

Pinturas ocultas: o estudo das telas de altar da nave Igreja de São João Batista da Foz do Douro

Hidden paintings: the study of the altarscreens in the nave Igreja de São João Batista da Foz do Douro

Marisa PEREIRA SANTOS

Universidade do Porto. CITCEM

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8338-7487> / sferreira@fcsh.unl.pt

DOI: 10.18002/da.i22.7610

Recibido: 12/IV/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: Los *bocaportes* de altar son pinturas sobre lienzo que integran los retablos. Según el calendario litúrgico, estas piezas se escondían ocultando las imágenes devocionales colocadas en el interior de los camarines de los retablos. En general, estos grandes lienzos representan al patrón del altar o un pasaje hagiográfico del mismo. Contribuyendo a este campo de estudio en territorio portugués, aún poco explorado, este artículo aborda los *bocaportes* de los altares de la nave de la iglesia parroquial de Foz do Douro. Relacionando las fuentes documentales, en concreto las existentes en el Archivo Parroquial, con el análisis iconográfico y artístico de las piezas in loco, se intenta describir y situar cronológicamente las pinturas que han llegado hasta nosotros.

Palabras clave: Iglesia parroquial de Foz do Douro, Bocaportes de Altar, Cristo Crucificado, Vieira Portuense.

ABSTRACT: The movable altarscreens are paintings that integrate the altarpieces. Depending on the liturgical calendar, these pieces were covered hiding the devotional images placed inside the niches of the altarpieces. In general, these large paintings represent the patron saint of the altar or one of his hagiographic passages. Contributing to this field of study in the Portuguese territory, still little explored, this article approaches the existing altar screens in the nave of the parochial church of Foz do Douro. Relating documentary sources, especially those in the Parish Archive, with the iconographic and artistic analysis of the pieces in loco, we try to describe and date the paintings which have been preserved until today.

Keywords: Parish Church of Foz do Douro, Altarscreens, Crucified Christ, Vieira Portuense.

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

As telas de altar móveis abordadas neste texto são pinturas sobre suporte têxtil inseridas na estrutura retabular¹. Este cam-

po de estudo é ainda pouco explorado em território português. No entanto, tem sido abordado, no âmbito ibérico, pelas disciplinas de Conservação e Restauro, mencionando-se como exemplos as investigações

¹ Este artigo parte da investigação realizada para a tese de doutoramento “Silêncio... a Foz vai doirando lentamente... Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do

Douro, fazendo parte do capítulo 5, pontos 5.1.6 (p.267 – 277). A referida tese foi financiada pela bolsa de doutoramento FCT SFRH/BD/145807/2019, entre 2019 e 2022.

de Ana Calvo (2002)², Rita Macedo Moreira (2012) e Carla Tavares (2015)³. Note-se ainda, a título de exemplo, o importante contributo de María Victoria Vivancos Ramón (2004) e María Concepción Bonet Blanco (2011) para o enquadramento destas peças nos estudos da retabulística⁴.

No contexto da cidade do Porto deve destacar-se o levantamento feito por Domingos Pinho Brandão e Robert Smith (1963) das telas dos retábulos-mor de uma seleção de igrejas e capelas, consideradas emblemáticas, entre as quais se conta com os exemplares da Igreja da Foz do Douro, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco ou Igreja de Santa Clara⁵. Apesar de não ser feita uma análise das obras, os autores identificam as temáticas representadas e autorias, procedendo ainda a um levantamento fotográfico. Para nos auxiliar na leitura da imagem e na sua identificação iconográfica indica-se a consulta dos textos de Louis Réau (2001-2008) e Juan Carmona Muela (2020)⁶.

2 Ana Calvo, Lucila Rodríguez de Austria y Vegoña Manso, "Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas: la sarga de Santa Ana de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra", en Actas I Congreso del GEIIC – Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas, coord. por El Grupo Español de IIC (Valencia: GEIIC, 2002), 449-454.

3 Rita Macedo Moreira, "Conservação e Restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia. As telas de rolo nos retábulos portugueses" (dissertação de mestrado, Porto, 2012); Carla Tavares, "Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas de altar" (tese de doutoramento, Porto, 2012).

4 Victoria Vivancos Ramón, *Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano* (Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004); María Concepción Bonet Blanco, *El retablo barroco, escenografía e imagen* (Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011).

5 Domingos Pinho Brandão y Robert Smith, *Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1963).

6 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos de la G a la O* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001); Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* (Barcelona: Ediciones

Ao longo dos últimos quatro anos temos vindo a abordar a Foz do Douro segundo uma perspetiva holística e integrada. Partindo do território, estabelece-se a necessária relação entre a comunidade, as devoções ancoradas no lugar, a produção artística e as práticas culturais. Esta investigação culminou na tese de Doutoramento em Estudos do Património – História da Arte (FLUP), intitulada "*Silêncio... a Foz vai doirando lentamente...*" *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro* (2022)⁷. No capítulo 5 da referida tese, iniciamos a análise das telas de altar, que neste artigo pretendemos reforçar com novas evidências.

Para este estudo foi necessário esmiuçar a documentação existente no Arquivo Paroquial da Foz do Douro (APFD) e no Arquivo Distrital do Porto, nomeadamente inventários e registos de receita/despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento (CSS), datados entre o século XVIII e XX.

Com este artigo não temos como intuito desenvolver a evolução das telas de altar em Portugal pela diacronia. Pretende-se antes contribuir para o rol de obras conhecidas em território português, analisando e descrevendo os exemplares existentes nos retábulos laterais da Igreja Paroquial da Foz do Douro, contextualizando-os na tradição devocional deste território.

A FOZ DO DOURO E A SUA IGREJA PAROQUIAL

A Foz do Douro, território localizado junto à barra do Douro e integrado na atual cidade do Porto foi, desde a sua génese, um ponto de passagem de mercadorias e pessoas. Este antigo Couto beneditino esteve sob a administração do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso entre o século XIII e 1834, ano

del Serbal, 2008); Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos* (Madrid: AKAL, 2020).

7 Disponível no Repositório Aberto UP: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145533>

da Extinção das Ordens Religiosas em Portugal⁸.

