente excepcional destas pinturas deriva não só da sua raridade, como ainda, e muito particularmente, da sua qualidade plástica, que atinge a classificação de obra-prima da pintura primitiva portuguesa. Na história da pintura portuguesa antiga, aliás, os frescos e murais franciscanos leirienses só têm paralelo, sem inferioridade, na produção oficial de Nuno Gonçalves, o famoso autor dos Painéis de S. Vicente de Lisboa, que se sabe ter vivido na época da execução do fresco da capela-mor de S. Francisco de Leiria.

4 - A principal pintura mural da igreja [Fot. I] é um fresco que ocupava primitivamente uma área parietal próxima dos 36 metros quadrados, de que são observáveis hoje cerca de 60%. Calcula-se que seja possível restaurá-lo na ordem de uns 80 a 90%. Trata-se de um Calvário, também designado por alguns escritores como Crucifixão (designação etimologicamente pouco precisa) cuja figura central é, justamente, Cristo morto na cruz. Primitivamente, o Calvário leiriense era envolvido por uma moldura de cerca de 0,60 cm de largo, a toda a volta, definindo uma quadrícula. Reproduzia, como se pode reconstituir pelo fragmento ainda existente, uma padronagem de ladrilho ou tijoleira vidrada de pavimento. Tema que, curiosamente, se glosará nas pinturas e frescos das capelas tardomedievais sobreviventes na nave da igreja.

Este Calvário ou Crucificação é recorrente nas igrejas dos frades mendicantes, particularmente entre franciscanos, tendo a sua origem nas composições dos Calvários pintados por Giotto e Altichiero em Assis e em Pádua. Filho de um tempo um pouco posterior, o fresco de S. Francisco de Leiria, apresenta algumas características distintivas dos modelos itálicos ora enunciados. Em Leiria, o Mestre pintor executou um Cristo longilíneo, ainda gótico, de que hoje (e enquanto o restauro não se efectua) é visível somente uma parte dos pés, dos braços e do rosto — solene, majestoso e martirizado rosto, verdadeiramente um rosto do Filho de Deus, onde não se vislumbra senão paz, perdão e confiança — que impera na composição pictórica, adivinhando-se o seu efeito axial em todo o quadro. É uma figuração superior que surge ladeada por pares de anjos, dominando, ontem e hoje, o essencial das atenções dos observadores.

Ao lado direito da cruz, conforme aos cânones tradicionais medievos da representação do Calvário, surge o grupo das Santas Mulheres, todas elas



Fot. 1 - Fresco do «Calvário» (Capela-mor).



Fot. 2 - S. João Evangelista (fresco do «Calvário»).

desviando o olhar da cruz, cabisbaixas. Neste grupo, as figuras são apresentadas em pé (longe dos modelos mais tardios e renascentistas onde surge a Virgem desfalecida, prostrada no chão ou junta ao Discípulo predilecto). A imagem mais anómala do grupo é a de Maria Madalena, de belos cabelos soltos e ondulados, o corpo voltado para o visitante e o busto exposto a 3/4, choroso, como que ouvindo algo que lhe é dito pela Mãe de Cristo. Maria Madalena veste de modo diferente das restantes Santas Mulheres. Definindo uma ligeira linha em «S», Maria Madalena veste um pelote vermelho cintado por cinta baixa de cor azulada, desenhando um tau. Lembremos, por ora, que o culto de St.^a Maria Madalena se desenvolveu particularmente desde o século XIV, propalado basicamente pelas ordens mendicantes.

No grupo das Santas Mulheres é, como escrevemos, Maria Madalena que surge em primeiro plano. Ligeiramente atrás dela, vestindo um manto de azul celestial, está a Mãe de Jesus, de olhar doloroso interpelativo de Maria de Magdala. Duas outras mulheres, certamente Maria, mulher de Cléofas, e Salomé, mulher de Zebedeu, juntam-se à cena, envoltas por mantos vermelhos com fímbrias decoradas por embutidos. Numa delas, à esquerda de quem vê, as mãos prendem-se ao rosto, como que enxugando lágrimas de dor e aflição. O manto aberto deixa ver a opa, em cujo busto se desenha uma cota. O ventre surge muito arredondado e avolumado, tipo «Senhora do Ó» traindo as modas do vestuário feminino de meados de Quatrocentos.

Ao lado esquerdo da cruz, surge um esplêndido S. João Evangelista [Fot. 2]. De manto azulado, aberto, S. João encosta o rosto condóido à mão direita, abrindo para o visitante a esquerda. O rosto é formosíssimo, revelando um desenho finíssimo e seguro, cheio de força expressiva. Desviando o olhar de Cristo, levanta a mão esquerda como que em sinal de aceitação do último mandado («Mulier ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: Ecce mater tua!», Jo. 19, 26-27). Mandado que era o de um destino que se reconhece solitário, apostólico e divino. O cabelo de S. João, dourado, ondulado e encaçolado impõe o personalismo da figura que, à semelhança de Maria Madalena, se apresenta voltado para o visitante, a cabeça voltada para a sua direita a 3/4. A túnica interior que S. João veste é vermelha, bem pregueada, denunciando na cintura a excelente técnica do pintor no uso sublime do claro-escuro de que resulta a sensação imaginosa de uma volumetria aveludada.

A apresentação do Evangelista com a face apoiada na mão direita lembra uma iconografia corrente e tradicional, por exemplo, na iluminura dos códices saídos do *scriptorium* de Santa Cruz de Coimbra (exemplificáveis nos Códices de Santa Cruz 85/1159, fls. 497v-498 e 68/352, fl. 37v.º, segundo Horácio Peixeiro: 1995, 184-185).

Junto ao Evangelista surgem outras figuras. Mas a significação é já diferente. Enquanto as figurações evangélicas íntimas de Jesus se comovem desviando os seus olhares do Cristo morto («Noli me tangere...», Jo. 20, 1-18), todas as demais dirigem os seus olhares e os seus gestos para Cristo.

Envolvendo S. João Evangelista, surge S. Francisco de Assis, de mãos erguidas mostrando os estigmas. Veste o hábito austero dos frades menores, as mangas muito largas, o cordão com os três nós cai à sinistra, denunciando algum hieratismo intencional por parte do pintor. Acima dele, um homem, decerto cortesão português, vestindo um manto cerimonial de cor vermelha, largo, trazendo na cabeça um sombreiro escarlate sobre farto cabelo caindo à frente sobre os olhos e atrás sobre a nuca, — como era moda no Portugal de 1480 — com a mão direita sobre o peito, parece proferir as palavras evangélicas atribuídas ao Centurião, que surgem escritas, no fresco, num fiactério em caracteres góticos minúsculos, «uere filius dei erat iste» (Mt., 27, 54). Atrás destes aparecem outras figuras que, de momento, ainda é difícil identificar e descrever com segurança.

No outro lado, por detrás das Santas Mulheres, surgem inúmeros rostos, fixando com algum cinismo a figura de Cristo. Uns boquiabertos, outros erguendo os indicadores que apontam na direcção de Jesus, todos eles descrentes e, por isso, judeus maledicentes e blasfemos («(...) Salva temetipsum si Filius Dei es, descende de cruce. (...) Sine videamus an veniat Elias liberans eum.» Mt. 27, 39-41, 49). Sobre eles, ergue-se o fuste de uma lança, decerto a referência ao episódio do trespasse de Jesus pela lança do soldado Longinus (Jo. 20, 31-37).

