

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Os Vitrais do Palácio da Pena e a Colecção de D.
Fernando II. Contributos para o seu estudo**

Nuno Miguel Gaspar

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Os Vitrais do Palácio da Pena e a Coleção de D.
Fernando II. Contributos para o seu estudo**

Volume I

Nuno Miguel Gaspar

**Dissertação para o grau de Mestre em Arte, Património e Teoria do
Restauro**

Orientador: Prof. Doutor Luís U. Afonso

2011

ÍNDICE

VOLUME I

AGRADECIMENTOS	6
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – O Coleccionador	17
I.1 – D. Fernando II	17
I.1.1 – O Homem	17
I.1.2 – O “Rei-secreto”	24
I.2 – O “Sultanato” da Pena	30
CAPÍTULO II – A Colecção de vitrais	38
II.1 – O Estado da Questão	38
II.2 – Apresentação da Colecção	49
II.2.1 – O Núcleo da Capela	52
II.2.2 – O Núcleo do Salão Nobre	57
II.2.3 – O Núcleo das Reservas	61
CAPÍTULO III – Questões Iconográficas, Proveniências e Datações	75
III.1.1 – O Núcleo da Capela	75
III.1.1.1 – Janela do Coro	76
III.1.1.2 – Janela da Nave	83
III.2 – O Núcleo do Salão Nobre	85
III.2.1 – Janela 1	85
III.2.2 – Janela 2	96
III.2.3 – Janela 3	98
III.3 – O Núcleo das Reservas	103
III.3.1 – Conjunto 1	103
III.3.2 – Conjunto 2	105
III.3.3 – Conjunto 3	107

III.3.4 – Vidros isolados	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA	115
ANEXOS	119

VOLUME II

INVENTARIAÇÃO DOS VITRAIS DO PALÁCIO NACIONAL DA PENA E CATALOGAÇÃO DAS IMAGENS QUE LHE CORRESPONDEM	4
Critérios, Metodologia e Explicação das Terminologias Aplicadas	4
CAPELA – JANELA DO CORO	12
CAPELA – JANELA DA NAVE	16
SALÃO NOBRE – JANELA 1	39
SALÃO NOBRE – JANELA 2	92
SALÃO NOBRE – JANELA 3	174
RESERVAS – CONJUNTO 1	216
RESERVAS – CONJUNTO 2	268
RESERVAS – CONJUNTO 3	325
RESERVAS – CONJUNTO 4	352
RESERVAS – CONJUNTO 5 (RECONSTITUIÇÃO)	370
PAINÉIS isolados	419
VIDROS isolados	446

AGRADECIMENTOS

Ainda que nos fosse possível agradecer a todos aqueles que nos ajudaram, de forma directa ou indirecta, na execução deste trabalho, seria inevitável esquecermo-nos de referir alguém e, por esse motivo, começaremos estes nossos agradecimentos por pedir desculpas a esses, que a nossa memória inadvertidamente votou ao anonimato.

Antes de mais, desejamos prestar a nossa modesta homenagem ao Senhor D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, por tudo aquilo que – fruto da sua notável sensibilidade – foi operando no panorama cultural português e pela constituição de um legado que dificilmente será ultrapassável; quer em termos quantitativos, quer na relevância que adquire, na perspectiva da preservação patrimonial e identitária do nosso povo.

Posto isto, gostaríamos de manifestar a nossa profunda gratidão ao Professor Luís Afonso, em primeiro lugar, por ter aceitado orientar-nos neste nosso trabalho mas, igualmente, pela condescendência demonstrada perante as nossas incontáveis falhas, pela forma como quis respeitar a nossa liberdade criativa e pelo ânimo com que sempre nos soube estimular; sobretudo, nos momentos em que o peso de certos acontecimentos nos fazia duvidar das nossas capacidades. Bem-haja Professor!

Agradecer também, e de forma muito particular, ao Dr. José Manuel Martins Carneiro pelo incondicional apoio que – ainda no desempenho de funções, enquanto Director do Palácio Nacional da Pena – concedeu, desde a primeira hora, a este nosso projecto. Ficamos-lhe eternamente gratos pelos seus mui sábios conselhos, pela partilha de livros, de idéias e, mais que tudo o resto, pela amizade com que nos quis honrar.

Não poderíamos deixar de agradecer, de igual modo, à Dra. Teresa Antunes que, tomando conhecimento da nossa intenção em elaborar um estudo sobre os vitrais da Pena, se antecipou aos demais conhecedores dessa realidade e nos alertou para a existência, nas reservas do palácio, de uma “caixa com vitrais” (*Núcleo das Reservas*), dando a entender, ao mesmo tempo, que gostaria de os ver restaurados e divulgados... esperamos, com este trabalho, ter podido ajudar à concretização desse desejo.

Desejamos, ainda, agradecer aos docentes do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que nos vêm obsequiando, há mais de uma década, com o privilégio dos seus ensinamentos e, em particular, ao seu ilustre coordenador, o caro Professor Vítor Serrão.

Agradecer a todos os colegas – sejam os do âmbito académico ou do profissional –, aos amigos e a todos quantos acreditaram em nós e nos animaram durante o longo processo de elaboração deste trabalho.

Por fim, agradecer a toda a nossa família... sem a participação de todos, e de cada um, nunca este estudo teria passado de um mero processo de intenções. Por isso mesmo, é a essa família que, em primeiro lugar, queremos dedicar a feitura desta tese, esperando que o resultado final dignifique os seus esforços e seja justa homenagem à complacência de que usaram para connosco, ao longo de todo o processo; mesmo quando o nosso humor convidava mais à censura que à compreensão.

A todos, o nosso profundo e sincero obrigado!

INTRODUÇÃO

“Todos sabem que existe na Europa ocidental uma arte que fez o seu aparecimento na Idade Média com a construção das catedrais góticas, iluminando as janelas com vidros de cores e transformando inteiramente os templos em visões reais da história sagrada e outros aspectos da vida quotidiana como se de facto sejam assuntos da mesma pertença. Esta arte conhecida por vitral, e que é uma arte independente da pintura como de qualquer outra expressão de arte, tem por função aproveitar a diferença de luz da atmosfera livre para um recinto fechado na intenção de ajudar a concentrar-se cada um colectiva e individualmente.

Desde o século XII até aos nossos dias, a arte do vitral seguiu determinados caminhos mantendo a sua função. Porém, apenas a função foi mantida. A sua intenção desde os séculos XII e XIII para cá, foi-se apagando a pouco e pouco até ficar exclusivamente reduzida a uma função. Isto é, quando nos séculos XII e XIII apenas se conhecia uma elementaríssima química de cores e de fornos de cozedura do vidro, os artífices desenhadores de vitrais supriam todas as faltas da técnica principiante com a sua alma de primitivos autênticos. Subordinados, por um lado, ao clero, e aos mestres da obra e por outro lado postos diante de uma técnica inteiramente por fazer, os vitralistas dos séculos XII e XIII estavam condenados a ter que tirar tudo de si próprios. Uma enérgica simplicidade, um grande carácter, um colorido ousado, silhuetas poderosíssimas, tais são as características que nos oferecem imediatamente os vitralistas do século XII.

Depois, com o andar dos tempos, a química esmerou-se, a técnica tornou-se infalível, mas os vitrais foram simultaneamente perdendo o seu vigor, a sua força o seu carácter. Tinha-se criado a arte do vitral mas perdera-se a poesia dos seus ousados e ignorantes precursores!”

José de Almada Negreiros

Pareceu-nos indicado começar esta tese com as sempre oportunas palavras de *Mestre Almada Negreiros*; um verdadeiro criador, que fez de tudo e aprendeu de tudo, ao nível artístico, e alguém a quem se não pode senão elogiar pelo muito e bem que criou.

A nossa paixão pelos vitrais é desde sempre; fatal e incompreensível! Sentimo-la como uma vocação, admirável e mágica, e olhamo-los com a candura de uma criança, ao descobrir que com a luz também se pinta... não como na pintura executada sobre uma superfície densa (alvenaria, fresco, tela, etc.), onde a acção da luz visível é reflectida e “reenviada”, por essa mesma superfície para a nossa retina sendo, então, processada pelo nosso cérebro. O vitral é diferente. Isto, porque o vidro é a matéria de que é feito o vitral e esse, por natureza, permeável à luz, deixando-se “trespassar” por ela. Assim sendo, quando a vista percepção as imagens emanadas do vitral reconhece-as como uma projecção e não como um reflexo; semelhante à experiência dos sonhos. Não resulta, por isso, estranha a opinião de Luís Ferreira Calado ao afirmar que:

*“Nenhum outro suporte artístico, como o vidro, incorpora esse elemento fundamental do trabalho plástico, a luz, nem com ele trabalha de forma tão íntima. Esta relação mágica foi, desde sempre, reconhecida por artífices e encomendantes (...) A própria tecnologia do vidro, afeiçoado no fogo, não estava isenta de ressonâncias simbólicas.”*¹

Ainda assim, não obstante a magia que nos envolve, face à contemplação de tais objectos artísticos, esta é a primeira vez que entramos no universo do seu estudo e – embora nos não seja permitido vislumbrar o futuro antecipadamente – poderá bem ser a última.

A intenção inicial desta tese era a de fazer uma análise iconográfica dos vitrais inclusos nas janelas do lado norte do Salão Nobre do Palácio Nacional da Pena, cujas colecções constituem acervo inestimável no contexto do nosso património artístico. Mormente, a colecção de vitrais de D. Fernando II, a qual, pela sua originalidade e variedade, merece uma observação atenta e uma análise profunda, na perspectiva do seu melhor conhecimento.

¹ CALADO, Luís Ferreira, *O Vitral – História, Conservação e Restauro*, Encontro Internacional, Mosteiro da Batalha, 27-29 de Abril de 1995, Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), Lisboa, 2000.

Tivemos, entretanto, o ensejo de chegar à fala com o Dr. Pedro Redol que é, como sabemos, autoridade de monta no estudo do vitral em Portugal. No decurso dessa conversa foi-nos lançado um repto: porque não estudar toda a colecção de vitrais do Palácio da Pena? Ou seja, não cingir a análise ao conteúdo iconográfico dos vitrais do Salão Nobre, mas antes, estudar de modo mais amplo, esses como os outros; os da Capela do Palácio e aqueles que se encontram nas reservas. Estes últimos chegaram à Pena – do modo que tentaremos clarificar mais adiante – vindos do Paço das Necessidades² e, entre eles, encontra-se um painel que, segundo a opinião do Dr. Daniel Hess³, datará do início do século XIV algo que, a corresponder à realidade, nos coloca perante o mais antigo exemplar desta arte existente em Portugal.