Já na Época Medieval é referida uma ermida dedicada a São João Batista localizada junto à Barra⁹. No século XVI o pequeno templo dá lugar à Igreja Renascentista, mandada erguer por D. Miguel da Silva, Abade Comendatário do Mosteiro de Santo Tirso e Bispo de Viseu, segundo o projeto do *Muratore* Francisco de Cremona¹⁰. No entanto, em 1570, é iniciada a construção da Fortaleza de São João Batista da Foz do Douro, também conhecida por Castelo da Foz, que encerrou dentro dos seus muros o templo renascentista. A convivência entre militares e beneditinos terá ocorrido até 1640/1643, período em que os monges abandonam o complexo e iniciam a construção da sua nova igreja em terrenos doados por Frei André Marques de Almeida (1640)¹¹. No local existiam estruturas residenciais, então adaptadas para servir de templo. Porém, a fragilidade e inadequação da construção levou à fundação de uma nova nave. Em 1667 o novo corpo em “pedraria lavrada, com seus (sic) famosas cappellas colaterais e com paredes de pedra e cal taom grossas qui [eram] capazes de receber abobeda de pedraria” já se encontrava ao serviço¹². Inicialmente era provida por “seis capellas”¹³, número que aumentou

8 Marisa Pereira Santos, “Silêncio...a Foz vai doirando lentamente... Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro” (tese de Doutoramento, Porto, 2022), 74.

9 Câmara Municipal de Matosinhos, *Matosinhos em textos medievais: até D. Afonso III* (Matosinhos: BMM Florbela Espanca, 1978), 123-131.

10 Susana Matos Abreu, “A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480 – c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação”, em *A Encomenda. O Artista. A Obra*, coord. por Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2010), 561-562.

11 Santos, “Silêncio...”, 171.

12 Arquivo Distrital do Porto (ADP), *Livro da igreja de S João da Foz*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/4 – 45, f. 128, 1726.

13 ADP, *Livro da igreja de S João da Foz*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/4 – 45, f.128v, 1726.

para oito, possivelmente, ainda no decorrer de seiscentos ou início de setecentos. As paredes laterais da atual nave correspondem à construção de seiscentos. O espaço recebeu uma cobertura em madeira¹⁴, substituída pela atual abóbada de luneta entre 1728 e 1733¹⁵.

Na atualidade, o primeiro altar do lado do Evangelho é dedicado a Cristo Crucificado, o segundo ao Ecce Homo, o terceiro a Nossa Senhora de Fátima e o quarto a Santa Gertrudes. As *Memórias Paroquiais* (1758) comprovam que o terceiro altar foi, na sua génese, dedicado a São Bento, Patriarca da Ordem afeta ao território¹⁶. Em 1835, com a destruição da Capela de Nossa Senhora da Luz (1833), localizada no Monte da Luz, a imagem desta Virgem, muito venerada pela comunidade da Foz, Porto e arredores¹⁷, foi trasladada para a igreja paroquial, sendo colocada no altar de São Bento¹⁸. O dito altar fica então sob o patronato da Senhora da Luz até 1937, ano em que é dedicado a Nossa Senhora de Fátima¹⁹.

Por sua vez, o primeiro altar do lado da Epístola é dedicado a Nossa Senhora do Rosário, o segundo ao Sagrado Coração de Jesus, o terceiro ao Senhor dos Passos e o quarto a Nossa Senhora da Graça. Segundo as *Memórias Paroquiais* (1758), o segundo altar foi, em tempos, dedicado a Santa Ana, imagem que ainda marca presença no retábulo, e Nossa Senhora do Pilar, imagem hoje desaparecida. A alteração da devoção ter-

14 Santos, “Silêncio...”, 193-195.

15 ADP, *Recompilador e demarcador do Couto de Foz do Douro*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/6 – 16, ff.162-162v, 1728.

16 Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), *Memórias Paroquiais da Foz do Douro*, Fundo Memórias Paroquiais/ Dicionário geográfico de Portugal, T. 16, nº 139, ref. PT/TT/MPRQ/16/139, f. 880, 1758.

17 Carolina Furtado, “Monte da Luz: dinâmica de um lugar” (dissertação de mestrado, Porto, 2019), 47.

18 Sem autor, “Anuncia-se”. *A Vedeta da Liberdade*, 21 de agosto de 1835, 4.

19 Santos, “Silêncio...”, 243.

se-á dado durante o século XIX²⁰. Já o altar dedicado a Nossa Senhora da Graça esteve, em tempos, sob a proteção de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos²¹.

Os atuais retábulos em talha dourada, datados entre 1699 e 1715²², escondem nos seus tardoze vestígios de pintura mural seiscentista, bem como duas das antigas pedras de altar, reaproveitadas e integradas em dois dos atuais retábulos, servindo-lhes de suporte. Tal permite confirmar que, no século XVII, os altares laterais seriam constituídos por uma estrutura granítica, enquadrada por pintura mural. É possível aferir-se que ao centro existia um programa narrativo, emoldurado por arcadas falsas e envolvido por uma gramática decorativa de conteúdo vegetalista²³.

A partir de 1699, com a encomenda a Domingues Roiz ou Rodrigues do retábulo de Nosso Senhor dos Passos²⁴, inicia-se a requalificação artística do interior da nave. Seguiram-se os restantes retábulos, embora se desconheça a sua autoria ou autorias. Integradas nestas peças, através de sistema de rolo, estão as telas de altar retráteis, datadas entre os séculos XIX e XX. Desconhece-se documentação que mencione a existência de

20 Santos, "Silêncio...", 304-305.

21 ANTT, *Memórias Paroquiais da Foz do Douro*, Fundo Memórias Paroquiais/ Dicionário geográfico de Portugal, T. 16, nº 139, ref. PT/TT/MPRQ/16/139, f. 880, 1758.

22 Embora se possa enquadrar este conjunto na estética do Barroco Nacional, uma análise atenta às peças mostra as substituições, alterações e mimeses que ocorreram ao longo dos tempos. Sobre o tema consultar: Ana Cristina Sousa y Marisa Pereira Santos, "A "forma do tempo" na arte da talha. Os estudos de caso da igreja de Santa Clara do Porto e da paróquia de São João Baptista da Foz do Douro", en *Suportes do Património. Madeiras*, coord. pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Porto: CITCEM, 2022), 233-254.

23 Santos, "Silêncio...", 217-218.

24 Domingos Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação I, séculos XV a XVII* (Porto: Oficina Gráficos Reunidos, 1984), 880-888.

exemplares anteriores, bem como as encomendas, autorias e datas precisas para a feitura das atuais pinturas. As representações contidas nestas obras correspondem, grosso modo, aos oragos dos altares.

OS RETÁBULOS LATERAIS E AS SUAS TELAS

Na opinião de Carla Tavares, a proliferação de telas retráteis, no contexto português, situa-se no último terço do século XVII, acompanhando a introdução dos tronos eucarísticos nos retábulos²⁵. Contudo, a grande maioria dos exemplares que chegaram aos nossos dias são de cronologias posteriores.