5 - O excepcional Calvário de S. Francisco de Leiria tem a característica de incluir santos da Ordem Franciscana. Associados a estes aparecem as figuras dos mecenas que patrocinaram a empreitada artística. São visíveis hoje, ao lado da Epístola, S. Francisco de Assis, de cabelos louros — como é representado, curiosamente, em fresco da basílica de Assis — com as mãos estigmatizadas (posto que não pareça tratar-se da cena propriamente dita do milagre da estigmatização) e ao lado do Evangelho, um outro santo franciscano, com um livro vermelho na mão dextra, porventura St.º António ou S. Bernardino de Siena (este último fundador dos franciscanos observantes, tendo falecido em 1444).

Junto a este Santo António (?) aparece, genuflexionado, a figura de um rei, de que hoje apenas se pode observar o busto e as mãos unidas em sinal de oração, os punhos envoltos em larguíssimas mangas pejudas de orifícios para embutidos de pedraria, vendo-se ainda um pedaço da fímbria do manto real. É um rosto bem retratado, glabro (conforme aos rígidos hábitos dos monarcas portugueses de Quatrocentos), bastante personalizado, trazendo a coroa característica da dinastia de Avis. Não posso deixar de notar semelhanças deste retrato com outros de D. João II pintados nalgumas iluminuras da Leitura Nova. Mas poderá tratar-se também de D. Afonso V. Ambos os monarcas protegeram muito a comunidade franciscana observante de Leiria, sendo, por isso, natural que o guardião e a comunidade conventual quisessem ver representado na sua capela-mor, segundo os costumes da época,

as imagens dos reis protectores. No lado oposto, adivinha-se uma outra figura genuflexionada, também orante, decerto outra figura da família real portuguesa.

A introdução de santos fundadores das ordens mendicantes nas representações dos Calvários que povoaram os mosteiros de franciscanos, dominicanos, eremitas agostinhos, carmelitas e outros, bem como dos padroeiros ou mecenas/protectores dessas casas, generalizou-se a partir de meados do século XV, segundo James Hall. No caso português, o fenómeno é particularmente frequente como se pode ver, por exemplo, nos vitrais da capela-mor do Mosteiro da Batalha, de cerca 1514-16 (onde surge D. Manuel e D. Maria), ou na escultura do período manuelino e na pintura de cavalete quinhentista portuguesa.

O caso precoce de S. Francisco de Leiria, necessariamente posterior a 1450, e, certamente, de cerca 1480, testemunha a influência da espiritualidade franciscana no seio da família real. Família que, particularmente durante o século XV, se afirma como especial e devotada protectora dos franciscanos reformados, os observantes, dentre os quais sobressaía o Convento de Leiria, — o segundo, como escrevemos, a aderir ao movimento reformista, em Portugal, e sede do *studium* ou escola média e superior dos estudos teológico-pastorais franciscanos na segunda metade daquela Centúria —. Entre estes se encontraram confesores e conselheiros reais, caso dos franciscanos Fr. António de Elvas (conselheiro de D. Afonso V) e Fr. João da Póvoa, confessor e conselheiro de D. João II, vigários dos observantes e guardiães da casa leiriense por diversas vezes. É também entre os franciscanos observantes, seguidores da espiritualidade do seu fundador, S. Bernardino de Siena, que se detecta (como o fresco de Leiria vem comprovar) o fervor devocional pelo culto crístico. Devoção por um Cristo crucificado, martirizado pelas cinco chagas, sofredor, coroado por uma coroa de espinhos, agonizante no Calvário do Golgotá, derramando o seu sangue pela remissão de todos os homens... Devoção pascal muito íntima e predilecta de D. João II, o que mais nos convence de ser este o monarca representado no fresco.

6 - As influências estéticas do autor do fresco de S. Francisco de Leiria situam-se no horizonte norte-italiano. Justamente no território onde ficam as casas matriciais da espiritualidade franciscana: Assis e Pádua. Porque é delas que germina a composição clássica deste tema do Calvário, definida por Giotto, fundamentalmente, e pelos seus seguidores florentino-toscans como Bernardo Daddi, Agnolo Gaddi, Maso di Banco e Andrea Orcagna. É das composições de Giotto (1266?-1337), — que, aliás, um Fra Angelico (1387-1455), dominicano observante e florentino, não descuidará, colocado pioneiramente santos mendicantes nos seus trabalhos, caso do impressionante fresco dedicado à Lamentação sobre o corpo de Cristo (1440-45), no Convento de S. Marcos de Florença — que o Calvário leiriense retira a força original da

narrativa e a opção por uma representação figurativa essencialista e agrupada, hierarquizada entre figuração principal e secundária.

Influências italianas numa oficina de pintura portuguesa que floresceu na cidade do Lis; ou que um pintor não português, passando por Leiria, terá executado a soldo da comunidade dos menoritas; ou, muito provavelmente, que um frade franciscano, terceiro ou não, hábil e genial, oriundo de uma aprendizagem em terras véneto-toscanas, aqui realizou. Escola que parece revelar-se de pintor diferente dos do estaleiro batalhino, eles próprios pintores régios como João Afonso e Francisco Eanes de Leiria. Influências italianas e mediterrâneas que vêm abrir um novo capítulo na história da pintura primitiva portuguesa até agora filiada quase exclusivamente nos modelos flamengos e setentrionais. Um capítulo que se inicia pela qualidade surpreendente, atónita porque inesperada, atirando para os manuais escolares e para os roteiros turísticos luso-espanhóis um novo pintor, o Mestre de S. Francisco de Leiria, como lhe chamou, com felicidade, o Prof. Vítor Serrão.

Pouco posteriores à data da realização do fresco do Calvário serão as pinturas murais (frescos e têmperas) da nave da igreja, expostas ao longo de doze antigas capelas tardo-medievais. Imitando pormenores decorativos do fresco da capela-mor, constituem, no entanto, um caso já distanciado dele. Umas de finais de Quatrocentos, outras claramente dos primeiros lustros de Quinhentos.

7 - As pinturas murais da nave da igreja de S. Francisco de Leiria foram descobertas somente nos finais de 1995. No entanto, os primeiros indícios da sua existência detectavam-se já bastante antes junto a um dos brasões incrustado junto ao pórtico-retabular da capela do Abade Costa, erigida em 1586. Mas eram indícios descontextuados que revelavam folhagens de acanto e mascarões cuja datação, no caso, parecia algo mais tardia.

A picagem do interior da igreja tinha também um interesse histórico e científico. Pensávamos, como se veio a verificar, que por debaixo das camadas de caliza existiriam vestígios de alvenarias e de silharia medievais. De facto, a picagem permitiu desnudar uma cartografia da construção arquitectónica que veio precisar aspectos essenciais da história do edifício. Descobriu-se a carnatura medieval do templo, comprovando-se a origem quatrocentista dos contrafortes internos (erigidos no embasamento com silhares góticos aparelhados e, a partir de sensivelmente um terço, em tijoleira até ao remate por ábaco em calcário). Foi possível detectar, também, os vestígios da decoração gótica dos ábacos dos contrafortes. Nuns surgem, no ângulo interior, representações vegetalistas, espécie de parras de videira ou mesmo vieiras; noutros encontramos bustos de frades também identificáveis como pequenos mascarões.