Foi assim que, sem querer afastar-nos demasiado da abordagem a que inicialmente nos propusemos – ou seja, fazer incidir o essencial do estudo no conteúdo iconográfico da colecção –, decidimos passar à definição de uma nova abordagem, mediante a qual fosse possível aprofundar o conhecimento de um espólio vitralístico tão notável que, incompreensivelmente, não saiu ainda do seu discreto “anonimato”.

Cumpre, neste momento, dizer que a primeira das razões pelas quais nos aventurámos a realizar tese sobre a colecção de vitrais de D. Fernando II foi a estranheza com que verificámos o facto de – apesar da larga maioria dos elementos que a compõem se encontrarem patentes aos olhos de (não exageramos!) milhões de pessoas, por tão vasto período de tempo – ela parecer não existir; dado o evidente oblívio a que se via votada, enquanto potencial objecto de estudo da historiografia da arte. Parecia-nos mesmo que algo, ou alguma coisa, impedia que olhos humanos a pudessem descortinar.

Assim, quisemos ver nesse facto uma oportunidade única com que o destino nos pretendia brindar... a nós e não a outros que, seguramente, poderiam ter tido a mesma ideia, a mesma revelação, e foi desse modo que decidimos aceitá-la, como se tratasse de uma missão que nos estava reservada desde sempre.

Curiosamente, e já durante o processo de investigação, deparámo-nos com uma nota feita pelo Dr. José Manuel Martins Carneiro – aquando da elaboração da sua tese

² As vicissitudes associadas à remoção deste conjunto da sua localização original, as movimentações a que foi sujeito e os longos anos de armazenamento, tornam urgente uma intervenção de conservação que assegure a sua preservação e viabilize a sua exibição; processo que, felizmente, já está em marcha.

³ Historiador de arte e especialista em vitral do Germanisches Nationalmuseum de Nuremberga

de mestrado⁴ – que, referindo-se aos vitrais constantes das janelas do Salão Nobre, rezava da seguinte forma:

“Há quem defenda uma leitura alquímica destes vitrais, isto é, a tradução visual de ideias expressas em tratados que por ventura Fernando de Coburgo teve acesso, tanto na Alemanha como na biblioteca de Mafra⁵, rica, também, neste tipo de leituras. Não é, porém aqui que me debruçarei sobre esta matéria, por necessidade de aprofundamento desta temática. Deixo, contudo, o repto a quem, um dia, o queira realizar.

Torna-se óbvio, que se não há simbologia colocada ao acaso na originalidade da Pena, idêntico sentido foi pensado para estas quadrículas vítreas produzindo no entardecer do dia luminosidades tão fascinantes que deverão ser estudadas mais delicadamente”.

Ora, para nós, que nos assumimos como fatalistas – e curiosos confessos da imagética associada à *Ars Magna*⁶ –, esta nota continha em si a carga de uma profecia *a posteriori* e, ao mesmo tempo, os sinais de uma providencialidade que só se pode aceitar enquanto evidência de um determinado processo intuitivo. Aqui estava a prova de que este estudo nos estava destinado e, sendo assim, que vicissitudes nos poderiam arredar desse intento?

⁴ CARNEIRO, José Martins, *O Imaginário Romântico da Pena*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.

⁵ *“Efectivamente, podem identificar-se na biblioteca de Mafra a presença de obras de referência nestas matérias tais como: -De Occulta Philosophia, de Cornélio Agrippa;- Magia Naturalis, sive miraculis rerum naturalium, de Giambattista della Porta; - Bibliotheca Universalis, de Conrado Gesner; - Utiusque cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia, de Robert Fludd; - Kabbala Denudata, de Christian Knorr von Rosenroth.”* In José Martins Carneiro, *O Imaginário Romântico da Pena*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003. Estes títulos são uma ínfima parte das obras dedicadas a tais assuntos existentes na biblioteca de Mafra e da qual existe uma enumeração exaustiva (e comentada), realizada pelo Dr. José Anes designada: *Subsídio para o Catálogo da Tradística Alquímica Antiga (até 1800), presente no Acervo da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra*: <http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/alquimia>

⁶ *Ars Magna* é a designação utilizada, muitas vezes, para referir a prática da alquimia.

Ainda assim – e por não pretendermos dirigir este nosso estudo para terrenos demasiado pantanosos –, não nos iremos estender muito por esse caminho. Não podemos, no entanto, deixar de manifestar a convicção de que, na nossa modesta opinião, o estudo realizado pelo Dr. José Manuel Martins Carneiro, acerca da “Real Propriedade da Pena,”⁷ é aquele que (e hão-de desculpar-nos os demais que escreveram sobre o assunto), até hoje, melhor soube interpretar o *espírito do lugar*⁸ procurando, ao mesmo tempo, desvelar os intentos do seu insigne promotor.

Não querendo deixar de fora nada que, segundo o nosso entendimento, fosse relevante para a melhor compreensão do estudo que nos propusemos entrámos, então, numa espécie de devaneio – tão observador, quanto introspectivo – acerca dos instrumentos que, na nossa perspectiva, constituem as bases da *praxis* historiográfica e concluímos que, para se poder entender um determinado “objecto” histórico, qualquer que seja, o historiador deve socorrer-se das seguintes valências:

- ✓ Pesquisa
- ✓ Análise
- ✓ Dedução
- ✓ Intuição

Nesse processo, estamos em crer, o factor mais determinante é a capacidade de se fazer convergir as diversas vertentes; em ordem à possibilidade de um mais rico conhecimento dos eventos históricos, independentemente da sua natureza material, ou imaterial.

Deveremos, no entanto, fazer aqui uma pequena reflexão acerca da última daquelas valências para dizer que, porventura, ela é a mais determinante e, ao mesmo tempo, a mais menosprezada de todas.

Passamos a clarificar o que se pretende dizer com esta afirmação: enquanto as três primeiras dependem da acção, da inteligência e da competência no relacionamento da informação recolhida, a intuição é fruto de factores que não controlamos e, por conseguinte, poder-se-á dizer que é fruto da imponderabilidade, de uma sugestão

⁷ Entretanto, esta tese foi adaptada e publicada sob o título “O imaginário Romântico da Pena”, em Setembro de 2009 (ver bibliografia).

⁸ Ver I.2 *O “Sultanato” da Pena* (p. 30).

momentânea, uma inspiração, que nos indica o caminho a seguir, na demanda desse entendimento. Ao mesmo tempo é absolutamente única, porquanto dependente do foro individual. Porém, talvez não lhe dediquemos a atenção devida e, quiçá, por isso mesmo, não seremos, tantas vezes, levados a presumir uma “verdade” histórica que, por via de uma investigação demasiado racional e mecânica, se nos revela somente em algumas das suas faces.

Dando livre curso ao devaneio tornou-se, para nós, evidente que a historiografia acompanha o “processo histórico”, uma vez que se não pode dissociar dele. Todavia, os registos do mesmo (ainda que distorcidos pela extensão temporal) são a expressão da perspectiva que a humanidade tem, em determinado momento, da sua própria “realidade”, a qual deriva directamente da capacidade humana de observar e interrogar os factos que revestem a sua existência.

Daí, o facto de a *praxis* historiográfica não se poder dar ao luxo de escamotear nenhum tipo de leitura analítica, sob pena de incorrer no perigo de se converter numa espécie de “censura inconsciente”, ou mesmo “néscia”, da “consciência histórica”.

Pensamos, na verdade, que o “processo histórico” – da humanidade, como do indivíduo – é composto de acções e reacções procedentes, por um lado, da capacidade inata e optativa do género humano poder actuar no seu “devir histórico” e, por outro, do imponderável; daquilo que escapa à esfera do seu controle.

Temos, então, a questão paradigmática: porquê, a necessidade que nos impele a querer entender a nossa própria história (individual e colectiva)?

Na tentativa de esboçar uma resposta, diríamos que essa necessidade resulta, talvez, do reconhecimento, tácito e unânime, de que a História se caracteriza, no essencial, por uma certa ciclicidade e de que essa ciclicidade é, em nosso entender, fruto das aspirações “intestinas” do “ser”; tendo em conta as suas limitações materiais mas, ao mesmo tempo, incapaz de se conceber apenas nessa condição passageira: o Homem sente (e sabe!) que o seu percurso não se realiza nem se esgota, tão-somente, na esfera do sensível e da percepção do “real”.

Atrevo-me a dizer que o Homem procura ter o mais perfeito entendimento do seu passado porque intui que, este, lhe permitirá perceber os eventos futuros e (mais importante ainda) responder às mais básicas e puras questões existenciais:

- Quem somos?
- Que fazemos aqui?

- Para onde vamos?

É segundo estes pressupostos que, estamos em crer, a História justifica – enquanto ciência social – a sua participação na dialéctica interdisciplinar com a filosofia e a religião, ou antes, com a história do pensamento humano e das suas concepções espirituais.

Na verdade, o Homem – quando entendido meramente na esfera do material – há-de sempre estar sujeito à “tirania do tempo”. Isto, porque perante uma percepção intrínseca e extrínseca de que “tudo o que é material perece”, a humanidade foi condenada a “tomar a medida das coisas”; aplicando-se também este princípio à avaliação quantitativa de uma determinada existência física, na esfera do individual como do colectivo (da universalidade). Daí, a reflexão que se oferece a Anselmo Caetano⁹, no seu *Oraculo Prophetico*, onde afirma que:

“O tempo, como o Mundo, tem dous Hemispherios, hum superior, e visivel, que he o passado, outro inferior, e invisivel, que he o futuro: no meyo de hum, e outro Hemispherio ficão os Horizontes do tempo, onde o futuro começa, e o passado acaba; mas no passado, como em hum espelho, se antevê, ou prevê o futuro; porque sendo a memoria dos homens hum archivo do passado, tambem a sua experiencia he prophecia do futuro”. (I, p. 6)

Permitimo-nos deixar aqui registadas as precedentes reflexões, já que, em larga medida, nelas se apoiam as ideias orientadoras e o plano metodológico deste trabalho.