A utilização de grandes superfícies ocupadas por pinturas nos retábulos é uma realidade anterior. Não devemos esquecer que os retábulos maneiristas enquadravam pinturas em registos verticais e horizontais. Na capela portuense dedicada à Nossa Senhora de Agosto (século XVI), também conhecida como Capela dos Alfaiates, conserva-se um exemplar desta tipologia²⁶.

Pelo menos desde a Época Moderna eram utilizadas as denominadas *sargas* como meios de ocultação de imagens durante a Quaresma, funcionando como véus litúrgicos²⁷. Se inicialmente este termo designava o tipo de ligamento do suporte, a sua adaptação a diversos usos litúrgicos generalizou o seu significado. Estas pinturas poderiam cobrir fundos de altar, servir de bandeiras ou estandartes processionais, guarda-pós de órgãos e/ou altares, representar retábulos fingidos e Monumentos da Quinta-feira Santa²⁸.

25 Carla Tavares, "Pedro Alexandrino de Carvalho...", 98.

26 Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Escola de Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal* (Lisboa: Edições INAPA, 2001), 38.

27 Calvo, Rodrigues de Austria y Manso, "Nuevas aportaciones...", 450.

28 Vivancos Ramón, *Aspectos técnicos...*, 1-16.

Francisco Lameira dá conta de que o nicho superior do retábulo-mor da Igreja de São Roque de Lisboa encontrava-se, sistematicamente, coberto por pinturas que variavam consoante o tempo litúrgico, ficando o interior do espaço visível para a exposição solene do Santíssimo²⁹. Ao longo das sete épocas eram colocadas as telas da “Anunciação, Presépio, Senhor Crucificado, Ressurreição, Descida do Espírito Santo, Assunção e Circuncisão”³⁰. Robert Smith, quando se refere ao contexto dos retábulos da Companhia de Jesus, indica que a “tribuna costumava ser coberta por panos pintados ou por cortinas, quando não havia exposição”³¹.

María Bonet Blanco descreve que o retábulo-mor do Colégio do Corpus Christi de Valência, datado do século XVII, recebeu em 1605 uma pintura de Francisco Ribalta, representativa da Última Ceia que cobria o Crucifixo exposto. Assim, em “modo de telón de boca, pues todos los viene, acabada la missa, se realizaba un acto en el que el lienzo desaparecía lentamente por medio de un sistema de poleas, con el fin de dejar visible el Crucifijo”³². Como refere a autora, este sistema foi chamado de *bocaporte*.

Compreende-se que o carácter cenográfico e teatral que o retábulo barroco assume é acentuado pela integração de telas móveis, corridas e recolhidas graças a três tipos de sistema: o rolo, localizado no topo da estrutura retabular; guilhotina ou alavanca, incorporada no embasamento, e manual, colocada no interior do camarim³³. Estamos perante uma máquina retabular capaz de suscitar

os sentidos do crente, num claro jogo teatral que conjuga o brilho da talha com as cores empregues nas pinturas que ora estão visíveis, ora são ocultas, juntamente com o som da música e os odores aspergidos.

A perda de funcionalidade destas peças, devido às mudanças litúrgicas ocorridas principalmente a partir da segunda metade do século XX, leva à deterioração dos suportes e perdas dos mecanismos de deslocação³⁴. Exemplo disso é a tela do altar do Cristo Crucificado da Igreja de Miragaia, hoje apeada da sua capela. Rita Moreira aponta também como motivo para a deterioração destas peças o facto das pinturas não se encontrarem enquadradas por grade. Assim, a “falta de tensão traduz-se, automaticamente, num fator de degradação”³⁵.

É possível constatar, através dos autores consultados, que as telas de altar móveis eram corridas e recolhidas consoante as épocas litúrgicas. Os exemplares que iremos descrever seguidamente eram descidos durante as celebrações do tempo da Quaresma, de forma a ocultarem as imagens localizadas nos camarins. Segundo os testemunhos orais recolhidos, até ao início do século XXI, durante a Sexta-feira Santa, dia alitúrgico, era costume, na Igreja da Foz do Douro, fazerem-se descer as telas de todos os retábulos. Atualmente, esta prática perdeu-se³⁶. No entanto, os retábulos laterais conservam as suas telas. A alteração das práticas litúrgicas influencia diretamente a conservação destes exemplares que, escondidos do olhar dos crentes, se vão degradando no seu rolo. O problema de humidade na própria estrutura arquitetónica da igreja é um fator que afeta diretamente a conservação destas obras.

Apesar de se desconhecer a autoria ou autorias das pinturas é possível, através da linguagem artística empregue dividi-las em

29 Francisco Lameira, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1616-1759* (Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2006), 14.

30 Maria Isabel Rocha Roque, *Altar Cristão, Evolução até à Reforma Católica* (Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004), 137.

31 Robert Smith, *A talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 71.

32 Bonet Blanco, “El Retablo Barroco...”, 631.

33 Tavares, “Pedro Alexandrinho de Carvalho...”, 149; 386.

34 Tavares, “Pedro Alexandrinho de Carvalho...”, 21-22

35 Macedo Moreira, “Conservação...”, 33.

36 Conversa informal com Manuela Teixeira, Secretária do Cartório Paroquial, Junho de 2022.



▪ Fig. 1. Tela do altar do Ecce Homo (esq.). Tela de altar de Santa Ana (dir). Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografias da autora.

três grupos. O primeiro constitui-se pelas pinturas do Ecce Homo, Cristo Crucificado³⁷, Santa Ana e Senhor dos Passos. O segundo pelas telas das Virgens da Luz, da Graça e do Rosário e de Santa Gertrudes. O terceiro pelas representações de Nossa Senhora da Soledade e do Sagrado Coração de Jesus.

ECCE HOMO, SANTA ANA E SENHOR DOS PASSOS

A análise realizada à documentação do APFD permite aferir que o altar do Ecce Homo era recorrentemente designado como Senhor da Cana Verde. Apesar destas iconografias representarem distintos momentos do ciclo da Paixão, no contexto da Foz estas denominações identificam a mesma devoção³⁸.

³⁷ Analisaremos esta obra, individualmente, mais à frente neste texto.