Foi também possível confirmar a coexistência espacial entre os vãos de iluminação medievais e as lanternas pseudo-góticas observáveis do lado nor-

te do templo. Em meados do século XVI, talvez aquando das obras de 1560/1562, estes terão sido entaipados. Reduziu-se, assim, a iluminação interior da igreja. Nos séculos seguintes abriram-se, do lado sul e ainda junto à ousia do lado do Evangelho, novas janelas incrustadas nas paredes de antigas capelas. Foi também nesse período que os frades franciscanos terão reformado a planta primitiva da nave, reduzindo a sua largura, erguendo novas capelas maneiristas e chãs, bem como procedendo, nos seus ângulos interiores, ao entaipamento. Criava-se assim uma mais conseguida e uniforme linearidade espacial, modernizada, virtualmente considerada mais actualizada, à época, do que as anteriores capelas pintadas de origem quatrocentista. Este problema torna-se mais complexo se pretendermos discutir a evolução arquitectónica do espaço junto ao actual coro-alto, escadaria em caracol que lhe dá acesso e, ainda, a galilé de recepção.

Não há dúvida, no entanto, que a parede poente do templo é estruturalmente medieval. Nela se vêem, como escrevemos, — e desde há muito postos a descoberto — os pés-direitos do velho portal gótico que referencia as obras da igreja patrocinadas no tempo de D. João I. O tipo de lavor apresenta uma íntima correlação com a obra escultórica (colunelos e capitéis) que encontramos em St.^a Maria da Pena, no Castelo de Leiria e, por extensão, no próprio Mosteiro da Batalha. Mas, sobre isto, já escrevemos noutros locais.

A picagem permitiu encontrar, ainda, o cunhal sudoeste da igreja gótica. No lado de dentro, dois silhares apresentam primitivas e medievais cruces da consagração litúrgica da igreja. A pavimentação do templo terá subido cerca de um metro, ou pouco mais, entre cerca de 1400 e os finais do século XVIII.

Também na capela-mor se encontram testemunhados arqueológicos das duas grandes empreitadas de obras quatrocentistas da igreja. A do tempo de D. João I, apontada por silhares largos expostos em ambos os lados da ousia ao nível do embasamento, e as do último quartel de Quatrocentos, iniciadas pouco depois de 16 de Março de 1475 e concluídas, muito provavelmente, já em 1483, no termo do guardianato trienal de Fr. Gonçalo Gago.

8 - As descobertas das pinturas na nave da igreja começaram por revelar a existência de oito antigas capelas de origem tardo-medieval. No início de Fevereiro de 1996, foram trazidas à luz do dia mais quatro capelas que permaneciam, não sem suspeita, entaipadas por muros dos séculos modernos. De uma forma geral, as capelas são arquitectonicamente tardo-medievais. Os frescos que as cobrem, no entanto, enunciam dois campos culturais e iconográficos distintos. Num primeiro grupo define-se uma temática estritamente religiosa; num segundo grupo deveremos integrar as capelas com vocabulário iconográfico de teor profano e, mesmo, neo-platónico.

É possível reconstituir, de cada lado da igreja, seis antigas capelas que se inseriam nos tramos definidos pelos contrafortes. Designá-las, neste mo-

mento, representa uma mera sugestão, posto que alicerçada numa leitura lógica da respectiva iconografia global de cada antiga capela. Assim sendo, no lado sul, e de nascente para ocidente, temos: 1) Capela do Arcanjo S. Miguel; 2) Capela dos «Rosetões»; 3) Capela dos «Losangos»; 4) Capela que chamaremos do «Pégaso» (estas duas capelas foram destruídas aquando da construção da Capela do Abade Costa em 1586; as suas decorações apresentam temas proto-grutescos e representações fitomórficas e zoomórfico-mitológicas); 5) Capelas dos Reis; 6) Capelas dos Frades Franciscanos. No lado norte, e seguindo um itinerário de poente para nascente, encontramos: 1) Capela com decoração geométrica de «Laçarias»; 2) Capela da Anunciação; 3) Capela com a representação de «Jano»; 4) Capela dos Escudos; 5) Capela dos Acantos; 6) Capela com figurações de momento impossíveis de classificar.

De um modo global, todas estas capelas incluem abundantes representações pictóricas geométricas (enxaquetados, laçarias, estrelas e rosetas), temas profanos (bustos, figuras mitológicas — identifica-se facilmente o deus romano Jano —), retratos de mulheres, escudos redondos ou *rotelle*, flores-de-lis, folhagens largas de acanto, etc.

Numa primeira reflexão, há que considerar a existência evidente de diferenças iconográficas entre algumas capelas que poderão corresponder a intervalos cronológicos significativos na execução das coberturas murais das mesmas. Na globalidade, no entanto, a cronologia previamente avançada deve situar-se entre finais do século XV e primeiros lustros de Quinhentos. No livro que a Virgem segura no seu colo, na Capela da Anunciação, por exemplo, parece ver-se o número «...90» [de 1490?]. Mas é ainda muito cedo para definir a interpretação final do grafito.

Estética e iconograficamente, encontramos uma periodização claramente medieva para as Capelas de S. Miguel, dos Reis, dos Frades, das «Laçarias», da Anunciação e, muito provavelmente, da dos «Rosetões». As restantes devem distanciar-se um tanto destas. Tese que, no entanto, deve ser aferida e tida em conta na experimentação técnica e científica a realizar durante o restauro. De facto, a análise criteriosa das pigmentações cromáticas e da execução fresquista evidenciará momentos e diferenças de sensível importância para a compreensão global de todo o monumento.

Para essa compreensão muito contribuirá o exigível prévio estudo científico-laboratorial de todos os murais. Entre as questões que, como historiador, gostaríamos de ver respondidas, de forma objectiva e laboratorial, estarão a da possível proximidade cronológica entre o fresco do Calvário na capela-mor e os da nave, ou, no mínimo, a das relações e permanências técnicas entre todos, nomeadamente quanto a substâncias colorantes utilizadas, técnicas de execução seguidas na preparação das argamassas (*embosso, arrício e intonaco*), uso de *sinopiae*, pintura, repintura, tipo de *giornata*, obra do Mestre pintor e obra de ajudantes. Interessa-nos conhecer a pró-

pria «biografia» da pintura, o seu percurso socio-pastoral dentro da religiosidade franciscana. Interessará coligir todos os elementos informativos que demonstrem o sentido e a razão da existência deste *corpus* de pintura primitiva portuguesa.

9 - Parece claro, no entanto, que o fresco da capela-mor é um pouco mais antigo que os da nave. A sua pintura é de superior acabamento se comparada à obra das capelas da nave cuja qualidade de execução fresquista não é nada desprezível, antes revelando um domínio técnico extremamente profissionalizado por parte do seu ou dos seus autores.

De um modo geral, a decoração da igreja anuncia uma importantíssima recorrência aos desenhos geometrizarantes (laçarias, denticulados, emplumados, xadrezados, gradados), como escrevemos, surgindo numerosas faixas preenchidas por folhagens, cartelas com bustos, retratos e figurações mitológicas. Estes temas iconográficos enriquecem-se ainda muito com a proliferação de pinturas entrelaçadas, denunciando-se padronagens que recordam painéis azulejares sevillanos ou hispano-mouriscos.