Posto isto, concluimos que, em primeiríssimo lugar, deveríamos estabelecer os objectivos gerais do estudo e, ao mesmo tempo, assumir que o seu cumprimento seria a medida de uma satisfação pessoal. Temos a perfeita consciência de que nenhum objecto de estudo será alguma vez esgotado e, se quisermos ser completamente sinceros para connosco, teremos de admitir as inúmeras limitações e condicionalismos com que tivemos de nos debater. Desde logo, a sempre presente tirania do tempo e a sua inclemência (face às exigências da *praxis* investigatória), o nosso completo

⁹ Anselmo Caetano Munhoz de Abreu Gusmão e Castelo Branco, *ENNOEA ou Aplicação do Entendimento sobre a Pedra Filosofal*. (Ver bibliografia).

desconhecimento dos idiomas germânicos, bem como do latim, e, acima de tudo, a impossibilidade – caso se mostrasse imprescindível – de nos ausentarmos de Portugal.

Deveremos aqui esclarecer que a esmagadora maioria dos vitrais do Palácio da Pena são, assumidamente, de origem germânica e, naqueles cuja inexistência de inscrições impossibilita a aferição do local da sua execução – que não da sua proveniência, já que isso é outra das questões que oportunamente abordaremos – poderemos, como se irá tentar comprovar mediante análise comparativa com outros exemplares conhecidos, filia-los tipologicamente nas produções de oficinas helvéticas e dos países baixos.

Não obstante, consideraremos válido o nosso desempenho se pudermos alcançar os seguintes objectivos:

- Se o estudo servir para aumentar a consideração devida à personalidade de D. Fernando II; como monarca, como a alta individualidade que foi (enquanto homem do seu tempo) e, sobretudo, como grande mecenas das artes e do património, em Portugal.
- Se puder contribuir para uma melhor compreensão da obra da Pena, na sua totalidade, uma vez que, segundo o nosso entendimento, essa é a forma correcta de a perceber; uma unidade constituída por inúmeras partes, em que cada qual cumpre uma função específica e deliberada.
- Se a supracitada tese lograr ser um instrumento válido de registo existencial (catalogação e inventário) e de divulgação, numa análise tão profunda quanto possível, da colecção de vitrais do Palácio da Pena. Sobretudo, naquilo que respeita ao conteúdo iconográfico mas, também, à clarificação das datações, à identificação de proveniências (se não oficinais, ao menos uma origem regional).

Capítulo I – O COLECCIONADOR

I.1 – D. Fernando II

“Um pouco menos rei que os seus predecessores, rei apenas por afinidade, esta circunstância tornava-o simpático, e D. Fernando fez uma impressão nova e benigna. Alto, magro, louro, quase imberbe, educado como um bom aluno da Universidade de Heidelberg pelo seu preceptor, o conselheiro Dietz, o novo príncipe falava correctamente as línguas, cultivava com talento a música, desenhava, pintava, gravava a água-forte (...)”.

Ramalho Ortigão, *As Farpas*.

Não existe forma possível de realizar este estudo sem evocar, desde logo, a figura de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha. Não pretendemos, no entanto, deixar-nos enredar demasiado na repetição de considerações biográficas tão sobejamente escritas e reescritas ou, tampouco, dissertar longamente acerca das circunstâncias que rodearam a sua vida.

Interessa-nos aqui, acima de tudo, tecer uma breve abordagem que possa trazer uma visão nova – e, especulativa quanto baste – da personalidade do monarca destacando, somente, pormenores que ajudem a enquadrar a sua colecção de vitrais; tirando evidentemente partido do muito que se escreveu acerca de D. Fernando II mas, invariavelmente, buscando desvendar o carácter de um ser humano que, querendo ser sempre, e em tudo, fiel às suas convicções, protagonizou em Portugal um exemplo sem precedentes de consciência estética, artística e patrimonial.

I.1.1 – O Homem

“É do estrangeiro que nos chega de vez em quando - e graças a Deus - o empurrão que nos alerta para aquilo que temos em casa e não temos olhos para ver, vestidos como estamos daquela provinciana consciência de que só o que está lá fora é

que é bom. Descobrimos o mundo mas desconhecemos a terra onde nascemos - lá disse Montesquieu. Pois, às vezes, para remediar este mal, este congénito desprezo pelo que é nosso, temos a sorte de nos surgir um português de luxo; é um tal que não sendo da terra onde nascemos, tem mais portuguesismo no coração do que nós no sangue. Os portugueses de luxo ultrapassam-nos na nossa nacionalidade adormecida, indiferente ou ignorante.”

Francisco Hipólito Raposo

D. Fernando Augusto Francisco António de Kohary de Saxe-Coburgo-Gotha nasceu em Viena de Áustria a 29 de Outubro de 1816. Era filho do príncipe Fernando Jorge Augusto o duque de Saxe-Coburgo-Gotha, e de sua mulher, a princesa de Kohary, D. Maria Antónia Gabriela, filha e herdeira de Francisco José, príncipe de Kohary, senhor de Casabrag e de outras terras da Hungria. Estes elementos constituem parte da identidade do indivíduo e podem, em si mesmo, dizer muito acerca da pessoa... mas são manifestamente insuficientes para a compreensão do meio em que se desenvolveu e do homem que se tornou. Recorrendo à obra do Dr. José Teixeira¹⁰ constatamos que *“Pouco sabemos da infância de D. Fernando, apenas alguns traços isolados que permitem estabelecer, por confronto e integração, dados sobre os primeiros tempos de vida.”* A realidade é que, provavelmente, tais informações também não acrescentariam muito àquilo que sabemos acerca do monarca. Quando muito, poderiam ajudar-nos a vislumbrar marcas intrínsecas do seu carácter e, de algum modo, justificar certos aspectos que posteriormente se tornariam características marcantes da sua personalidade.

É nossa firme convicção de que tudo aquilo que necessitamos saber, para uma melhor compreensão do homem que foi D. Fernando, reside aqui, em Portugal; o país onde viveu a grande parte dos seus dias, onde, para o melhor e para o pior, enfrentou o seu “fado”, que aprendeu a amar como seu e no qual deixou um legado, do qual nos deveríamos orgulhar profundamente ainda que, as mais das vezes, por falta de sensibilidade, não lhe creditemos o merecido valor.

Aquilo que podemos afirmar, sem medo de errar, é que a proposta para o seu casamento com D. Maria II e, conseqüentemente, a possibilidade de poder vir a ser rei-

¹⁰ TEIXEIRA, José, *D. Fernando II – Rei-Artista, Artista-Rei*, Fundação da Casa de Bragança, 1986

consorte de Portugal depara-se-lhe aos dezanove anos de idade e que, segundo as palavras da Dra. Marion Ehrhardt:

“ *O convite português deve ter lançado o jovem príncipe num conflito profundo. Pela sua educação não fora preparado para futuro soberano, homem de estado ou chefe militar, mas antes para uma vida particular especialmente dedicada às suas inclinações artísticas. Além disso, a ideia de se tornar príncipe consorte do trono em Portugal não parecia ser muito aliciante. O trono da Rainha Senhora Dona Maria II estava sobre um vulcão*¹¹.”

Com efeito, o governo da jovem rainha estava longe de ser tranquilo e, para atestar estes factos, basta constatar as convulsões políticas e sociais que, por razões de ordem muito diversa, amiúde, descambavam, ora em revoltas populares, ora em golpes palacianos. Isto, pelo menos, até ao ano anterior à sua morte e ao advento da “Regeneração.”

Como se tal não bastasse, a nomeação de D. Fernando para o cargo de Comandante-em-chefe do exército foi muitíssimo contestada e, eventualmente, com razão. O que fica como facto é que, apesar de ter sido destituído e renomeado no cargo (por vezes em circunstâncias bastante humilhantes) nunca, no exercício de tais funções se lhe poderá apontar uma atitude passível de ter fomentado ou, sequer, alimentado qualquer disputa entre portugueses. Pelo contrário, a sua acção foi sempre conciliadora e diplomática, havendo mesmo quem lhe tivesse atribuído “*o título de Cesar Pacifico*.”¹² Uma palavra, também, acerca da sua acção enquanto governante, aquando das suas quatro regências, das quais a primeira e a mais longa é a que exerce, durante dois anos, na menoridade de D. Pedro V.

A favor do papel de D. Fernando como regente de Portugal chamamos aqui o testemunho de Ernesto Biester, seu contemporâneo e ilustre escritor, crítico literário, dramaturgo, entre outras coisas:

¹¹ ANDRADA, Ernesto de Campos de, *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto*, Coimbra, 1928.

¹² Ramalho Ortigão (João Ribaixo), in *O Album das Glorias*.

“Durante a regencia S. M. El-Rei o Sr. D Fernando, soube augmentar ainda mais o prestígio que tinha geralmente conquistado. Foi modêlo de reis-constitucionais em todos os seus actos, deixando, o que não é vulgar e raros exemplos se apontam, as mais gratas e lisongeiras impressões do tempo da sua regencia. Bondoso e affavel, conciliador e dedicado, todas as suas acções mostraram-se de accordo com estas apreciaveis qualidades do seu character.

*Depôz o sceptro como o havia tomado, sem uma ambição, sem um inimigo.”*¹³

Não obstante, e não querendo tecer aqui demasiadas considerações quanto à sua sensibilidade, relativamente às questões políticas e à postura que D. Fernando terá adoptado em todo este processo diremos, somente, aquilo que outros já afirmaram antes de nós. Veja-se, por exemplo, o que escreveu F. J. Pinto Coelho¹⁴, ainda em vida do monarca, acerca destes assuntos:

“Emquanto o governo e a opposição disputavam o poder perante a urna. O rei D. Fernando usava de toda a sua influênciã para que muitos edificios do estado fossem reparados, como as igrejas da Batalha, Jeronymos, Mafra, freires de Thomar e a Sé de Lisboa.

Concluiu-se o torreão do ministerio da guerra na praça do Commercio; concluiu-se o theatro de D. Maria II e até se reparou o edificio de S. Bento e as duas casas do parlamento!”

Aos exemplos de recuperação de edifícios, para os quais o rei contribuiu com os seus esforços, poderíamos ainda acrescentar outros, como os da Torre de Belém, da Sé Velha de Coimbra, do Castelo de Guimarães, do Convento de Lorvão, do Mosteiro do Paço de Sousa, ou do Mosteiro de Santa Maria de Almacave, em Lamego e, seguramente, de outros mais. Isto, sem falar, dos muitos jovens que despontavam para uma carreira artística e que beneficiaram da veia mecenática do rei, tendo sido subsidiados por este, no sentido de receberem formação no estrangeiro. Entre esse

¹³ BIESTER, Ernesto, *S.M. El-Rei o Senhor D. Fernando*, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, Parte III, Lisboa, 1860.

¹⁴ COELHO, F. J. Pinto, *Contemporaneos Illustres, D. Fernando II de Portugal*, Vol. II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1878.

contam-se os casos de Columbano Bordalo Pinheiro e do seu irmão Manuel, Francisco José Resende, Francisco Pinto da Costa, José de Brito, José Viana da Mota, entre outros.