³⁸ Arquivo Paroquial da Foz do Douro (APFD), Li-

Em 1854, a CSS regista a despesa feita com o “concerto do painel do Senhor da Cana Verde”³⁹. Este Cristo (Fig.1) apresenta os atributos identificados por Luís Réau (2008)⁴⁰. É representado de pé e com as mãos presas por uma corda, envergando um cendal branco cingido à cintura, manto vermelho e coroa de espinhos. Apesar deste episódio ocorrer após a flagelação não existem escoriações no corpo de Cristo, que é evidenciado pelo tratamento de luz que incide sobre o seu rosto e tronco. Destacam-se ainda raios de luz que emolduram a cabeça coroada de espinhos (Fig. 1).

vro que se deve servir para se escrever a receita e despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro 22, f. 54, 1863 / Compromisso & estatutos da confraria do Santíssimo Sacramento, Livro 9, f. 36v, 1730.

³⁹ APFD. *Servira este livro para contas assim da receita como da despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro 23, f. 33, 1854.*

⁴⁰ Réau, *Iconografia del arte...* (2008), 479.

Não é certo o tipo de “concerto” executado, mas a qualidade do desenho empregue, bem como o trabalho da luz e da cor presentes na tela, situam-na no século XIX. A presença destas características leva-nos a crer que estamos perante a obra mencionada em 1854.

Mais do que a representação do estado Divino de Cristo, a obra apresenta o ideal do *belo*, através do emprego da tendência mais naturalista da arte do século XIX. Deparamo-nos, como desenvolve Fritz Novotny, com a “contemplación naturalista de la realidad”, aqui de âmbito religioso, que “no aparece unicamente junto a los programas idealistas, sino en todo tipo de relación con éstos, ya entremezclados con el Clasicismo, ya con el Romanticismo”⁴¹.

Apesar da inexistência de uma assinatura legível no suporte é possível estabelecer-se um paralelo cronológico com a tela de Santa Ana (Fig. 1), presente no nicho inferior do altar do Sagrado Coração de Jesus, localizado do lado da Epístola. Esta pintura (Fig. 1) é também marcadamente académica, aplicando-se um tratamento de luz e sombra de pendor dramático, evocando ainda a tradição mais barroca no tratamento cromático, que intensifica o modelado das figuras, de pendor mais clássico⁴². Não devemos esquecer que o século XIX assistiu a uma certa “falta de uniformidade en su arte, por su naturaleza fragmentaria y sus numerosos aspectos y, finalmente, por la creciente rapidez de cambios que ofrece en el tratamiento de la forma”⁴³.

A composição congrega três personagens, Nossa Senhora à esquerda, Santa Ana à direita e o Menino Jesus ao centro, seguindo o modelo da imagem devocional do século XVIII presente no nicho. Nossa Senhora

41 Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1978), 189.

42 Sobre o tema consultar: Donald Martin Reynolds, *Introducción a la Historia de Arte, el siglo XIX* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2003).

43 Novotny, *Pintura y...*, 13.



▪ Fig. 2. Tela do altar do Senhor dos Passos. Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.

ra, de cabeça coberta por véu, enverga um vestido roxo e manto azul. Sobre a sua perna esquerda apoia-se o Menino Jesus, representado nu e com cabelos claros, que tenta alcançar a pomba branca nas mãos de Santa Ana. Como habitual, esta figura é representada idosa, com rugas de expressão e cabelos brancos⁴⁴. Evidenciam-se os três estados da vida –infância, juventude e velhice– bem como as relações mãe-filha, mãe-filha-neto e avó-neto, reforçando-se a importância do número três no imaginário cristão⁴⁵.

Também a pintura do Senhor dos Passos evidencia um tratamento plástico semelhante ao aplicado aos exemplares anteriormente descritos. Cristo é representado com a cruz

44 Carmona Muela, *Iconografía de los Santos...*, 23-26.

45 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos* (Córdoba: Editorial Teorema, 2010), 654-657; 660-661.

às costas enquanto sobe o doloroso caminho até ao monte do Calvário (Fig. 2). Destaca-se domínio plástico na representação da expressão patente no rosto do Senhor, no trabalho dos panejamentos e na perspetiva composta pelas manchas de cor que remetem para uma paisagem montanhosa.

É possível que este conjunto de pinturas date da primeira metade ou meados do século XIX, desconhecendo-se, até ao momento mais dados que nos permitam avançar nesta leitura.

CRISTO NA CRUZ: DO ORIGINAL À CÓPIA

Integramos no mesmo grupo o exemplar presente no primeiro altar do lado do Evangelho, onde se encontram representados Cristo Crucificado e Nossa Senhora das Dores (Fig. 3). A primeira referência conhecida a esta peça consta do inventário de 1920 da CSS, no qual é registado “um painel pintado a óleo” no altar do Cristo Crucificado⁴⁶. A associação desta capela a este culto data de 1713-1715⁴⁷, embora a presença desta devoção no contexto paroquial seja já anterior⁴⁸. No entanto, apenas em 1868 é que surge a primeira referência conhecida a uma imagem da Senhora das Dores⁴⁹. Esta devoção é alvo de grande culto, constatando-se a existência de um vasto enxoval e de esmoladas⁵⁰. Face ao exposto, pode situar-se a feitura desta pintura em data posterior a 1868.

A tela apresenta uma paisagem marcadamente tenebrista, enquadrada por uma cidade em silhueta. O fundo contrasta com o corpo luminoso de Cristo que ocupa o

46 APFD, *Livro de tombo dos bens da Confraria do Santíssimo Sacramento*, Livro 5, f.17, 1920.

47ADP, *Recompilador e demarcador do Couto de Foz do Douro*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/6 – 16, f.161v, 1713-1715.

48 Santos, “Silêncio...”, 320-322.

49 APFD. *Tombo da Confraria do Senhor dos Passos da Foz do Douro*, Livro 6, f.22v, 1868.

50 Santos, “Silêncio...”, 325-328.

centro da composição (Fig. 3). A ladeá-lo encontram-se cabeças de anjo, duas do lado esquerdo e uma do lado direito. Aos pés da cruz está Nossa Senhora das Dores, sentada sobre um bloco de pedra. A Virgem, com uma espada cravada no peito, enverga um vestido roxo, manto azul e um véu castanho.

Atentemos à representação de Cristo. É possível identificarem-se nítidas semelhanças entre esta figura e a pintura a óleo sobre madeira exposta na parede do lado poente da Capela-mor (Fig. 4). Esta peça corresponde ao “quadro a óleo representando Cristo na Cruz na sacristia” mencionado no inventário de 1903 da CSS⁵¹, indicação que volta a surgir no inventário de 1920 e no registo de *Entrega dos Bens Arrolados* de 1930⁵².