Nas Capelas de S. Miguel e dos Frades observam-se composições estreladas e xadrezados. Estes seguem de perto o modelo da moldura do fresco da capela-mor, mas aquelas individualizam-se. Devemos associar-lhes as moldurações das capelas do lado norte. É uma iconografia de forte sabor mudéjar e, necessariamente, levantino-mediterrâneo. Mas o que há nelas de mais surpreendente, no entanto, é a sua filiação nos modelos decorativos seguidos na casa mãe de S. Francisco de Assis, particularmente na basílica inferior. Efectivamente, o espectáculo de cor que estas figurações representam fazem da igreja franciscana de Leiria um testemunho da aplicação, em Portugal, de modelos decorativos utilizados em Assis. Este cordão umbilical de ligação às raízes matriciais da Ordem dos Frades Menores já era conhecido, evidentemente, sob um ponto de vista histórico-institucional, mas extremamente surpreendente em termos de pintura artística lusitana. Torna-se, assim, mais um elo inédito que reforça o facto de no fresco do Calvário se evidenciar a presença em terras portuguesas de uma escola de pintura quatrocentista de matiz italiana.

10 - A primeira das capelas da nave de S. Francisco de Leiria, junto à ouisia da capela-mor, do lado da Epístola, era dedicada ao Arcanjo S. Miguel [Fot. 3]. Apesar de se encontrar entaipada, hoje em dia, é possível observar nas suas paredes os restos de um fresco quatrocentista com alguns quadros dedicados a S. Miguel. Emoldurado por tarjas de figurações geométricas rúbeas e ocre, integrado num tramo de volta perfeita, o Arcanjo emerge de um fundo azul escuro, povoado por algumas estrelas, símbolo do grande universo celestial. Na parietal do contraforte, S. Miguel aparece de corpo inteiro, de rosto juvenil, com lábios carnudos e olhos amendoados, castanhos,



Fot. 3 - Capela do Arcanjo
S. Miguel (pormenor).



Fot. 4 - Capela dos Reis
(pormenor).

contrastando com os cabelos compridos que o nimbo torna mais dourados. Traz uma armadura férrea, sobre a qual assenta uma loriga cor de salmão, bordada de flores trifoliadas e atada no busto por fita de couro. Um cinto negro, desenhando um tau, aperta a cintura do Arcanjo. As largas asas claras abrem-se como um manto que envolve o Santo Guerreiro que acaba de espezinhar o dragão demoníaco, rude e escarlate escuro, esmagado sob o peso das sapatas do Arcanjo. Na mão direita, S. Miguel empunha a lança com a qual espeta Lucifer. Da mão esquerda pende a balança ajudando a definir uma diagonal que dinamiza todo o quadro. O desenho é generoso. A pintura precisa do busto e da armadura do Arcanjo (vêm-se com muita nitidez as bafumeiras, os guantes, os coxotes, as joelheiras, as grevas e as sapatas) dá-nos uma imagem possante do *conductor* dos exércitos divinos no momento em que precipita para as trevas o Anti-Cristo (Ap. 12, 7-9). De desenho algo diferente, bem como de coloração mais escura, posto que com um rosto bem mais expressivo, é o Arcanjo representado no parietal oposto.

No conjunto, a figuração de S. Miguel enuncia raízes iconográficas levantinas, especialmente de origem italo-bizantinas, mas definidas por um dinamismo pragmático e moderno, próprio dos cânones compositivos tardo-medievais que se distanciavam, no ocidente, do hieratismo do ícone ortodoxo.

Defensor do povo hebreu (Daniel 10, 13-21), guerreiro incansável contra as forças do mal (Apoc. 12, 7-9), S. Miguel aparece cedo no imaginário devocional dos cristãos ocidentais. Como anjo *condotiere* dos exércitos celestiais, S. Miguel foi rapidamente adoptado nas cortes régias ocidentais, sobretudo por influência das ordens mendicantes, como o santo padroeiro dos paços regalengos. Em Portugal, as capelas palatinas reais têm o seu orago por intitulação, sendo um tópico devocional predilecto dos monarcas lusíadas desde D. Afonso Henriques e D. Dinis a D. Manuel I.

Foi notável, por exemplo, a veneração que lhe devotou o infante D. Pedro, regente do Reino entre 1438 e 1448, que chegou a adoptar para sua divisa a balança simbólica deste Arcanjo. Na sua capela funerária, no Mosteiro da Batalha, por exemplo, ela foi pintada à exaustão, aparecendo igualmente esculpida sobre as armas heráldicas do seu túmulo.

No fresco de Leiria, aparentemente, enuncia-se ainda a crença psicostásica (com origens nas antigas mitologias pré-clássicas babilónicas e egípcias) de um S. Miguel que pesa as almas dos mortos, a fim de estabelecer a recompensa devida.

11 - À hierarquia angelical pertence também o Arcanjo Gabriel, arauto do anúncio do nascimento do Precursor e do próprio Filho de Deus. A sua representação encontra-se na penúltima capela de S. Francisco de Leiria do lado do Evangelho, junto ao coro-alto. Esta capela está graciosamente decorada por cartelas lobuladas preenchidas ou com xadrezados ou com frondosos ramos de acanto, como que em cascata, dentro dos quais emerge um pe-

queno busto-máscara de jovem coroado por ramo de folhagem. A composição floral lembra a das folhagens da Capela dos Reis, pelo que, cremos, se deve atribuir às duas capelas uma cronologia e autoria idênticas. Uma tarja de rodados preenchidos por figuras geométricas que recordam os padrões azulejares hispano-árabes e sevilhanos, constitui o friso moldural da capela que, ao nível da cimalha, possui também, a todo o comprimento, um elenco de folhagens gémeas e simétricas.

Ao centro pintou-se, em fundo azul escuro, a Anunciação. Trata-se, na arte medieval portuguesa, sem dúvida, da mais notável e original representação pictórica da cena evangélica narrada por S. Lucas 1, 26-38. O autor do quadro leiriense, economizando elementos cenográficos secundários na composição, revela-se um pintor de boa técnica na definição das fisionomias dos rostos, na exposição dos gestos das mãos em movimento, na própria dinâmica que os panejamentos ricos e fartos encorporam e revelam.

Gabriel apresenta-se de perfil, à esquerda do observador, como um jovem Arcanjo com asas flamejantes, ligeiramente genuflexionado, trajando uma túnica vermelha, larga e repleta de pregas arredondadas. Os cabelos são dourados confundindo-se com o nimbo. Da mão direita sai o filactério onde se inscreve, em caracteres góticos minúsculos: «*ave maria * gracia*», sem mais. Trata-se do versículo de S. Lucas 1, 28 («*Ave Maria gratia plena Dominus tecum*»).

Separando Gabriel da Virgem, um florero constituído por um vaso de pé alto (*fons vitae*...), bojudo, com gargalo apertado e anelado, tendo duas finas asas. Dele brotam os lírios e a açucena, símbolos associados à Natividade. À direita, a Virgem surge sentada (sobre um coxim almofadado (?)), com alguma solenidade, — Maria estava dentro de sua casa, lendo ou meditando na palavra divina, quando Gabriel veio e entrou... — o busto cerimoniosamente reclinado ao Mensageiro divinal em expressão serena de assentimento. O rosto é o de uma Virgem gótica, de desenho muito preciso e firme; desenho de uma Virgem que se venera já, em pleno século XV, como *Regina Angelorum*... Envolvida por manto azulado, a Virgem leva a mão direita ao peito («*Ecce ancilla*...»), enquanto a sinistra segura, sobre os joelhos, um livro aberto com inscrição ou grafito aparentemente numérico [1490?].