Perante estas constatações, parece-nos evidente que o rei atribuía maior significado às questões relacionadas com a preservação do património nacional, ao fomento das artes e, claro está, à sua própria produção artística. Esta última é a que nos parece mais reveladora do seu carácter. Como, alegadamente, terá dito um dia a um escritor português:

*“É indispensável, para o justo equilíbrio de uma natureza, que, por alguns momentos, em cada dia, a gente se refugie das realidades da vida em uma qualquer forma de arte. As pessoas refractárias a este sentimento materializam, inteiramente, o destino e esterilizam em si quanto há de mais desinteressado e de mais nobre na efusão humana.”*¹⁵

Esta é, em nossa opinião, a frase que melhor espelha a postura de D. Fernando perante a vida. Mas para que se possa entender, de forma assaz eloquente, a personalidade do *Rei-Artista*¹⁶ recorreremos a uma nota biográfica, ou, mais que isso, retratística, resultante da pena e da sensibilidade de um homem que, na condição de contemporâneo de D. Fernando (e seu amigo pessoal) o conheceu na proximidade e que, na conjuntura político-social da sua época foi, quanto a nós, uma das mais distintas e acutilantes consciências críticas deste país.

Decidimo-nos eleger esta informação como fundamento essencial do nosso discurso, já que, mesmo vivendo dez vidas, nunca, jamais, poderíamos alcançar tamanha fineza na escrita nem tal eloquência no discurso. E, quando assim sucede, nada mais resta do que fazer uma leitura crítica, procurando acrescentar, aqui e ali, o comentário que nos pareça oportuno tentando, dessa forma, não depreciar uma tão rica peça literária, nem na forma, nem no conteúdo.

¹⁵ Declaração atribuída a D. Fernando II.

¹⁶ O cognome de Rei-Artista foi atribuído, a D. Fernando II, por António Feliciano de Castilho – ou, Visconde de Castilho – num artigo que na publicou *Revista Universal*.

“A physionomia moral do homem que a direcção do Occidente me encarrega de biographar não se estuda em alguns dias nem pode por enquanto resumir-se na improvisação litteraria de um rápido esboço.

Principe de Saxe-Coburgo-Gotha, magnate da Hungria, neto do grande Ernesto o Pio, oriundo da mais gloriosa tribu da raça germânica, marido de uma rainha portugueza, pae do príncipe reinante, habitando Portugal durante cerca de meio século, tendo tido pela directa ou indirecta influencia do seu espirito um papel considerável na evolução da moderna sociedade portugueza, este individuo tem um logar na historia. É aos historiadores que compete julgar-o, e não aos jornalistas. A sua morte é um caso da semana. A sua vida não.”

Como bem se pode entender a partir da última frase, o artigo foi escrito após a morte do monarca e, mais importante ainda, depois da abertura do seu testamento; que escandalizou a opinião pública da época, pelo facto do rei ter decidido deixar à sua segunda esposa – Elise Hensler, ou Condessa d’Edla – a sua querida propriedade sintrense. A esse propósito diz-nos o autor no mesmo texto que:

“A opinião publica tem-se apressado excessivamente, a meu ver, em fixar o destino histórico d’este personagem pelas exclusivas illacções tiradas do espirito das suas disposições testamentarias.

Não pretendo analysar esse documento tão acerbamente discutido pela imprensa, tão implavelmente condemnado pela sociedade.

Não desejo exacerbar pelo desaccordo da minha opinião pessoal, a malquerença a um morto de que já se lavrou a sentença, posto que ainda se não resassem as exéquias.

Não quero prolongar a contestação do direito que tem á paz da sepultura o cadaver de um homem que eu sinceramente amei, que não deixou herdeiros ao foro da minha amisade, mas do qual recebi – em beneficio d’outros – decisivas e comoventes provas de uma alta e desinteressada affeição, de que me honro, e que não esquecerei jamais.

Pergunto unicamente, deixando em pé a opinião de cada um sobre o espirito e sobre a letra do testamento do Senhor D. Fernando, se da lógica do teperamento d’esse principe, que o proprio publico tão physiologicamente classificou denominando-o o rei-artista, se não poderão tirar, em respeito á mesma arte, algumas clementes e modestas

atenuações ao rancoroso despeito de que é victima um homem que, na disposição das suas ultimas vontades, é precisamente como artista que procede, isto é, por impulsão emotiva, e por tanto de um modo absolutamente irregular no ponto de vista do rei-politico, de rei-patriota ou de rei pae-de-familia.

Pergunto-o, porque me parece que ha alguma coisa de excepcionalmente cruel, de particularmente offensivo á humanidade, em julgar sem defeza, em condemnar por aclamação triumphal e unânime, sem que uma unica vez proteste, o que ha de mais sagrado na natureza do homem – a sua personalidade affectiva.”

A ajuizar como certo aquilo que o autor expõe nestas linhas, não podemos deixar de seguir a sua sugestão e, no nosso papel de historiadores, interrogar a razão pela qual – apesar de tanto se ter já escrito acerca do papel exercido por D. Fernando II, sobretudo no tocante às artes e à cultura – a memória deste homem notável não ter, ainda hoje, um papel de destaque no âmbito da nossa pedagogia da história. À laia de resposta, atrever-nos-emos a dizer que, eventualmente, o julgamento imediatista do sensacionalismo jornalístico, na sua incessante busca pelo escândalo, pela intriga e pela maledicência continua a ter mais peso na nossa mentalidade social colectiva do que a necessidade de uma busca identitária. Certo é, que sempre se poderá contrapor a este nosso último argumento o facto das origens germânicas do monarca e o estatuto de estrangeiro mas, querendo ser-se justo, há que admitir a continuada preocupação com que sempre se empenhou na preservação e valorização de tudo o que fosse português e, nesse particular, teremos ainda que lhe tributar a devida homenagem.

Mesmo assim, o nosso autor escreveu (sob um pseudónimo) a esse respeito, em uma outra publicação¹⁷, dizendo que o sol português lhe havia “*aquecido o sangue*”, que se lhe havia infiltrado “*pouco a pouco a tempera peninsular*” e que, ao longo dos anos, adquirira “*um bigode arqueado em grandes guias e uma expressão maliciosa no olhar*” que lhe conferia o aspecto de “*mosqueteiro no convento.*” O melhor caso conhecido “*da perfeita adaptação de um organismo germanico ao meio meridional.*”

Mas não interrompamos o nosso narrador e deixemo-lo prosseguir.

“Pela singularidade da sua situação tão especialmente delicada na corte portugueza, o senhor D. Fernando tinha como pae da pessoa reinante o dever politico

¹⁷ Ramalho Ortigão (João Ribaixo), in *O Album das Glorias*.

de ser obscuro, de evitar escrupulosamente pela rigorosa abstenção de iniciativa nos negócios do estado todo o conflicto de ideias contradictorias, todo o ensejo de confronto e de parallelo. Este primeiro dever, fundamental na conducta da sua existencia, ninguém na posição d'elle o cumpriria com mais completa abnegação, com mais inteiro desinteresse, com mais religiosa probidade.

N'uma sociedade em que tão lastimavelmente se dissolveu o laço da religião, o da philosophia e o da arte, onde á falta dos grandes interesses nacionaes, a intriga de partido, a intriga de club, a intriga de palácio se tornou elemento constitutivo da ordem geral, o nome do Senhor D. Fernando foi talvez o único, entre os nomes em evidencia e em notoriedade, que a controvérsia publica não envolveo jamais na cabala dos interesses e dos egoísmos em conflagração de cada dia.

Toda a gente sabe que depois da coroação do Senhor D. Luiz, desde que a nova corte se estabeleceu no Paço da Ajuda, os salões das Necessidades se fecharam para todo o sempre, confinando-se o antigo habitante do palácio nos aposentos do convento contíguo, onde não se entrava pela escadaria da etiqueta mas sim pela pequena porta da amisade. E nunca mais nas regiões politicas se tornou a fallar d'elle.”¹⁸

Creio que, só por si, esta resenha biográfica que Ortigão tece constitui, não somente, uma avaliação clara e desapaixorada da índole de D. Fernando II mas, para além disso, a caracterização da sociedade lisboeta da época e uma forte interpelação à consciência dos seus valores. O que transparece, efectivamente, no meio de tudo isto é que um homem a quem unanimemente a sociedade portuguesa reconhecia a elevação de carácter, a discrição e o bom senso, viu a sua memória maculada por, no exercício inalienável do seu livre arbítrio, ter tomado a decisão de dispor dos bens que por lei lhe pertenciam em favor da sua segunda esposa.

I.1.2 – O “Rei-secreto”

“Todo o visível se prende ao invisível, o audível ao não-audível, o sensível ao não-sensível, provavelmente o pensável ao impensável.”

Novalis

¹⁸ ORTIGÃO, Ramalho, *El-Rei D. Fernando* in *O Occidente*, Nº 254, Lisboa, 1886.

O mote para o título que decidimos atribuir a este ponto do nosso trabalho foi-nos inspirado pelo escultor Rui Chafes no livro *Durante o Fim*, lançado para acompanhar a exposição realizada em Sintra, no parque e palácio da Pena e no Museu da Coleção Berardo, em 2000. Esta obra constitui uma reflexão sobre a vida, sobre aquilo que se situa nos territórios intangíveis que a conformam e, em última análise, sobre o seu inexorável fim. Nela se produz uma viagem poético-artística pelo imaginário humano e, mais concretamente, pela expressão desse imaginário presente na Real Obra da Pena. Foi nessa perspectiva que nos deixámos conduzir pela leitura dessas páginas e, como que num diálogo sem palavras, fomos debatendo ideias e confrontando sensibilidades, tentando prosseguir na aventura da descoberta de um espaço eminentemente simbólico, derivado directamente dos matizes imaginais do seu criador e, por tanto, dos elementos que constituem as marcas essenciais do seu ser e da sua individualidade existencial.

Aquilo que, no fundo, aqui tentaremos deixar em breves linhas é a percepção que temos do “ser” por detrás do homem e, enquanto artista, o reflexo desse homem na sua obra. Para tanto, teremos de nos socorrer novamente das eloquentes palavras de Ramalho Ortigão, pelo seu inestimável valor literário mas, sobretudo, pelo testemunho de proximidade que carregam, no contexto que agora nos é dado explorar.