Estas pinturas são, sem dúvida, cópias de quadro do *Cristo Crucificado* (c. 1793) da autoria de Francisco Vieira⁵³, também conhecido como Vieira Portuense (1765-1805). Este artista é considerado um exímio “desenhador, pintor, gravador e professor” e uma “figura nuclear do Neoclassicismo” em Portugal⁵⁴. Esta pintura é pertença da Câmara Municipal do Porto, tendo estado até 2022 em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis, data em que é transferida para o Museu Romântico, onde se encontra⁵⁵.

O Cristo de Vieira Portuense terá sido executado “no primeiro período romano do

51 APFD, *Livro de tombo da Confraria do Santíssimo Sacramento da Foz do Douro*. Livro 4, f.15, 1903.

52 APFD, *Livro de tombo dos bens da Confraria do Santíssimo Sacramento*, Livro 5, f.18, 1920; Arquivo Ministério das Finanças (AMF), *Entrega de bens na freguesia da Foz do Douro*, Fundo Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, PT/ACMF/CJBC/PTO/PTO/ADMIN/008, f. 30, 1918-1938.

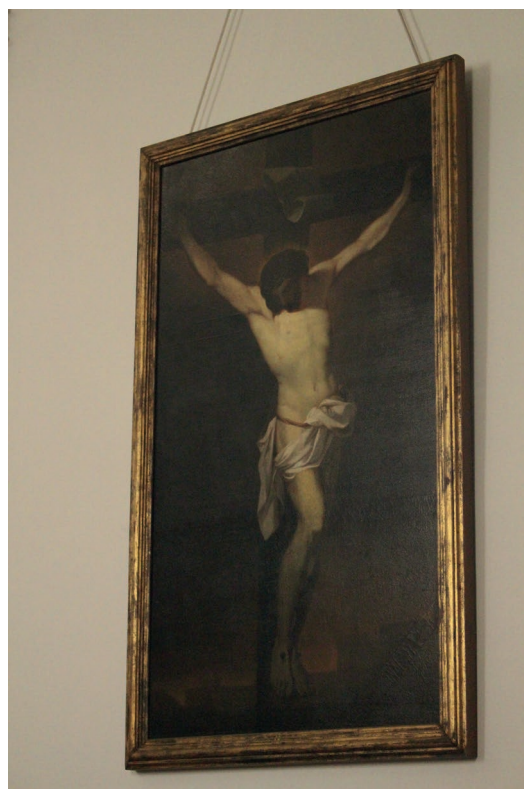
53 Cristo Crucificado, c. 1793, óleo sobre tela, 4 Pin CMP/MNSR. Informação confirmada a 3.4.2023 pela Dra. Ana Paula Machado do Museu Nacional Soares dos Reis.

54 Agostinho Araújo, “Galeria breve: memória de Vieira Portuense (1810-ca.1865)”, *Revista da Faculdade de Letras*, n.º. XII (2013), 293.

55 Informação confirmada a 3.4.2023 pela Dra. Ana Paula Machado do Museu Nacional Soares dos Reis.



▪ Fig. 3. Tela do altar do Cristo Crucificado. Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.



▪ Fig. 4. Quadro com o Cristo Crucificado. Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.

pintor, ou seja, entre o final da década de 1780-90 e 1793, seguindo os modelos formais da época⁵⁶. A composição, a posição frontal da cruz, o corpo de Cristo em contraposto, a colocação do cendal e a reclinção da cabeça, o tipo de representação anatómica, e o tratamento da luz aplicados pelo artista são copiados nas obras existentes na igreja da Foz.

A principal diferença entre as três obras parece residir na representação do fundo. Na obra de Vieira Portuense pode ver-se a silhueta de uma cidade que Carlos Passos (1953) interpreta como sendo o castelo de Sant' Angelo e Raggi (2001) como a Jerusalém ideal⁵⁷.

⁵⁶Giuseppina Raggi, "Cristo Crucificado", en *Francisco Vieira. O Portuense (1765-1805)*, coord. por Elisa Soares y José Alberto Seabra Carvalho (Porto: MNSR, 2001), 154.

⁵⁷ Carlos Passos, *Vieira Portuense* (Porto: Portuense Editora, 1953), 7; Raggi, "Cristo Crucificado...",

Por sua vez, nas pinturas da Foz parece ter existido uma tentativa de aproximação da silhueta citadina à paisagem local. No entanto, não é de descuidar o facto de serem perceptíveis linhas estruturais que evocam um enquadramento anterior da pintura da capela-mor. A adaptação à nova moldura levou à necessidade de repinte da paisagem. Poderá ter sido neste momento, cuja cronologia é desconhecida, que existiu o prolongamento da paisagem, bem como a demarcação das estruturas de uma torre e um baluarte, que nos remetem para o Castelo da Foz e a Capela-Farol de São Miguel-o-Anjo e que são repetidas na tela de altar⁵⁸. No entanto, há que considerar que estas estruturas podem não ter o intuito de representar uma paisagem concreta, mas sim contextualizar o episódio.

155.

⁵⁸ Santos, "Silêncio...", 66-169.

Acredita-se que a obra da capela-mor é uma cópia da pintura de Vieira Portuense. Por sua vez, a tela de altar, que terá sido realizada em época posterior a 1868, inspira-se na pintura da capela-mor. Assim, a pintura da capela-mor deverá datar de inícios do século XIX, encontrando-se presente na igreja da Foz pelo menos desde meados do século. Pode levantar-se a hipótese de que este quadro possa ser uma obra de Vieira Portuense ou então de um dos seus alunos, como resultado de um exercício académico, uma vez que foi professor da Aula de Desenho da Academia Real da Marinha e Comércio da Cidade do Porto em 1800⁵⁹.

Agostinho Araújo (2013) dá conta da valorização e admiração vivida no ambiente portuense pelas obras de Vieira durante todo o século XIX. Este investigador dá a conhecer a existência de algumas cópias de obras deste artista apresentadas na *Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes* (1851), nomeadamente *Um grupo d'anjos*, elaborada por Miguel Joaquim Xavier de Novais. Também as amadoras Doroteia de Almeida Furtado e Maria Leonor Teixeira de Carvalho expuseram neste contexto reproduções de *S. Luiz Rei de França*, feitas a partir de uma das telas dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto da autoria de Vieira. Em 1854 Joaquim José Pirralho e Augusto Marques Pinto, artistas portuenses que então frequentavam o primeiro ano do curso de pintura, copiaram “uma figura de estudo, pelo original do insigne pintor Francisco Vieira Portuense”. Segundo este autor, um indicador importante do apreço por Vieira “é a prática de cópias”⁶⁰.