Embora em pintura, e partindo de um modelo iconográfico extremamente difundido na Europa cristã ocidental tardo-medieval, esta Anunciação não deixa de se distanciar das que surgem esculpidas nalguns pontos do vizinho Mosteiro da Batalha. Aqui, a Virgem é representada já como Santa Mãe, enquanto na Batalha, Ela surge com aparato mais laical e profano. Traduz uma concepção artística mais integrada na dimensão purista do catolicismo, sobremodo do catolicismo franciscano da linha de um S. Boaventura e de um S. Bernardino de Siena, paladinos estrénuos do culto imaculista.

12 - A associação antes sugerida entre a piedade religiosa dos monarcas portugueses e a espiritualidade franciscano-mendicante visível na produção de temas de arte sacra incidentes sobre o culto angelical, entre outros, verifica-se, com abundância, aliás, em S. Francisco de Leiria. Esta associação entre a ideologia régia lusíada e a espiritualidade franciscana pode ainda detectar-se na Capela dos Reis, como as anteriores repleta de frescos tardo-medievos. Situa-se no lado da Epístola, quase junto ao coro-alto setecentista. Nela aparecem dentro de molduras quadrifoliadas uma série variada de bustos régios, coroados, a maioria tendo nimbos associados.

Os reis possuem rostos diferenciados, embora sempre retratados a 3/4, com golas de túnicas sempre idênticas e mantos reais vermelhos debruados a azul. Todos eles seguram nas mãos um rolo de pergaminho aberto, a alturas diferentes, sendo apresentados aos pares. O pintor fê-los emergir de um ramo de folhagens de acanto (tema próximo, efectivamente, das modas escultóricas dos capitéis batalhinos de Mestre Huguet ou de Mestre Martim Vasques). Suporte iconográfico que se repete, aliás, na Capela da Anunciação, justamente simétrica a esta [Fot. 4].

É uma iconografia que deve aludir aos reis bíblicos de Israel. Num dos quadrifólios, aliás, surge uma figura feminina com coroa e nimbo, representando, porventura, a bela e corajosa rainha Ester. A representação na iconografia cristã-ocidental da piedosa Ester divulgou-se sobretudo no Renascimento. A ser de facto esta a interpretação correcta para o ícone representado em Leiria, teremos aqui mais um elemento cronológico que puxa para uma data algo tardia, se bem que de finais do século XV, a execução destes frescos.

Em S. Francisco de Leiria já no tempo do rei D. Fernando I (1357-1383) existia uma capela dedicada a S. Luís. Tratava-se de Luís IX (1214-1270), rei de França, canonizado em 1297, organizador de duas cruzadas contra os muçulmanos do Egipto e da Palestina. Da Terra Santa enviou preciosas relíquias, que acreditava serem alusivas ao Calvário de Cristo, como fragmentos da coroa de espinhos e pedaços da Vera Cruz, que viriam a ser guardadas na Sainte-Chapelle, em Paris. Ingressou na Ordem de S. Francisco, tornando-se um santo muito venerado pelos frades menores. A sua devoção em terras portuguesas é atestada, como referimos, justamente no mosteiro leiriense já no século XIV.

13 - A existência em S. Francisco de Leiria de capelas dedicadas a S. Miguel, à Anunciação de S. Gabriel à Virgem e à veneração dos Reis vetero-testamentários, de que hoje temos a fortuna de encontrar os vestígios das respectivas decorações murais datáveis de finais de Quatrocentos, denuncia a íntima associação entre a corte régia portuguesa e o convento da cidade. Confirma-se na arte o que os documentos medievais e os cronistas franciscanos modernos enunciavam abertamente, justamente, a noção de um íntimo relacio-

namento dos monarcas lusos com a espiritualidade mendicante, em geral, e com a franciscana, em particular. À protecção régia dispensada no mecenatismo e na caridade para com os franciscanos, — de Leiria como, seguramente, doutras vilas e cidades — correspondiam os benefícios religiosos pios que os frades garantiam aos seus fiéis benfeitores.

Se já em tempo de D. Dinis e de D. Isabel de Aragão, ela própria finada como terceira clarissa na cidade do Mondego, se detectava claramente essa associação entre poder real e espiritualidade franciscana, será, no entanto, desde finais de Trezentos que, com o surgimento no trono português de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, a vemos crescer e engrandecer. Foram estes monarcas, por exemplo, que reconstruíram o Convento franciscano de Leiria. Após a entrada na nave da igreja gótica, o fiel encontrava pintada na parede, ainda por 1650, uma enorme Anunciação, envolvendo os brasões dos régios monarcas fundadores da dinastia de Avis. Infelizmente essa pintura desapareceu, nada restando hoje dela. Outra mais tardia, no entanto, deslumbra hoje os nossos olhos.

A D. Filipa de Lencastre deve Leiria, aliás, a construção da remota ermida de S. Gabriel Arcanjo, depois dedicada a Nossa Senhor da Encarnação, padroeira cidadina. Do culto de nossa Senhora dos Anjos ou do Anjo, que os franciscanos tanto propalaram nas terras do Lis, se retiraria o nome de um característico bairro urbano da Leiria contemporânea... Indicadores históricos e presentes que temos a felicidade de redescobrir, em 1996, entre os belos frescos dos séculos XV e de inícios do XVI que povoam a igreja mãe da espiritualidade franciscana entre nós.

14 - A Capela a que vimos chamando dos «Rosetões» é a segunda do lado Epístola no sentido nascente-poente. De todos os padrões picturais da igreja de S. Francisco, esta é a que mais enuncia uma carga decorativa tipológica classificável como mudéjar [Fot. 5]. Não parece ter tido outra iconologia senão a destas rosetas ocre e carmins de sentido radioconcêntrico com a figuração no centro de um leão. O leão, enquanto ícone simbólico na arte cristã, pode simbolizar o próprio Cristo-Rei ressuscitado. Segundo os bestiários medievais, o leão simboliza a ressurreição de Cristo ao terceiro dia porque, como Ele, assim acontece com os pequenos leões no nascimento, os quais permanecem como mortos durante três dias só reanimando após esse tempo e depois do progenitor os lambar e massajar com a língua. O leão alado é um símbolo atribuído a S. Marcos [James Hall, 1993:244]. Nas figurações da capela leiriense poderemos mesmo escrever que o leão surge como um quase símbolo lumínico e radioso do Filho de Deus.

Os entrelaçados dos raios denunciam uma composição quase artesanal da tapeçaria árabe-andaluz e, também, os padrões decorativos da marcenaria artística frequente nos tectos de alfarjes das casas solarengas portuguesas dos séculos XV e XVI. É, seguramente, uma iconografia de tradi-

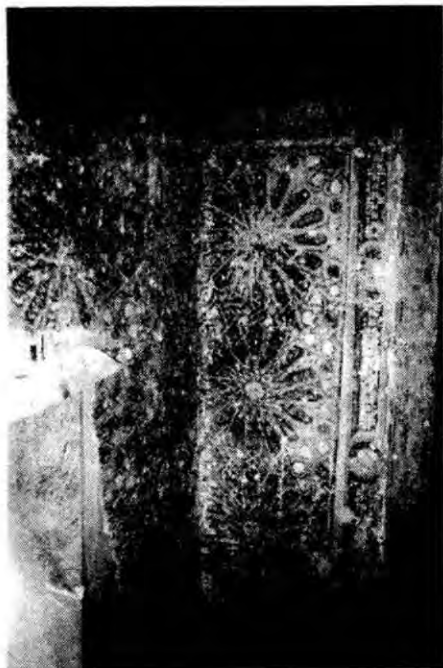
ção hispano-portuguesa que denunciará a origem geo-cultural do pintor ou do modelo base da representação. A molduração envolvente desta padronagem apresenta triplas tarjas. Duas são constituídas por motivos xadrezados, estrelados e triangulados (com as cores negra, vermelha e branca) lembrando os pavimentos de tijoleira vidrada correntes nas casas palacianas (v.g. Castelo de Leiria) ou nas igrejas (v.g. Alcobaça) quatrocentistas.