“Recolhido como o mais obscuro dos particulares no silencio da sua casa entre os seus livros e os seus bibelots, cultivando os seus variados talentos na mais rigorosa disciplina de applicação e de estudo, consumado dilletante, eruditíssimo critico, jovial conversador, alegre camarada de todos os seus amigos, elle fazia consistir uma das primeiras necessidades da sua existencia no prazer de se consagrar aos que estimava com a bonhomia mais tocante, repartindo com elles as suas alegrias d’arte, cantando-lhes ao piano os trechos mais saudosos dos seus compositores predilectos, levando-os a visitar as sementeiras da sua horta ou os viveiros do seu pomar, fazendo-lhes a historia das suas gravuras¹⁹ e das suas faianças; contente em abancar ao trabalho,

¹⁹ Diz José Teixeira que “*Ramalho Ortigão, visita regular do Paço nos últimos anos do monarca, quis acentuar ter sido a sua notabilíssima colecção de gravuras, começada logo aos nove anos de idade.*” Mais uma vez, José Teixeira não refere a fonte desta informação não sendo, no entanto, despidendo o facto da veia colecionista de D. Fernando se ter manifestado tão precocemente. Perante isto, julgo ser

cantarolando, no vão da janella; em sentir alguém debruçado sobre o seu hombro para o ver desenhar; em folhear álbuns de gravuras no meio do chão, estendido no tapete ao lado d'outro maníaco de exemplares raros; ou em fumar ao sol e ao ar livre o tabaco de cordialidade com um companheiro fallador, entre as arvores que elle mesmo plantara, de chapéu desabado sobre o olho, as mãos nos bolsos do Knickerbocker, vendo borbulhar a rega nos olfobres ou adejarem as primeiras borboletas amarellas sobre as roseiras em botão, com o olhar humido de bondade, o sorriso remoçado n'um alegre estremecimento da luz.

Sem ecco na publicidade jornalística ou nos registros officiaes, não originando outros rumores alem dos que fazia a gratidão em torno dos seus actos de beneficencia, a vida d'este principe, durante o periodo mais longo da sua existencia, a historia da sua alma e as interessantes relações d'ella com a psychologia geral do nosso seculo, só poderá por tanto fazer-se lentamente pelas sucessivas revelações d'aquelles que mais intimamente viveram na orbita da sua reclusa actividade.”

Pensamos que foi nesta sua atitude recolecta que D. Fernando tendeu a amadurecer a sua inclinação para as coisas místicas e, daí também, acrescentando ao grande projecto da sua vida (a Pena) os signos de uma linguagem que desenvolveu e que só ele poderia decifrar. Se avaliarmos o seu legado, facilmente verificaremos que, além do muito que se julga saber, D. Fernando foi um homem que cultivou enigmas e mistérios e, por não ter deixado nenhum documento escrito, que pretenda teorizar em torno das suas concretizações, tudo o que se possa escrever para justificar essas realizações, terá de ser avaliado numa perspectiva hipotética.

Existem, no entanto, pistas que se podem seguir e interpretar, de forma muito especulativa. Uma dessas pistas é manifesta e tem a ver com a reconstituição cenográfica que D. Fernando II concretiza na Pena, contendo todos os elementos necessários ao desenrolar da acção do *Parzival* de Wolfram von Eschenbach²⁰ e que, no

lícito pensar que a sua colecção de vitrais – ou, ao menos, boa parte dela – possa ter viajado para o nosso país, na sua bagagem pessoal, logo no ano de 1836.

²⁰ Wolfram von Eschenbach foi um poeta e *Minnesinger* bávaro, que viveu entre os séculos 12 e 13, foi responsável pela versão mais surpreendente do Ciclo do Graal na Idade Média. A sua obra-prima, *Parzival*, escrita entre 1210 e 1220, sugere que o Graal era muito anterior a Cristo e que em vez de prato, vaso ou cálice, ele seria uma pedra luminosa, trazida à Terra por espíritos celestiais quando o

fundo, nada mais é do que o ciclo do Graal, apresentado numa perspectiva germânica, antecipando-se assim, em cerca de vinte anos, à ideia que inspirou Richard Wagner para a escrita da sua derradeira ópera, *Parsifal*.

Coisa assim, só se pode entender admitindo que possa subsistir na natureza humana uma memória ancestral e arquetípica que transcende os limites do espaço e do tempo. A essa memória, deram os homens a designação de mito. Em nossa opinião é uma ideia errónea supor que um mito é uma invenção da fantasia humana, sem fundamento. Ao contrário, um mito é uma caixa contendo as mais profundas e preciosas jóias da verdade espiritual, pérolas de beleza tão rara e etérea que não podem permanecer expostas ao intelecto material. Daí, a constatação de Fernando Pessoa e, acto contínuo, a sua afirmação de que “*O mito é o nada que é tudo*”...

Estamos firmemente convictos que a demanda de D. Fernando se orienta em torno destes ideais e de que a encriptação das suas crenças continua por desvelar,

mundo era jovem. O Graal-pedra teria sido guardado através dos séculos por uma irmandade de cavaleiros, os *templeisen* (pronuncia-se "templáisen"), no castelo de Monsalvaech. Wolfram era um autor bastante criativo e as suas obras estão cheias de palavras “inventadas” e de lugares imaginários – ninguém soube, até aos dias de hoje, saber ao certo quem seriam os templeisen ou onde se situaria Monsalvaech. No entanto, muitos ainda continuam a procurar respostas credíveis par tais questões.

A história de Wolfram tem semelhanças curiosas com a lenda do *Al-Hajarul Aswad* – rocha negra guardada na *Ka'aba*, no centro da Mesquita de Meca –, o objecto mais sagrado do islamismo. O poeta bávaro poderá ter sofrido a influência de autores muçulmanos, numa época em que os árabes dominavam uma boa parte da Europa. Segundo lendas antigas, o *Al-Hajarul Aswad* caiu dos céus nos tempos de Adão e tem o poder de purificar os fiéis de seus pecados. Outros acreditam que o Graal de Wolfram seja uma alusão ao *lapis elixir*, ou pedra filosofal, substância mítica que os alquimistas medievais consideravam capaz de prolongar a vida e transformar qualquer metal em ouro. A obra de Wolfram von Eschenbach pode estar na origem de uma outra lenda que passou a circular nos finais do século 13, segundo a qual, o Graal era uma esmeralda que havia adornado a coroa de Lúcifer, o anjo mais poderoso dos exércitos divinos. Essa lenda afirma que a coroa foi despedaçada pela espada do arcanjo Miguel quando Lúcifer se ousou revoltar contra Deus. O anjo foi precipitado para o Inferno e a esmeralda teria caído na Terra, na forma de um meteorito (*lapis ex caelis*). Mais tarde, viria ser encontrada por um rei sábio (rei mago, rei sacerdote) chamado Titurel e esculpida em forma de cálice. A este propósito veja-se a obra de Vitor Moutinho, *Parsifal e a Lenda do Graal* (ver bibliografia) e os inúmeros sítios da internet, onde é possível encontrar informação sobre estes assuntos. Entre esse recomendamos o seguinte:

<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080108075156AAOe8XF>

encerrada nas pedras da sua “querida Pena”, nas veredas sinuosas do parque que, com vontade férrea, impôs às penedias da serra e, também, nos recantos mais escusos das colecções que recolheu.

Vejam-se, então, algumas das palavras que Rui Chafes escreveu, acerca destes mesmos assuntos:

“Este Palácio no topo do Monte da Lua, por todos os lados inexpugnável, rodeado pela densa encenação da busca do Graal, no labirinto das árvores. (...) Expressões de uma Cavalaria Espiritual com que o Rei enfeitava a acidez dos dias. Lohengrin, Parsifal, Graal, grutas que são a entrada para o centro da Terra, da Montanha da Lua. Sonhos de unir o Ocidente e o Oriente, colunas gregas e cúpulas islâmicas. Chamam-lhe simbologia obscura, hermética e iniciática, esotérica. Os jardins secretos do Rei Germânico (ou serão os jardins germânicos do Rei Secreto?) crescem até hoje e abrigam a certeza de que, tendo tempo e capacidade, se pode ir construindo um mundo inteiro, e não apenas detalhes. Cada árvore, cada pedra, cada gruta, cada coluna: isso é a Vontade, uma palavra essencial na língua alemã.”²¹

Responder à questão central deste excerto poderia, provavelmente, permitir o acesso à chave do entendimento da obra e da alma do homem. O problema é que, para tal, teríamos de ser alvo de uma epifania. Sempre se tem apelado à filiação maçónica e, até, rosacruciana de D. Fernando, por forma a justificar muitos dos elementos simbólicos que povoam a Pena; por vezes com argumentos convincentes e, por outras, nem tanto. Pela nossa parte – e embora tenhamos uma opinião formada acerca de tais assuntos – escusamo-nos a comentar aqui, teorias que, em nossa modesta opinião, pecam por tentar analisar de forma racional algo que não pertence ao foro da racionalidade. No entanto, estamos totalmente de acordo com Luís da Silveira quando afirma que:

“Compreender a Historia, o percurso, a doutrina e a importância da influência inegavelmente decisiva da Maçonaria no devir civilizacional constitui efectivamente a primeira porta e possibilidade de abordagem dos movimentos e inimagináveis engrenagens (que mais não são que puras exteriorizações de realidades ainda mais

²¹ CHAFES, Rui, *Durante o fim*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.

essenciais e hierarquicamente superiores) dos bastidores deste fascinante processo indescritível de iniciação evolutiva e pedagogicamente colectiva da Raça Humana que é a própria Vida.”²²

Quanto a nós, é nossa convicção profunda de que a interpretação de um espaço como a Pena passa, acima de tudo, pela anagogia, pela simplificação dos métodos de leitura e pela observação da natureza. Mas, claro está, a nossa opinião vale o que vale.

“Vários são os caminhos do Homem. Quem os segue e compara verá surgir figuras maravilhosas; figuras que parecem pertencer aquela grande escrita cifrada que se vê por todo o lado, nas fachadas na casca dos ovos, nas nuvens nos cristais e nas formações rochosas, na água gelada, no interior e no exterior das montanhas (...) e nas estranhas circunstâncias do acaso. Em tudo isso se adivinha a chave dessa prodigiosa escrita, a sua gramática.”²³

Outra das coisas espantosas com que nos confrontamos, ao avaliar a vida e a obra de D. Fernando é conhecimento que – rapidamente, dizemos nós – adquiriu da história de Portugal e de tudo quanto se relacionava com a formação da nacionalidade, sobretudo, naquilo que dizia respeito ao papel fulcral desenvolvido, nesse processo, por uma certa cavalaria espiritual, associada, em última instância à Ordem de Cristo.