Face ao exposto, a tese de que o quadro da Foz poderá ser um exercício académico ganha força, intensificando-se com a menção feita por Carlos Passos quanto à existência

59 Agostinho Araújo, “Experiência da natureza e sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e o seu consumo (1780-1825)” (tese de doutoramento, Porto, 1991), 324-410.

60 Araújo, “Galeria breve...”, 295-299.

de uma “crocifusão análoga” à de Vieira Portuense na Igreja de Miragaia.⁶¹ A recolha de campo comprova a existência não de um, mas de dois Cristos análogos ao de Vieira em Miragaia, localizados na denominada “Sala Museu”⁶², um na parede e outro pousado no chão (Fig. 5)⁶³.

O inventário da Confraria do Santíssimo Sacramento de São Pedro de Miragaia de 1824 refere a existência, na sacristia nova, de “hum painel com hua imagem do Santo Christo”⁶⁴. Por sua vez, o inventário de 1897 menciona a existência de “hum altar de talha com hua imagem do Crucificado pintado a óleo” na sacristia⁶⁵. Por sua vez, o rol de bens que consta da *Reclamação de bens moveis pela Confraria do Santissimo Sacramento da freguesia de Miragaia* (1914) descreve que na sacristia existia “um quadro pintado a óleo representando o Cristo Crucificado com moldura dourada”⁶⁶. Esta última referência poderá corresponder à pintura do Cristo colocada no chão. No entanto, desconhece-se se o exemplar exposto na parede teve, em tempos, uma moldura com as mesmas características.

Em 1946, o quadro exposto na parede da “Sala Museu” fez parte da *Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria*, organizada por Bernardo Xavier Coutinho e realizada na Igreja de S. Francisco do Porto no âmbito do 2º Congresso

61 Passos, *Vieira Portuense...*, 74.

62 Nomenclatura utilizada pelo pároco local, o Doutor Artur Jorge Soares, pároco da Igreja de Miragaia.

63 Em tempos as duas obras estiveram expostas na parede.

64 Arquivo Paroquial da Igreja de Miragaia (APIM), *Inventário da Confraria do Santissimo Sacramento de Miragaia*, s/mç, s/nº, f. 9, 1824.

65 APIM, *Inventário da Confraria do Santissimo Sacramento de Miragaia*, s/mç, s/nº, f. 51, 1897.

66 AME, *Reclamação de bens moveis pela Confraria do Santissimo Sacramento da Freguesia de Miragaia*, Fundo Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, CJBC/PTO/PTO/ADMIN/129, ff.12v-13, 1914.



▪ Fig. 5. Cristos Crucificados. Sala Museu da Igreja de São Pedro de Miragaia. 2023. Fotografias da autora.

*Nacional do Apostolado da Oração*⁶⁷. No catálogo desta exposição, a obra é identificada como “Jesus Crucificado com a Eucaristia”. Segundo a fonte esta pintura seria a original, identificando o quadro com a moldura dourada como uma cópia da primeira⁶⁸. No entanto, o texto não refere a fonte de informação nem tão pouco o motivo que levou à incorporação de uma cópia da pintura no espólio. Segundo o inventário feito por Liliana Santos (2003), as duas telas datam do

⁶⁷ Bernardo Xavier Coutinho, *Album da Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria* (Porto: Edição da Comissão Executiva do 2º Congresso Nacional do Apostolado da Oração, 1946), 113-114.

⁶⁸ Coutinho, *Album...*, 113.

século XIX⁶⁹. Até ao momento não é possível aferir-se a proveniência destas obras, nem o tipo de incorporação no acervo paroquial.

Estas duas pinturas apresentam dimensões mais modestas quando comparadas com o grande quadro da capela-mor da Foz do Douro. Os dois Cristos de Miragaia (Fig. 5) são em tudo idênticos às obras de Vieira Portuense e da Foz. A cruz central, o tratamento anatómico e a posição que o corpo assume, a representação do rosto, cabelos, título e cendal são similares em todos os exemplares. No entanto, nas pinturas de

⁶⁹ Liliana Santos, *Inventário de Pintura da Igreja de S. Pedro de Miragaia* (Porto: Universidade Católica, 2003), 28-36.



▪ Fig. 6. Tela de Santa Gertrudes (esq.) e tela de Nossa Senhora do Rosário (dir.). Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografias da autora.

Miragaia sobre o local da ferida da costela é representada a Sagrada Partícula que, tal como a cabeça de Jesus, irradia luz e do lado direito de Cristo, no enfiamento da Hóstia, é representada uma cabeça de anjo. Na pintura exposta na parede a cabeça alada surge de perfil, olhando diretamente para o rosto do Redentor, enquanto na peça apeada o anjo surge a três quartos. A linguagem formal destas figuras é semelhante às três cabeças de anjo presentes na tela de altar da Foz (Fig. 3).

Outra variação entre as obras de Miragaia e de Vieira assenta no seu pendor tenebrista. Na pintura da parede da igreja de Miragaia, a cruz confunde-se com o fundo que, por sua vez, ganha maior definição no segundo exemplar, sendo visível uma silhueta de cidade ao fundo, na qual se destaca

uma torre, tal como acontece nas obras da Foz. Face aos pontos elencados é possível estabelecer-se um paralelo compositivo, formal e plástico entre a tela de altar da Foz e as pinturas de Miragaia, sendo possível que tenham sido executados pela(s) mesma(s) mão(s). As pinturas apresentam amplas camadas de sujidade, impossibilitando a confirmação da existência de uma assinatura. Uma campanha de limpeza poderá fornecer mais dados para avançarmos na leitura.

AS VIRGENS E SANTA GERTURDES

No inventário da Confraria do Santíssimo Sacramento da Foz do Douro de 1920 são referidas as telas de Santa Gertrudes, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Graça e Nossa Senhora da Luz (Fig. 6 e Fig. 7). Estas obras apresentam semelhanças



▪ Fig. 7. Tela de Nossa Senhora da Graça (esq.) e tela de Nossa Senhora da Luz (dir.). Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografias da autora.

entre si, quer ao nível do desenho, de nítida natureza académica, quer no modelo feminino empregue. É possível que resultem de uma encomenda única desconhecendo-se, no entanto, documentação que identifique a sua autoria.

Iniciamos a leitura pela tela de Santa Gertrudes (Fig. 6), localizada no último altar do lado do Evangelho. O modelo utilizado para representar a Santa beneditina é o mesmo aplicado às imagens das Virgens, constatando-se a semelhança ao nível do rosto (Fig. 6 e Fig. 7). Porém, a imagem adapta-se à condição e aos atributos identificativos da Santa, que enverga o habitual traje negro da Ordem e segura no livro e báculo (Fig. 6). No entanto, não se confirma a presença do coração flamejante com o Menino Jesus, elemento que habitualmente exhibe junto ao pei-

to⁷⁰, e que é aplicado aos dois exemplares de imaginária sacra presentes no altar⁷¹.