É provável que esta iconografia se tenha baseado parcialmente na moldura do fresco do Calvário existente na capela-mor. No meio destas tarjas, uma outra, mais larga, apresenta, sob um fundo vermelhão, folhagens ocres encadeadas entre si. Ao centro e nos ângulos dos contrafortes com a parede do tramo, encontram-se medalhões com laçarias ou com pétalas de flores dispostas em corola girante.

Chamanos, por ora, das «Laçarias» ou, se se considerar mais hispano, dos «Alfarjes» à Capela do lado do Evangelho junto ao coro-alto. É difícil interpretar, antes do restauro, o sentido total da sua temática iconográfica. Aparentemente parece integrar-se nos cânones compositivos da Capela dos «Rosetões». Por isso encontramos aqui uma composição à base de florões enlaçados e de molduras perspessadas por tiras envergadas de arestas acentuadas. Como as redes, assim simbolizam os laços e entrelaços as ligações do homem a Deus. Ligação pela disciplina da absolvição ou da excomunhão, actos jurídicos que procedem de uma Fé que o fiel cristão via enunciada muito intensamente nas ambiências religiosas mendicantes.

Em S. Francisco de Leiria, as representações de tarjas preenchidas por folhagens expostas dupla e simetricamente, por laçarias e entrelaços, por pequenos bustos e/ou máscaras que emergem de ramalhetes de folhagem de acanto ou outra espécie floral (Capelas dos Reis e da Anunciação), os próprios temas decorativos geometrizarantes (xadrezados, estrelados, enlaçados) lembram ao observador, posto que numa escala mais modesta, os cânones matriciais decorativos expressos nas moldurações, filactérios e tarjas murais de S. Francisco de Assis, em Itália, sobretudo nos da sua igreja superior e no respectivo transepto, bem como nos murais da basílica inferior onde pintores como Giotto, Pietro Lorenzetti, Cimabue, Simone Martini e seus ajudantes pintaram cenas alusivas à vida e aos milagres do Povorello. O mesmo, aliás, em St.º António de Pádua, — posto que mais diluído do que em Assis — e inegavelmente na capela paduense dos Scrovegni, decorada também por Giotto.

15 - De incios de Quinhentos devem ser as decorações murais das antigas duas capelas hoje ocupadas pela dos Costas (lado da Epístola), erguida em 1586, e, ainda, as capelas, no lado do Evangelho, que chamaremos, salvo melhor baptismo, no sentido poente-nascente, de «Jano», dos «Escudos» e dos «Acantos». Em todas elas, o vocabulário iconográfico adquire um sentido mais neo-platónico, testemunho de uma *devotio moderna* em que os te-



Fot. 5 - Capela dos Rose-
tões (pormenor).



Fot. 6 - Capela de «Jano»
(pormenor).

mas laicais e helénico-pagãos são apropriados com condescendência pelo sentimento religioso cristão.

Na capela que chamamos de «Jano», este deus pagão aparece figurado como ser com dupla face de cujas bocas sai uma folha de acanto. O bifrontismo, neste caso, é representado com uma face virada para o observador sendo a frente posterior repartida em duas metades que emergem uma de cada lado da anterior. Esta iconografia confunde-se com as dos seres tricéfalos ou trifrontes, mas os significados alegóricos cristãos de um esquema e de outro são convergentes. Em ambos os casos se integra um sentido temporal simbólico, o do tempo passado e o do futuro, o da morte e o da vida, o velho e o novo. Por isso, aliás, chamaram os romanos ao primeiro mês do ano *Ianuaris*, aludindo justamente ao mito do seu deus pagão *Ianus* [Fot. 6]. A representação de seres fantásticos multicéfalos foi habitual na arte medieval e moderna. Sobretudo um deus Jano bifronte (ou falso trifronte) que surgiu aos teólogos medievais como um símbolo pagão com significado incorporável no vocabulário alegórico cristão. St.^o Isidoro de Sevilha, no século VII, considerava a representação iconográfica de Jano como significante «*introitus anni et exitus*».

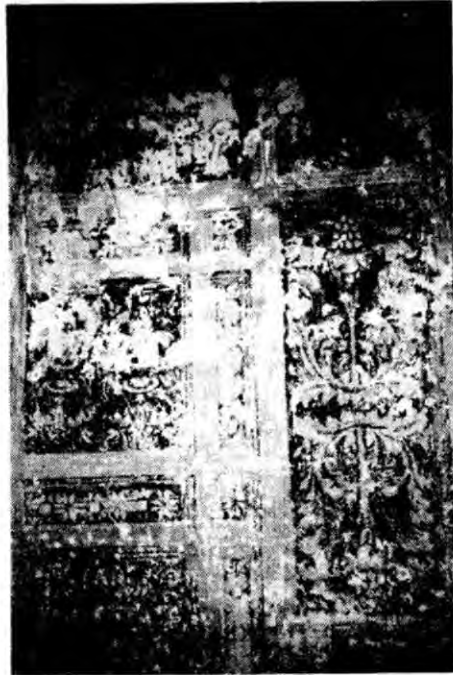
Este tema iconográfico sobreviveria no final da Idade Média conhecendo um renovado apreço e êxito junto do público renascentista. É célebre a «Alegoria da Prudência» de Ticiano baseada nas interpretações de Macrobio (Passado-Lobo; Presente-Leão; Futuro-Cão) sobre as quais pinta três cabeças humanas (jovem, adulto e velho). Dentro da simbólica cristã medieval, a tripartição cefálica poderá significar a «*Trinitatis imago*». Foi somente em 1628 que o papa Urbano VIII proscreeveria este tipo de iconografia de origem pagã integrada nos cânones catequéticos da Igreja (J. Baltrusaitis: 1993, 65-77). Não estranhará, por isso, que ela esteja integrada nos murais de S. Francisco de Leiria. Em lugar, refira-se, não muito evidenciado e envolvido por frondosas pinturas florais ou geométricas.

Imagem enigmática é a da figura simétrica à de Jano, constituída por um busto com o rosto voltado inteiramente para o observador. Trajando camisa de gola alteada, parece tratar-se da representação de um jovem, algo efeminado, portando sobretudo azul. Nesta antiga capela aparecem ainda alguns outros retratos figurativos apresentando rostos jovens, masculinos e femininos, lábios e maçãs do rosto corados, de cabelos soltos e ondulados apanhados em forma de toucas volumosas.

A interpretação desta iconografia parece dever-se acentuar-se num vocabulário iconográfico profano-pagão querido a uma interpretação artística precocemente renascentista, em que o figurativo humano se mistura por entre moldurações repletas de folhagens de acanto ou de molduras quadradas preenchidas por xadrezados brancos e vermelhos, consumando-se, assim, uma ambiência naturalista de raiz neo-platónica que afirma S. Francisco de Leiria como um testemunho de uma postura filosófica com tradições na escola do pensamento franciscano tardo-medieval.