Se assim não fosse, porque outra razão difundiria ele, de forma quase obsessiva, os símbolos da mesma por todo o edifício palaciano e, ainda, em lugares emblemáticos do parque? Ou, porque razão teria mandado reproduzir uma cópia aproximada da Janela de Tomar na fachada noroeste do seu palácio, como se tratasse de um reflexo dessa outra e, daí, a inversão da posição e do movimento sugerido pela rosácea?

Talvez a intenção fosse essa mesma: reflectir o edifício de Tomar; como se tratasse de uma imagem reflectida num espelho (invertida) e, desse modo, refundar no topo da Serra de Sintra as bases dessa cavalaria espiritual que, chegada à Índia, em 1498, subtraíra ao Islão o monopólio do comércio das especiarias mas, ao mesmo tempo, perdera a sua vocação espiritual e universalista ou, o mesmo é dizer, se deixara seduzir pelo brilho do ouro, hipotecando, desse modo, a nobreza dos seus ideais.

²² Luís Silveira em <http://portugalsecreto2.no.sapo.pt/maconaria.htm>.

²³ NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Saïs*, 1800.

Creemos não estar enganados, ao pensarmos que D. Fernando II terá entendido perfeitamente a história manifesta do povo português mas, também, as suas motivações ocultas, mormente naquilo que concerne à empresa dos descobrimentos, cujo momento chave encontra a sua personificação na figura de D. Manuel I; enquanto símbolo do seu apogeu e, simultaneamente, do início do seu declínio.

Entendeu, sobretudo, o peso que um certo sentimento tinha na alma lusitana, um sentimento que desempenhara um papel determinante em todo o processo histórico de Portugal e que se manifestava das formas mais diversas. Um sentimento que caía bem na sua própria índole e no seu contexto existencial. Esse sentimento tinha um nome: Saudade. Eduardo Lourenço sublinha que saudade é um estranho sentimento de ansiedade que parece resultar da combinação de três tipos mentais distintos: o lírico sonhador mais aparentado com o temperamento céltico; o fáustico de tipo germânico e o fatalístico de tipo oriental. Por isso, o mesmo autor observa que a saudade é umas vezes um sentimento poético de fundo amoroso ou religioso. Outras vezes é a ânsia permanente da distância, de outros mundos, de outras vidas. A saudade é então a força activa, a obstinação, que leva à realização das maiores empresas; é a saudade fáustica.²⁴

Somos, pois, a concluir que o nosso “Rei-secreto” não terá sido assim tão secreto e que, no fundo, era apenas um homem, como todos nós. Um homem que sem nunca deixar de ser alemão se tornou também português; identificando-se com tudo o que havia de mais genuíno nessa condição, inclusive com a saudade e que é impulsionado por essa força activa, por essa obstinação que, reedificando o antigo templo hieronimita, cria um “livro de pedra”, a um tempo manifesto e oculto, no qual escreveu a história desse povo que era agora o seu e do papel que lhe cumpria no destino universal. É desse “livro” que falaremos já de seguida.

I.2 – O “Sultanato” da Pena

«O Mosteiro gótico da Pena despiu-se então da simplicidade monástica para trajar as galas do século; deixou a divisa dos filhos de S. Jeronymo para se ataviar com o brasão d’armas de Portugal e Goburgo; trocou os seus dormitórios e estreitas celas

²⁴ LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1978.

por espaçosas salas; e mudou o nome humilde de habitação de monges no título pomposo de Paço Real. Depois, o augusto restaurador do monumento manuelino acrescentou às antigas obras outras novas e muito mais esplêndidas. A par do velho edifício rejuvenescido, levantou-se, como por efeito de condão mágico, um soberbo e formosíssimo palácio, uma verdadeira mansão de fadas. E uma grande extensão de Serra, em volta do paço, adquirida em diversas ocasiões pelo real fundador, foi transformada em um magnífico parque, a cuja traça e plantação tem presidido o mais apurado gosto».

Inácio de Vilhena Barbosa

Ao dar início a este ponto do nosso trabalho, gostaríamos de prevenir para o facto de nos havermos deixado guiar, todavia mais, pelas nossas capacidades intuitivas. Este não é um factor inédito, uma vez que essa postura tem constituído a parte fundamental da metodologia empregue na elaboração desta nossa tese, das abordagens que temos feito e daquelas que ainda viremos a fazer. Por isso mesmo, fizemos questão de o referir logo na introdução.

Não se pretende, com isto, dizer que não se haja procedido à necessária investigação de fontes documentais mas, tão-somente, afirmar que respaldaremos as nossas teorias, sobretudo, na percepção que nos advém da nossa vivência diária – ao longo de já vários anos – e das multifacetadas informações emanadas daquilo a que gostamos de designar como o *espírito do lugar*.

Acreditamos que esta nossa opção esteja em conformidade com o que são as aspirações das entidades que lideram os debates e os compromissos, quanto àquilo que se relaciona com a preservação patrimonial e ao próprio conceito de *Património*. Com efeito, foi o ano de 2008 que consagrou o conceito de *spiritu loci*, no Simpósio Científico Internacional da 16ª Assembleia Geral do ICOMOS, realizado no Quebec. No texto da declaração *Sobre a preservação do "Spiritu loci"*, apresentada pelos participantes da referida Assembleia Geral, ficou assumido que:

“O espírito do lugar é definido como os elementos tangíveis (edifícios, sítios, paisagens, rotas, objectos) e intangíveis (memórias, narrativas, documentos escritos, rituais, festivais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores, etc.) isto é, os elementos físicos e espirituais que dão sentido, emoção e mistério ao lugar.” E, diz mais adiante, que *“O espírito do lugar oferece uma compreensão mais abrangente do*

carácter vivo e, ao mesmo tempo, permanente de monumentos, sítios e paisagens culturais. Supre uma visão rica, mais dinâmica e abrangente do património cultural.”²⁵

Estamos convencidos de que o novo desafio que se coloca – a todos aqueles, cuja vocação impele a estas considerações – consiste, precisamente, em tentar compreender mais perfeitamente, as relações entre o património material e o património imaterial e reflectir em torno da ideia do *espírito do lugar*; entendido enquanto o conjunto de elementos tangíveis e intangíveis que dão sentido, valor e emoções a esse mesmo lugar.

Julgamos, na verdade, ser muito significativo que o debate em torno das questões patrimoniais comece a debruçar-se, descomplexadamente, sobre aquilo que está para lá da esfera da materialidade e, na nossa perspectiva, este poderá ser um momento importante de mudança, na forma de encararmos o legado que herdámos e que nos compete preservar. Para além disto, consideramos que o entendimento do património da humanidade – num sentido tão amplo quanto aquilo que ele possa vir a abranger – permitirá um conhecimento mais profundo do próprio Homem, individualmente e em sociedade.

Feitas estas considerações, é hora de iniciarmos uma breve reflexão acerca de alguns poucos pormenores existentes nos espaços idealizados por D. Fernando II na concepção da sua residência sintrense tentando, de algum modo, transmitir a forma como percebemos o lugar e algumas das linhas orientadoras que subjazem à sua concepção. Concomitantemente, tentaremos clarificar o motivo pelo qual decidimos atribuir a este ponto do nosso trabalho a designação utilizada.

Se há coisa que não pode passar despercebida quando se entra no espaço físico da Pena, é seu profundo “peso” mourisco, ou islâmico, consoante o nome que lhe quisermos dar. E quando dizemos Pena, não nos referimos somente ao palácio; embora ali esta realidade se torne ainda mais evidente. Da mesma forma, não é possível olhar para a obra esquecendo o seu autor, os seus gostos e as suas inclinações estéticas e artísticas.

Como é sabido, a construção do Palácio da Pena teve início em 1840, conforme se atesta pela cartela existente no remate do arco constituinte do pórtico principal do

²⁵ *Declaração do Quebec Sobre a preservação do "Spiritu loci".*

palácio. As obras foram dirigidas pelo engenheiro alemão Von Eschwege²⁶ e o arquitecto português Possidónio da Silva, numa parceria que entretanto se desfez, alegadamente devido à incompatibilidade de opiniões entre ambos e às diferenças de temperamento. É verdade que Eschwege foi o homem cujo traço deu o primeiro impulso à construção, mas bastará comparar os desenhos constantes dos projecto com a fisionomia que acabou por revestir o edifício para se perceber que tal projecto se alterou profundamente, ao longo do lento e prolongado processo construtivo.

A razão para tal facto deve-se, na nossa opinião, à intervenção de D. Fernando, às suas opções estéticas e ao conteúdo simbólico com que desejou impregnar o lugar. Segundo o nosso entendimento a Pena não é uma mera moradia de veraneio, concebida para a vilegiatura da Família Real Portuguesa mas, antes, a expressão do imaginário e da mundividência do seu ideólogo; à medida que o tempo e as experiências vão transformando o ser, assim a sua obra vai reflectindo essa transformação. Na Pena descobre-se a mensagem das grandes epopeias clássicas, da literatura heróica e das grandes composições paisagistas do XIX, alicerçadas na filosofia da natureza e na alquimia; alegorias evidentes ao percurso existencial do Homem. Como diz a Dra. Maria João Neto:

*“A Pena é a expressão simbólica da união de duas pessoas, de dois reinos, de duas culturas. O rei emprestava e incorporava, a par das reminiscências culturais germânicas, das suas lendas, dos seus mitos de força, união e busca de supremacia, a expressão lusa, a tradição áurea dos descobrimentos marítimos, da origem da nação no arrancar da terra aos árabes, da conduta exemplar dos cavaleiros em busca do cumprimento de um ideal (...)”*²⁷

²⁶ “Wilhelm Ludwig, barão von Eschwege, nasceu na Hessel-Kassel, Renânia, em 1777; naturalista, estudou mineralogia, geologia e botânica, sendo engenheiro militar de profissão. Desenvolveu a sua actividade em Portugal desde 1803, combateu as tropas francesas e acabou por seguir para o Brasil em 1810. Regressa mais tarde a Portugal ocupando-se do projecto da Pena.”

FORTES, Mário e GOMES, Cláudia Ávila in *Romantismo, Ultra-Romantismo e... Alquimia, na Pena e na Regaleira*, http://triplov.com/coloquio_05/mario_claudia_01.html.

²⁷ NETO, Maria João Baptista, *Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), um percurso cultural e artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal*, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6162.pdf>.

Estas linhas expressam, em grande medida, aquela que é também a nossa opinião. A pena é, de facto, “a expressão simbólica da união de duas pessoas, de dois reinos e de duas culturas” mas, em nossa modesta opinião, é também a união de dois géneros (masculino e feminino) e de dois princípios (sol e lua). Para que melhor se possa entender esta nossa afirmação deveremos olhar para o símbolo que D. Fernando criou como *ex-libris* da sua Real Propriedade e, assim que o fazemos, se dissipam as nossas dúvidas.