Por sua vez, as três Virgens são representadas com a mesma indumentária, vestido branco e manto azul, decorados por motivos dourados nas bainhas. O manto adquire diferentes posições de Senhora para Senhora, tal como a colocação do Menino no colo. Esta figura surge em todas as obras despida e com cabelos claros (Fig. 6 e Fig. 7).

A identificação da invocação mariana dá-se pelos atributos que cada imagem apresenta. A tela de Nossa Senhora da Graça (Fig. 7), localizada no último altar do lado da Epístola, ostenta o cetro, seu principal atributo. Em 1758, como indicam as *Memórias*

⁷⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte...* (2001), 29.

⁷¹ Santos, "Silêncio...", 374-376.

*Paroquiais*⁷², este altar era dedicado a Nossa Senhora do Rosários dos Pretos. No entanto, os registos da CSS já indicam a presença do culto à Senhora da Graça na igreja paroquial em 1723, que deverá ter crescido ao longo de setecentos⁷³. Desconhecemos qual a data da mudança do orago desta capela, sendo possível que tenha ocorrido durante as últimas décadas do século XVIII.

Na tela da Nossa Senhora do Rosário (Fig. 6), localizada no nicho superior do primeiro altar do lado da Epístola, a Virgem segura com a mão direita num longo rosário. Atualmente não existe nenhuma tela no nicho inferior, dedicado à Senhora dos Navegantes. Desconhecemos se terá existido algum exemplar de cronologias anteriores.

A Virgem do Rosário é uma das devoções mais queridas pelas gentes da Foz do Douro. A imagem presente na igreja é conhecida como Nossa Senhora do Rosário do Castelo, por ter sido trasladada, entre 1640 e 1643 da antiga Igreja Renascentista de D. Miguel da Silva⁷⁴. Uma tábuva votiva de 1727, conservada no espólio paroquial, confirma a forte devoção dos mareantes a esta Senhora⁷⁵. Tal como nas pinturas da Senhora da Graça e de Santa Gertrudes, a Virgem do Rosário é enquadrada por um fundo animado pela graduação da mancha de cor que vai do cinzento para o azul.

Por sua vez, Nossa Senhora da Luz (Fig. 7) ergue uma vela acesa com a sua mão direita, orientando as embarcações na passagem pela barra. Esta Virgem continua a ser muito cultuada pela população mais arreada, que ainda depende do rio e do mar para seu sustento quotidiano.

72 ANTT, *Memórias Paroquiais da Foz do Douro, Fundo Memórias Paroquiais*/ Dicionário geográfico de Portugal, T. 16, nº 139, ref. PT/TT/MPRQ/16/139, f. 880, 1758.

73 Santos, "Silêncio...", 447.

74 Período em os beneditinos desocupam as dependências residenciais e religiosas localizadas no interior da Fortaleza da Foz do Douro.

75 Santos, "Silêncio...", 392-393.

A figura da Virgem, colocada sobre uma base rochosa, é enquadrada por uma paisagem costeira, onde se identifica, do lado direito da composição um monte e um farol, identificados como o Monte da Luz e o Farol de Nossa Senhora da Luz⁷⁶. Esta aproximação da imagem à paisagem local demonstra que o artista tinha conhecimento do território, das devoções da comunidade e, conseqüentemente, da história da Foz.

A partir desta pintura é possível situarmos cronologicamente a feitura de todo o conjunto. A tela localiza-se no antigo altar de São Bento, hoje dedicado à Nossa Senhora de Fátima. Uma vez que a Capela da Senhora da Luz foi destruída em 1833 e o traslado da imagem para a igreja paroquial ocorre em 1835⁷⁷, é possível situar a feitura destas pinturas em meados ou segunda metade do século XIX, uma vez que os inventários da CSS do início do século XX já referenciam a existência das obras⁷⁸.

NOSSA SENHORA DA SOLEDADE E SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

As telas de Nossa Senhora da Soledade (Fig. 8), localizada no camarim superior do altar do Senhor dos Passos, e do Sagrado Coração de Jesus (Fig. 9), localizada no segundo altar do lado da Epístola, apresentam um desenho menos erudito, quando comparado com as telas dos restantes altares. O traço empregue nestas duas pinturas é bastante semelhante, podendo corresponder a uma encomenda única.

O retábulo do Senhor dos Passos passou por uma profunda reforma e adaptação estrutural na segunda metade do século XIX. Inicialmente o corpo central era ocupado por um único vão, que enquadrava as imagens do Senhor dos Passos e do Senhor Morto. Em 1886/1887 fez-se "novo camarim para

76 Sobre este tema consultar: Furtado, "Monte da Luz...".

77 Sem autor, "Anuncia-se...", 4.

78 APFD, *Livro de tomo dos bens da Confraria do Santíssimo Sacramento*, Livro 5, f.17-18, 1920.



▪ Fig. 8. Tela da Senhora da Soledade. Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.



▪ Fig. 9. Tela do Sagrado Coração de Jesus. Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia de Carlos Sousa Pereira

onde já tinha sido mudada a Nossa Senhora da Soledade⁷⁹. Este registo indica a existência de um camarim anterior, possivelmente aberto na empreitada levada a cabo em 1867 e que visou a feitura de um novo nicho para o Senhor Morto⁸⁰.

Quase um século mais tarde, em 1951, o nicho da Senhora volta a ser intervencionado, por se encontrar “comido à frente”⁸¹. Assim, o camarim que nos chegou é já uma obra do século XX. A tela que hoje conhecemos poderá remontar a esta época, uma vez que os inventários da confraria não indicam

⁷⁹ APFD, *Livro de Actas das Sessões da Venerável Confraria do Senhor dos Passos Livro nº3*. Livro 77, f.5, 1887.

⁸⁰ APFD, *Diário da receita e despesa da Confraria do Senhor dos Passos da Foz do Douro*, Livro 69, f. 1, 1867.

⁸¹ APFD, *Actas da Mesa Administrativa da Confraria dos Santos Passos e da Senhora da Soledade*, Livro 83, f.4v, 1951.

a existência de uma tela anterior. Mesmo que tenha existido uma obra do século XIX, o estrago da estrutura de madeira poderá ter levado à sua deterioração e conseqüente desaparecimento.