Fot. 7 - Capela dos escudos (pormenor).



Fot. 8 - Capela dos «Acanthos» (pormenor).

É neste sentido interpretativo naturalista que integraremos a decoração das capelas dos «Escudos» [Fot. 7] e dos «Acantos» [Fot. 8], nas quais se reforçam as referências simbólicas ao temário decorativo clássico recuperado pelos artistas do renascimento italianizante. Referências artístico-culturais bebidas num passado histórico mediterrâneo que os teólogos franciscanos medievais se esforçaram por recuperar tornando-os legíveis de acordo com uma visão cristã da razão. Não estranha, por isso, que na Capela dos «Acantos» se procedesse à integração de retratos-figurações de clérigos tonsurados senão mesmo de santos.

16 - S. Francisco de Leiria afirmou-se no processo histórico tardo-medieval como que uma «altera ecclesia» que memoriza a casa-mãe de Assis. Lá, como em Leiria, figurações de origem mitológica helénica são integradas franciscanamente, e sem temor do perigo neo-pagão, na teologia cristã iluminada. Em ambas se sente o triunfo do beatífico e obedientíssimo Francisco sobre o pecado e o paganismo; de um S. Francisco cujos filhos deveriam pregar «os vícios e as virtudes, as penas e a glória» como se estipula no capítulo IX da Regra. Metafísica do corpo e metafísica da alma...

O espírito franciscano de uma nova filosofia germinada em Oxford, de teor formalista e naturalista (*a natura* compreende-se pela inteligência, essência e forma), mais científico e empirista, traduzir-se-á, por exemplo, na carga eclética de geometrismo abstractizante, fitomorfismo e zoomorfismo dos murais leirienses. A arte integrada no filão da filosofia e das concepções teológicas do franciscanismo medieval. Teorias veiculadas pelos escritos de franciscanos como Tomás de Iorque, Roger Bacon, João Duns Escoto e o seu discordante Guilherme de Ockham. Eles recuperaram o valor interpretativo-racional de Platão, recorrendo aos seus conceitos sobre a matéria, sobre a Ideia e sobre a reminiscência da alma.

Raízes que, empiricamente, S. Francisco já praticara e enunciara. Na sua doutrina, tudo é comunhão com o homem no universo; tudo existe criado por Deus em irmandade, e só num Cristo feito Juiz ressuscitado e apocalíptico se conhecerá a dimensão da graça gloriosa e salvífica do corpo e alma humanos.

17 - O vocabulário iconográfico já proto-renascentista que encontramos nas pinturas da capela que chamámos de «Jano» reincide nas suas capelas vizinhas que denominámos como dos «Escudos» e dos «Acantos», conforme escrevemos. Todas elas se devem inserir cronologicamente num mesmo momento de execução. A coloração ocre dos fundos, a persistência e repetitividade de cartelas de modulações quadrangulares, a frequência da representação floral (sobretudo do acanto) parece sugerir o uso, por parte do pintor (ou dos seus ajudantes), da técnica de decalque através de cartões ou outros módulos devidamente preparados para permitirem a reprodução do desenho de forma rápida e eficaz. Tratar-se-á praticamente de uma repro-

dução em série, que se sabe ser frequente na arte tardo-gótica, detectando-se, por exemplo, no trabalho escultórico executado no Mosteiro da Batalha durante a direcção das obras protagonizadas por Mestre Huguet e, também, pelos seus sucessores.

Será necessário, no entanto, aguardar pelo restauro destes murais de S. Francisco de Leiria para se poder estudar, de forma mais definitiva, todo o conjunto iconográfico preservado na igreja, cujos termos cronológicos se poderão remeter para ca. 1480 (capela-mor) a 1490/1500 (nave).

18 - A qualidade plástica dos frescos de S. Francisco de Leiria deixa pressupor que a sua realização se deve a um pintor de excepcional qualidade e com conhecimentos iconográficos e técnicos bastante actualizados para o tempo. Foi já sugerido pelo Professor Vítor Serrão poder tratar-se de uma produção saída da oficina de pintura leiriense fundada por Mestre João Afonso, artista régio activo na região já na década de 1430 (em que satisfez encomendas de pintura para o Mosteiro de Alcobaça) e, ainda, na década de 1450 (trabalha no Mosteiro da Batalha desde 1449 por nomeação de D. Afonso V). A cronologia das pinturas da igreja leiriense, no entanto, pressupõe uma data mais tardia. Seria na verdade mais aceitável que a época dos murais de S. Francisco pedisse a intervenção de Francisco Eanes, filho do anterior e pintor igualmente de notáveis méritos registando-se trabalho seu em St.^a Catarina de Carnota (Alenquer), por 1467.

Mas não é de todo impossível ser ainda Mestre João Afonso o autor dos frescos de Leiria... Apesar da diferença plástica entre a pintura de Leiria e a sua obra de cavalete deixada na Batalha (pensamos no retábulo do Infante Santo, hoje no Museu de Arte Antiga), que parece não revelar influências de uma escola de pintura italianizante, dado absolutamente básico para interpretar os frescos franciscanos de Leiria.

Infelizmente perderam-se todos os outros retábulos e têmperas pintados por este e outros pintores leirienses para as igrejas e conventos da região. Por isso, é difícil afirmar categoricamente o nome de Mestre João Afonso ou o do seu filho, Mestre Francisco Eanes, como responsável pelas pinturas franciscanas da cidade do Lis. É sempre uma hipótese muito provável que nenhum deles seja o autor que se procura.

A questão da autoria dos frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria, no entanto, levantará sempre reservas positivas. Preferimos pensar, reincidentemente, que as pinturas fresquistas leirienses se devem ao génio de um artista influenciado, e muito, pela pintura italiana, particularmente a que se inseria no devocionário religioso franciscano protagonizado em Assis e segundo uma escola plástica com raízes antigas em Mestre Giotto.

19 - É muito provável que a grandeza do empreendimento decorativo na igreja franciscana de Leiria representasse custos demasiados para o erário

monástico observante. Por isso, justificava-se um trabalho artístico recorrente aos serviços especializados de um qualquer pintor esclarecido e integrado nas fileiras das ordens mendicantes. Fenómeno que seria muito natural na época (lembramos Fra Angelico ou, entre nós, Frei Carlos). No entanto, o autor do fresco do Calvário, na capela-mor, revela-se artista superior. Ele deve ter protagonizado o esquema decorativo de toda a restante igreja. Mas ao nível da nave foi já um trabalho algo posterior e que terá contado, por hipótese conjectural, com alguns pintores ajudantes, eles próprios de nível acima do modesto.

Devemos, no entanto, lembrar a questão do mecenatismo régio em relação a S. Francisco de Leiria. E ele verificou-se nas obras arquitectónicas da igreja e complexo conventual. Com D. João I, como também com D. Afonso V e com D. João II. Sobretudo com este último, cuja efígie, defendemos, se encontra representada no Calvário. Esse patrocínio real, evidentemente, poderia suprir o pagamento dos elevados custos que uma obra desta envergadura e qualidade estética certamente representou.