A marca consiste num crescente trespassado por uma forma fálica, uma ponta de lança, se assim a quisermos designar. Logo, a lua, símbolo feminino e um símbolo solar, masculino. Se quiséssemos utilizar uma linguagem alquímica diríamos, o ouro e a prata. A utilização deste símbolo foi disseminada por vários locais da propriedade e, apesar disso, nunca lhe vimos ser feita uma única referência.

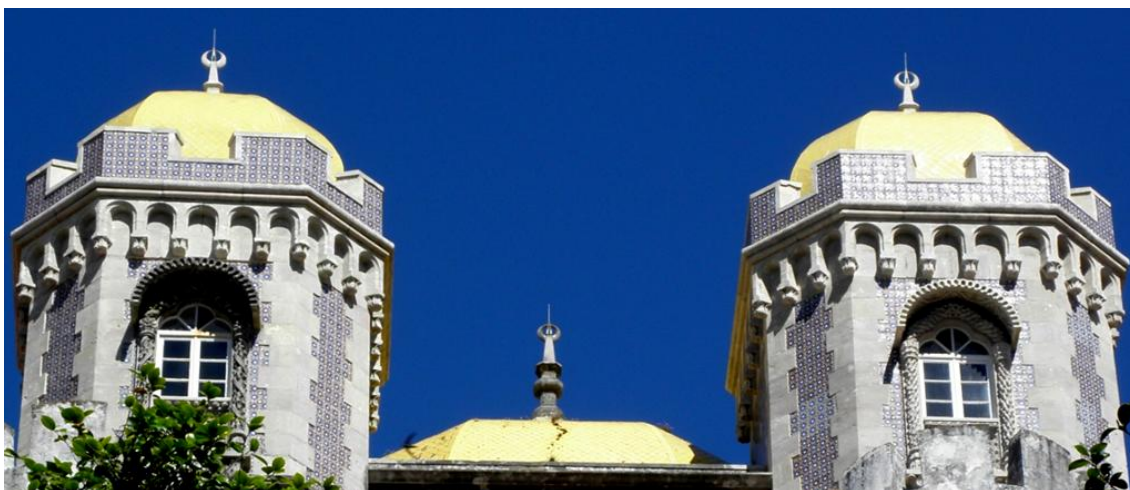


Figura 1: *Ex-libris* da Pena, presente no coroamento da cúpulas que cobrem parte do corpo central do palácio.

Quando se olha para este símbolo a ideia com que, invariavelmente, se fica é de que ele constitui mais uma das muitas referências islâmicas do espaço e, de alguma forma, tal não deixa de corresponder à realidade. Sem embargo, o nosso entendimento é que ele pretende, sobretudo, afirmar uma certa qualidade do lugar e, pela representação simbólica das “Núpcias Alquímicas”, enquadrá-lo naquilo que dentro de uma determinada tipologia fenomenológica se designa por “Mansões Filosófais”. Não queremos entrar nestas temáticas porque, bem sabemos, são terrenos movediços e malquistos nos meandros académicos... contudo, não conseguimos furtar-nos a esta breve referência.



Figura 2: O mesmo símbolo; aplicado nas grades da Fonte dos Passarinhos, no Parque da Pena.

Outro dos casos que, indubitavelmente, se relaciona com o cariz arabizante do lugar é a inscrição em árabe que foi posta no vestíbulo coberto do “Pórtico do Tritão” e reproduzida na cúpula do pavilhão neo-árabe que acolhe a chamada “Fonte dos Passarinhos”, localizada numa outra zona do parque, junto aos lagos. No nosso ponto de vista, este é um pormenor fundamental para a compreensão do lugar e a tradução dessa inscrição surpreende pelo seu conteúdo, que reza da seguinte forma:

*“O Sultão D. Manuel construiu esta capela bendita em nome de Nossa Senhora Maria da Pena, no ano de 1503, em comemoração do salvo regresso de D. Vasco da Gama do descobrimento das terras e países que encontrou, isto é, o Cabo da boa esperança, a Índia e outros. Pois Sua Alteza o Sultão D. Fernando Segundo, marido de Sua Majestade D. Maria II construiu desta maneira em muita magnificência real, no ano de 1840.”*²⁸

²⁸ Tradução da inscrição (em árabe) existente no vestíbulo coberto do chamado “Pórtico do Tritão”, do Palácio da Pena, e que consta, igualmente, da cúpula do pavilhão árabe que acolhe a “Fonte dos Passarinhos”, no Parque da Pena.

À primeira vista não existe nesta inscrição nada de novo, ela destina-se a assinalar a construção, naquele lugar, da capela (igreja) integrada no primitivo mosteiro hieronimita, por parte de D. Manuel I, em comemoração do salvo retorno do Gama, da viagem que empreendera até à Índia e, também, das construções promovidas por D. Fernando II. Até aqui, nada de extraordinário. Contudo, haveremos de convir que é algo estranho o facto de, tanto D. Manuel quanto D. Fernando receberem o título de Sultão, ao invés do de rei, como seria natural. O que terá levado D. Fernando a decidir-se por esta fórmula de titulação tão pouco ortodoxa? Seria uma simples excentricidade, ou existiria uma intencionalidade específica? Mais uma vez somos confrontados com um enigma a que não poderemos responder taxativamente.

O nosso entendimento é de que D. Fernando terá sentido uma certa identificação com esse outro monarca português, naquilo que lhe era mais caro: o profundo gosto pelas artes. Somos a crer que o rei deverá ter ficado impressionado, desde a primeira hora, com o vocabulário artístico das artes produzidas durante o reinado d'el-Rei D. Manuel I; fosse pelo elaborado decorativismo, fosse pelo exotismo presente nessas obras fosse, talvez, por reconhecer nelas certas semelhanças com algum tardo-gótico alemão ou, então, por tudo isto.

O que parece não sofrer contestação é o facto de D. Fernando II ter desenvolvido uma grande afeição pela figura do antigo monarca luso e, para tanto, deverá ter querido saber mais acerca da sua pessoa e da sua personalidade. Terá, eventualmente, lido as crónicas escritas por Damião de Góis e pelo bispo de Silves, D. Jerónimo Osório. A esta sua curiosidade não deverá ter sido também alheia a escrita, por parte de Francisco Adolfo Varnhagen, da *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*, de 1842, que viria a originar o termo “Manuelino”, como forma de designar, genericamente, a arte produzida durante o reinado de D. Manuel I. Além disto, havia ainda outro factor que promovia esta proximidade: a música. A paixão de D. Manuel pela música era de tal forma que ficou para os anais, dizendo-se inclusivamente que não prescindia dela nem enquanto cumpria as suas funções governativas. D. Fernando, por seu turno, era um melómano incorrigível tendo, inclusivamente, casado em segundas núpcias com uma cantora de ópera.

Estamos, no entanto, convictos de que aquilo que levou D. Fernando a mandar por a tal inscrição árabe, no palácio e no parque, foi o gosto partilhado com D. Manuel, pelas artes decorativas mouriscas e o reconhecimento de que, em larga medida, a cultura portuguesa se encontrava eivada de Islão. Na nossa modesta opinião, e para além

daquilo que ficou dito, voltamos a insistir na ideia de que a Real Propriedade da Pena é muito mais do que sùmula de um gosto de época, ou um ilustre repertório de notáveis manifestações artísticas. É a obra de uma vida! Obra essa, concebida, moldada em simultâneo e de acordo com a evolução da alma do seu projectista. E, sendo assim, acaba por ser igualmente o reflexo da interpretação que D. Fernando faz das coisas da vida, do mundo... do universo: um microcosmos pessoal.

Por defeito profissional, que – afortunadamente – nos obriga a passar tanto tempo nesse lugar, fomo-nos também deixando moldar pelas subtilezas e pelo génio nele impresso. Não há como fugir. Costumamos dizer, por vezes, que a Serra de Sintra é como uma doce tirana, ou uma amante possessiva; começa por nos cativar e, depois, domina-nos! Quem lhe cai na teia dificilmente se desenreda. Tem, por natureza, uma qualidade maternal que nos embala docilmente, nos protege e nos alimenta. Não obstante, inspira um certo temor e, desse modo, nos educa e nos mostra que a percepção que temos, acerca daquilo que nos rodeia é, em larga medida, o reflexo das coisas sentidas “cá dentro” num determinado momento.

Não poderíamos terminar esta parte do nosso trabalho sem deixar aqui algumas palavras, proferidas pelo próprio “artista” perante a contemplação da sua obra:

“Sintra é de facto um sítio magnífico, que não se deixa comparar facilmente com outras regiões. Minha querida Pena é, conforme o meu critério, a coroa da região sintrense. Ainda ontem passámos lá uma das tardes mais maravilhosas que se podem imaginar e regressámos a casa ao luar. Não existe algo de mais belo do que uma das calmas tardes locais, porque a luz é quase sempre serenamente bela e todas as coisas se mostram numa nitidez muito especial.”

D. Fernando II

Capítulo II – A COLEÇÃO DE VITRAIS

II.1 – O Estado da Questão

É certo que o vitral foi, e é ainda, considerado por muitos uma forma de arte meramente decorativa e, por consequência, uma arte “menor” que não merece uma análise muito aprofundada. Outros há, porém, que manifestam o contrário e tentam romper os preconceitos estabelecidos, numa busca incessante pelo mais perfeito entendimento das técnicas, dos materiais e de uma estética que, tendo assumido um papel central na linguagem do chamado gótico europeu, foi, com o passo do tempo, evoluindo no âmbito das suas capacidades técnicas e plásticas mas, concomitantemente, decaindo no vigor do seu propósito doutrinário.

Cabe referir neste momento o facto de, no nosso país, não terem sobrevivido muitas evidências do cultivo da arte do vitral ou, até, provas da sua efectiva existência em largo número. Pelo menos não ao nível do que aconteceu em outras regiões europeias como a Alemanha, a França, os Países Baixos, a Confederação Helvética ou, como não poderíamos deixar de referir, a Grã-Bretanha. Sabemos, no entanto, que existem encomendas documentadas, relativas à execução de vitrais para locais onde – e admitindo que hajam sido satisfeitas –, hoje, já não se encontram. Talvez a escassez dessas evidências seja decorrente do gosto e do facto de, em Portugal, se ter verificado a adopção duma arquitectura que nunca teve a apetência para se desenvolver em altura propiciando, desse modo, a abertura de vãos altos e largos, nas superfícies parietais, que permitissem acolher os painéis de vidro colorido.