Na tela de altar, a Senhora da Soledade (Fig. 8) é representada com vestido roxo cingido à cintura por cinto dourado com remate em franjas de borla. Um manto azul cobre o corpo e cabeça da Virgem que segura nas mãos os três cravos da Paixão. Denota-se uma tentativa de aproximação desta figura à imagem devocional presente no nicho, nomeadamente ao nível dos trajes.

É visível a semelhança formal e artística entre esta pintura e a do Sagrado Coração de Jesus (Fig. 9). Cristo é representado de pé, envergando um manto vermelho traçado. A figura evidencia as chagas, que mostra aos fiéis, e o coração flamejante visível sobre o seu peito. Desconhecemos a existência de

telas anteriores neste camarim. No entanto, uma vez que o nicho inferior, dedicado a Santa Ana, conserva uma tela do século XIX, é possível que tenha existido uma pintura anterior, a representar, possivelmente, a figura da Virgem do Pilar, antigo orago do altar.

Face à aproximação da linguagem formal e da paleta de cores empregue deve considerar-se que as pinturas em análise tenham sido executadas na mesma época e pelo mesmo artista/artistas. O pendor mais ingénuo da plástica poderá corresponder a um certo amadorismo do(s) seu(s) autor(es). Foi prática neste contexto paroquial convidar-se membros da comunidade, com alguma aptidão para as artes, a procederem a trabalhos necessários, sendo exemplo o restauro do barco da Senhora dos Navegantes, bem como alguns fragmentos de talha⁸².

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A introdução de telas de altar em território nacional é difícil de situar. Os poucos estudos realizados sobre estas obras poderão dever-se ao esquecimento a que as telas de altar estão sujeitas devido à alteração das práticas litúrgicas. A perda de funcionalidade destas pinturas levou ao seu abandono e, conseqüentemente, à degradação a que estão expostas no interior dos retábulos.

Através do cruzamento de fontes e da análise das pinturas que nos chegaram, graças à descida das telas em junho de 2022⁸³, e ao levantamento fotográfico, foi possível confirmar-se as temáticas representadas nas pinturas, o seu estado de deterioração e aferir-se a inexistência de assinaturas visíveis.

Aquando da descida das telas constatou-se que os exemplares apresentam perda

⁸² Conversa informal com Manuela Teixeira, Secretária do Cartório Paroquia. Abril de 2023.

⁸³ Agradeço ao Manuel Picarote, António Cardoso, José Alberto Marques e Álvaro Madureira pela disponibilidade em fazerem descer as telas. Sem o contributo destes membros da comunidade da Foz este estudo não seria possível.

de pigmento e degradação do suporte, assim como várias camadas de sujidade acumuladas ao longo de décadas, que contribuem para o escurecimento geral das obras.

A carência de um levantamento exaustivo das telas de altar existentes na cidade do Porto, em particular, e em território nacional, no geral, nomeadamente as integradas nos altares laterais, impossibilita uma leitura mais alargada do conjunto da Foz do Douro no contexto local e nacional. Resta-nos relacionar as obras que nos chegaram entre si e divulgar a sua existência.

Apesar deste artigo refletir, em grande parte, a investigação apresentada no Capítulo 5 da tese "*Silêncio... a Foz vai doirando lentamente...*" *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro* (2022), foi possível avançarmos um pouco mais na leitura comparativa entre as pinturas e apresentar novos dados relativamente à tela do Cristo Crucificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, Agostinho. "Galeria breve: memória de Vieira Portuense (1810-ca.1865)". *Revista da Faculdade de Letras*, nº. XII (2013), 293-304.
- Araújo, Agostinho. "Experiência da natureza e sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e o seu consumo (1780-1825)". Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991.
- Abreu, Susana Matos. "A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480 – c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação". En *A Encomenda. O Artista. A Obra*, coordenado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 557-584. Porto: CEPES, 2010.
- Bonet Blanco, María Concepción. *El retablo barroco, escenografía e imagen*. Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.

- Brandão, Domingos Pinho y Robert Smith. "Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto". *Documentos e memórias para a história do Porto*, 32. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1963.
- Brandão, Domingos Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação I, séculos XV a XVII*. Porto: Oficina Gráficos Reunidos, 1984, 880-888.
- Calvo, Ana, Lucila Rodríguez de Austria y Begoña Manso. "Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid)". En *Actas I Congresso del GEIIC – Conservacion del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, coordenado por El Grupo Español de IIC, 449-454. Valencia: GEIIC, 2002.
- Câmara Municipal de Matosinhos. *Matosinhos em textos medievais: até D. Afonso III*. Matosinhos: Biblioteca Municipal de Matosinhos Florbela Espanca, 1978.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: AKAL, 2020.
- Carvalho, Vera Mafalda da Rocha. "O restauro e a comunicação artística: análise da pintura sobre tela de S. João Evangelista". Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Córdoba: Editorial Teorema, 2010.
- Coutinho, Bernardo Xavier. *Album da Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria*. Porto: Edição da Comissão Executiva do 2º Congresso Nacional do Apostolado da Oração, 1946, 113-114.
- Ferreira-Alves, Natália. *A Escola de Talha Portuguesa e a sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições INAPA, 2001.
- Furtado, Carolina Furtado. "Monte da Luz: dinâmica de um lugar". Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019.
- Lameira, Francisco. *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1616-1759*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2006.
- Moreira, Rita Macedo. "Conservação e Restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia. As telas de rolo nos retábulos portugueses". Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Novotny, Fritz. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.
- Passos, Carlos. *Vieira Portuense*. Porto: Portucale Editoria, 1953.
- Raggi, Giuseppina. "Cristo Crucificado". En *Francisco Vieira. O Portuense (1765-1805)*, coordenado por Elisa Soares y José Alberto Seabra Carvalho, 154-155. Porto: MNSR, 2001.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- Reynolds, Donald Martin. *Introducción a la Historia de Arte, el siglo XIX*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Roque, Maria Isabel Rocha. *Altar Cristão, Evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusitana Editora, 2004.
- Sem autor. "Anuncia-se". *A Vedeta da Liberdade*, 21 de agosto de 1835, 4.
- Santos, Liliana. "Inventário de Pintura da Igreja de S. Pedro de Miragaia". Trabalho de fim de semestre. Universidade Católica Portuguesa, 2003.
- Santos, Marisa Pereira. "Silêncio... a Foz vai doirando lentamente... Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro". Tese de Doutoramento. Facul-

dade de Letras da Universidade do Porto, 2022.

Tavares, Carla. "Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas

de altar". Tese de Doutoramento. Universidade Católica Portuguesa, 2015.

Vivancos Ramón, María Victoria. Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano. Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004.