20 - Durante séculos, as pinturas fresquistas de S. Francisco de Leiria permaneceram escondidas por debaixo de camadas de reboco e de cal. A leitura arqueológica da arquitectura do monumento permite entender que esse escondimento ou ocultação se deve situar numa cronologia ainda quinhentista. É importante atentar no facto de, aquando da elevação de muros secundários no interior da nave da igreja, junto aos ângulos, e da própria construção do coro-alto (o que aconteceu seguramente nos finais do século XVIII), já haverem sido escondidas quatro das antigas capelas, tendo as suas pinturas sido ocultadas por uma fina camada de reboco caiado.

Nestas capelas, como nas restantes, as figurações tardo-medievais e/ou proto-renascentistas foram dissimuladas certamente no contexto das obras introduzidas no monumento por volta de 1560-62. Por estes limites, efectivamente, se devem ter construído os arcos-capelas retabulares de sugestiva decoração maneirista e chã. Avançou-se, então, com corpos mais volumosos no interior da nave, reduzindo a sua largura e extrapolando os limites antigos das capelas medievais. A altura das novas capelas suspendeu-se a cerca de um terço da cimalha da cobertura.

Poderemos interpretar essa evolução na arquitectura e decoração do templo franciscano de Leiria como correspondendo a um momento em que o anterior legado estético (sobretudo no que respeitava às capelas com decoração iconográfica proto-renascentista de conteúdo profano, mitológico e pagão) foi reprovado pelas mentalidades dos dirigentes de uma comunidade religiosa mais sintonizada com padrões estéticos anódinos e informais, porque esvaziados de qualquer interpretação, denunciando ambiências pró-inquisitoriais. O fervor inquisitorial, de facto, fez escola no seio da comunidade menor leiriense. Lembre-se o episódio ocorrido em 27 de Fevereiro de

1555, protagonizado por Fr. Baltazar Curado, guardião conventual, que se deslocou a Lisboa onde, perante a Mesa do St.º Ofício, denunciou o Padre Luís Machado, cónego e tesoureiro-mor da Sé de Leiria, acusando-o de herético e de «ter pregado heresias». (Baião: 1908, p. 6)

A vigilância doutrinal que o guardião franciscano leiriense revela não pode deixar de ajudar a explicar a necessária e desejosa ocultação de um aparato artístico disponível, ainda por 1555, dentro da igreja mendicante. Aparato artístico carregado de símbolos facilmente interpretáveis como heréticos e pagãos. Escondeu-se por essa época, assim e prudentemente, todo o aparato pictórico que vinha de decénios anteriores, de uma época de maior simpatia e apreço pela redescoberta dos valores culturais de uma antiguidade clássica e por uma interpretação teológica dos Evangelhos mais integrada no seio de uma religiosidade muito afeiçoada à sensibilidade laical e à Natura.

Depois desse fenómeno de intolerância, apagada que estava na memória da comunidade franciscana de Leiria a existência remota dessas velhas pinturas murais, foi necessário aguardar as descobertas de 1994 e 1995 para se reencontrar esses testemunhos perdidos de um dos momentos mais luminosos e surpreendentes da história da presença franciscana em terras banhadas pelo rio Lis. Sendo o Convento observante de S. Francisco de Leiria pobre no passado, chegou, no entanto, e por ironia da História, revestido de riqueza aos nossos dias.

Um eixo inconsútil liga-o, entretantes, à vocação espiritualista franciscana de ontem e de hoje. Eixo traduzido no discurso artístico da representação de um Cristo crucificado, como se contempla na velha capela-mor, fulcro giratório de toda a restante decoração mural da igreja; fulcro giratório de toda uma espiritualidade de matiz franciscana seduzida verdadeiramente por um Cristo sofredor, porque Redentor, tão querido à sensibilidade visionária do Santo de Assis.

21 - Bibliografia e fontes iconográficas:

A) Notícias publicadas em periódicos — «Igreja esconde tesouro — Descobertos frescos do séc. XV nas obras do Convento de S. Francisco», *Região de Leiria*, 12.08.1994; «Frescos e polémica à mistura», *Público*, 12.08.1994; «Murais do séc. XV na igreja de S. Francisco», *Região de Leiria*, 12.01.1996; «Murais do séc. XVI descobertos em Leiria», *Público*, 12.01.1996; «Descoberta pintura mais antiga de S. Francisco de Assis», *Diário das Beiras*, 23.01.1996; «Igreja de S. Francisco — Pinturas esperam apoio do IPPAR», *Jornal de Leiria*, 1.02.1996; «Igreja de S. Francisco — Descobertas novas pinturas primitivas», *Diário Regional — Leiria*, 5.02.1996; Luís Afonso, «Frescos do séc. XV deslumbram historiadores», *Região de Leiria*, 2.02.1996; «Novas descobertas em S. Francisco», *Região de Leiria*,

9.02.1996; «Frescos surpreendem historiadores», *Público*, 11.02.1996; Saul Gomes, «Os Frescos Quatrocentistas de S. Francisco de Leiria — I», *O Mensageiro*, 8.02.1996 a 4.04.1996.

B) Estudos — AAVV, *The Art of the Italian Renaissance. Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*, (ed. Rolf Toman), Colónia, 1995; A. Baião, «A Inquisição em Portugal e no Brasil», *Arquivo Histórico Português*, Vol. VI, Lisboa, 1908; *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, n.º 10, Frescos, 106, 1937; *Ibidem* — *Conservação de Frescos*, 128, 1961; Pedro Dias, «A Pintura Gótica», *História da Arte em Portugal*, Vol. 4, *O Gótico*, Lisboa, Pub. Alfa, 1986, pp. 159-179; Jurgis Baltrusaitis, *Il Medioevo Fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milão, Adelphi Edizione, 1993 [1.ª ed., Paris, 1972]; Saul Gomes, *O Mosteiro de St.ª Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, Inst. de História da Arte, 1990; Idem, «O Convento de S. Francisco de Leiria na Idade Média», *Itinerarium*, Ano XL, n.º 150 (1994), pp. 399-503; James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milão, Longanesi, 1993 [1.ª ed., Londres, 1974]; Charles McCorquodale, *O Renascimento. Pintura Europeia 1400/1600*, Porto, 1995; Pasquale Magro, *Il Sepolcro di San Francesco. La celebrazione del Santo negli affreschi della Basilica inferiore*, Pádua, Casa Editrice Franciscana, 1982; Idem, *Assisi — Storia, Arte, Spiritualità, Assisi*, Casa Editrice Franciscana, s.d.; A.H. Oliveira Marques, «A Pintura», *Nova História de Portugal*, Vol. 4, Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV, Lisboa, Presença, 1987, pp. 444-454; Pádua — *A Cidade de Santo António (...)* e as Obras-Primas de Giotto, Donatello, Mantegna, Veneza, Storti Edizioni, 1994; Horácio Peixeiro, «Algumas reflexões sobre a Iluminura em Portugal», *Revista da Biblioteca Nacional*, 1-2 (1995, pp. 169-194; Paulo Pereira et alii, «O 'Modo' Gótico (Séculos XIII-XV)», *História da Arte Portuguesa*, I, *Da Pré-História ao 'Modo' Gótico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 335-518; Reinaldo dos Santos, *Os Primitivos Portugueses*, Lisboa, 1958; G. Vigorelli, E. Baccheschi, *L'Opera Completa di Giotto*, Milão, Rizzoli Editore, 1977.

C) Diapositivos — *Assisi — Arte e Storia — 60 Color Slides*, Assisi, Casa Editrice Franciscana; *Padova — Basilica di Sant'Antonio — 24 Color Slides*, Pádua, Messaggero di Sant'Antonio, s.d.