Acerca desta problemática, veja-se o que é dito pelo Dr. Pedro Redol, no capítulo III da sua tese de mestrado²⁹, intitulado “*Os Vitrais Quatrocentistas e Quinhentistas da Batalha: Significado Artístico e Cultural*” que tem como subtítulo do ponto 1 “*A arte do vitral em Portugal nos séculos XV e XVI*” (sem qualquer texto) e

²⁹ REDOL, Pedro, *Os Vitrais dos séculos XV e XVI do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Estudo sobre o seu significado cultural e artístico, e sobre a sua conservação*, Dissertação de Mestrado, Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.

prossegue no ponto 1.1 com o título “*O Mosteiro da Batalha e o problema da origem da arte do vitral em Portugal*” que, na abertura do primeiro parágrafo diz o seguinte:

“A ausência de materiais e escritos referentes a vitrais, em território nacional, anteriormente à terceira década do século XV, leva-nos a supor que essa disciplina artística, velha de pelo menos seiscentos anos nas regiões da Europa Central, fora, até então, entre nós desconhecida.”

Carlos Barros, por seu turno, afirma “*que não é só pelo desconhecimento de referências, documentos ou vitrais anteriores ao século XV que se pode inferir que a arte do vitral não se tenha manifestado entre nós em épocas mais remotas. A fragilidade da matéria-base – o vidro – assim como dos chumbos que ligam os pequenos pedaços que o compõem, pode estar na origem do desaparecimento de exemplares anteriores à época citada.*” Para além destas razões, o mesmo autor assinala também justificações conjunturais para a mais que provável inexistência de vitrais, no nosso país, em época anterior ao século XV, já que sendo o vitral “*essencialmente, um fenómeno gótico*” não existiriam nesse período, em Portugal, “*condições económicas propícias à construção de grandes catedrais, nem tão-pouco clima favorável para a vinda de mestres estrangeiros, por demais ocupados nos seus países com encomendas verdadeiramente impressionantes.*” Estas são opiniões que, quanto a nós, podem explicar perfeitamente as razões pelas quais não subsistiram, em território português, provas significativas da produção e prevalência de artefactos vitralísticos, em quantidade assinalável.

Perante este cenário, torna-se ainda mais significativa a coleção recolhida por D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, sobretudo, se tivermos em conta a extensão cronológica da mesma que, pelo que pudemos constatar, inclui exemplares de todas as centúrias, entre os séculos XIV e XIX. Além disto, sublinhe-se que, o facto de estes vitrais terem sido trazidos para Portugal, no decurso do século XIX, poderá muito bem ter sido a única razão pela qual se viram poupados à voragem destruidora da Segunda Guerra Mundial.

No século XIX, os homens do romantismo – com o manifesto fascínio que demonstram pela medievalidade – recuperam, não só, a produção vitralística de feição gótica mas promovem também a preservação (por via da vocação colecionista) de um importante manancial desses artefactos, pertencentes às mais diversas épocas.

A coleção de vitrais do Palácio da Pena é composta de ambas as realidades e, em nossa modesta opinião, o seu estudo e análise deverão proporcionar – para além da necessária inventariação e avaliação básica do seu estado de conservação – o melhor conhecimento de um espólio verdadeiramente único no nosso país e a sua imprescindível divulgação.

Muito pouco foi aquilo que, até hoje, se disse acerca destes vitrais e, tanto assim é, que poderíamos aqui transcrever todas as referências que lhes foram feitas, sem correr o risco de aumentar significativamente a extensão deste trabalho. Desse modo, a constatação de que uma tal realidade não pode senão acrescentar exigência, relativamente à responsabilidade que assumimos quando nos propusemos a realização deste trabalho.

Além destes aspectos, cremos ser factor importante para o sucesso deste estudo, tentar entender o homem por detrás da coleção e, de modo hipotético, avançar algumas considerações acerca da função que, segundo os critérios de D. Fernando II, os vitrais cumpriam no conjunto arquitectónico da Pena. Através da sua coleção de vitrais é possível perceber que a sensibilidade de D. Fernando II não ficara alheia a esta peculiar forma de expressão artística. Estamos profundamente convictos – tendo em conta o conhecimento que vimos adquirindo, relativamente ao palácio e ao estudo da personalidade do seu mentor – de que existe, na totalidade do projecto da Pena, uma profunda intenção conceptual que pretende evocar o espírito ancestral do lugar e constituir-se como cadinho fundidor de elementos diversificados de um passado sempre renovado, cristalizando na matéria o teor de uma linguagem eminentemente simbólica, capaz de se sobrepujar ao tempo e às mentalidades vigentes de cada momento histórico e, por esse modo, ajudar à perpetuação da “Memória”.

Dito isto, passemos, sem delongas, à transcrição comentada das referências escritas que, até esta data, fomos capazes de recolher e que – aquém e além do muito que se tem escrito sobre D. Fernando e sobre a Pena – se refere, especificamente, ao espólio vitralístico. Para tanto, lançaremos mão de toda a informação a que pudemos aceder: fornecida por periódicos publicados à época e pelas obras que, adentrando o estudo sobre o Palácio da Pena e seu ilustre mentor, lhe quiseram dedicar algumas linhas.

Começaremos por nos valer do estudo que – na nossa mui modesta opinião –, pela sua profundidade e inquestionável rigor, se institucionalizou como a grande referência; em ordem a uma mais perfeita compreensão da figura de D. Fernando de Saxe-Coburgho-Gotha. Referimo-nos, claro está, à obra de José Teixeira: *D. Fernando*

II, Rei-Artista, Artista-Rei. Aí se encontra, definitivamente, o maior manancial de informação que, até hoje, se escreveu acerca da colecção de vitrais de D. Fernando; tanto no que concerne aos exemplares expostos no Palácio da Pena, quanto no que se relaciona com aqueles outros que, sendo originalmente do Paço das Necessidades, se encontram actualmente em depósito permanente no primeiro.

Sem embargo, e mesmo depois que foi feito o depósito dessa parte do espólio vitralístico recolhido por D. Fernando, no Palácio da Pena (assunto a que voltaremos mais tarde), nunca o autor de qualquer estudo, em que se lhe faça menção, teve a propensão, ou o ensejo, de olhar para a colecção na sua totalidade; na perspectiva de uma análise que fosse integradora das partes. Vejamos, então, aquilo que se foi escrevendo no transcorrer dos tempos que medeiam entre a constituição da colecção e os dias que correm.

A propósito dos vitrais que se encontram expostos na antiga igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena – hoje designada por *Capela* – diz-nos José Teixeira o seguinte:

“Os vitrais foram pensados como de grande necessidade logo nos primeiros anos das obras, todavia a sua execução concretiza-se em duas fases: a primeira em 1841 e a outra onze anos mais tarde.”

Até este dia, não nos foi ainda possível verificar onde, ou de que forma, se terá baseado o autor para produzir a segunda destas afirmações; já que não fomos capazes de descobrir qualquer fonte onde existam tais referências, nem a obra contém qualquer nota, a este respeito, que nos remeta para algum tipo de registo escrito.

“Reputados indispensáveis”, diz José Teixeira, “para a fidelidade das intervenções de recuperação, requisito muito caro a D. Fernando, estipulou-se que a igreja levasse: ‘vidros de côres nas suas janellas, para lhes dar essa luz misteriosa propria das Igrejas gothicas’.”

Impõe-se aqui uma pausa, para referir o facto de não existir, na obra que temos vindo a seguir, qualquer nota sobre a proveniência desta última citação, ainda que, no contexto em que foi inserida, nos pareça lícito atribuí-la – à laia de ordenação – ao próprio D. Fernando. Sem embargo, é-nos muito fácil aceitar a teoria do Dr. José

Teixeira sobre as intenções de D. Fernando pretender, desde sempre, a introdução de vitrais na obra da Pena já que, como o mesmo autor afirma, mais adiante:

“ (...) os vitrais mais antigos tinham desaparecido – a preciosidade quinhentista é normalmente atribuída ao vidreiro Francisco Henriques, que trabalhou para D. Manuel I na igreja de Santa Cruz de Coimbra e na igreja de São Francisco de Évora³⁰. A primeira encomenda executou-se na Alemanha, conforme se pode apurar no painel que representa D. Manuel I com a maqueta do primitivo convento da Pena (...)”.



Figura 3: Reprodução de uma gravura, da autoria de Clémentine Brélaz (1840), representando o primitivo Mosteiro da Senhora da Pena, antes da intervenção promovida por D. Fernando II. Atente-se na traça da antiga torre sineira, bem distinta da actual.

Permitimo-nos, aqui, fazer mais uma pausa na transcrição para rectificar outro pequeno pormenor, dizendo que, na realidade, a maqueta ostentada por D. Manuel I não representa o mosteiro primitivo mas, antes – como se pode constatar pelo aspecto da

³⁰ ANTT, *Corpo Cronológico*, parte II, doc. 32, in Comte A. Racinsky, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal.*, p. 131; ver tb. D. José Pessanha, “A Pena”, *Arte Portuguesa*, nº 4, Abril de 1895 (nota revista, reproduzida da obra do Dr. José Teixeira).

torre sineira, idêntica à do Castelo de São Vicente, em Belém³¹ –, o modo como ele se nos apresenta após a intervenção de que foi alvo, segundo os critérios de D. Fernando II. Para atestar este facto basta constatar a forma curiosa como o novo vitral – concebido para a janela ogival da nave da igreja – se encontra representado, a si próprio, no local para onde foi projectado (ainda que às avessas, ou seja, representado da forma como é visto a partir do interior da nave da antiga igreja, ora designada por capela).



Figuras 4 e 5: Representação da antiga igreja do mosteiro de Nossa Senhora da Pena, constante de um dos painéis da janela da nave da capela do actual palácio. Pormenor do painel e pormenor representando a própria janela em que se acolhem os vitrais hoje existentes.

O autor prossegue, referindo “(...) *que na parte inferior* [o vitral] *registra: Kellner in Nürnberg 1841.*” Não obstante, foi-nos possível constatar, em momento mais recente – mediante uma análise muito próxima e pormenorizada, dos diversos painéis constituintes deste conjunto – a existência de outras inscrições que apontam, inequivocamente, o ano de 1840, como ano de fabricação deste conjunto de vitrais. Disto, e de outras coisas, falaremos com maior profundidade quando, mais adiante, se proceder à *Apresentação da Coleção*. Por ora, prossigamos com a transcrição:

³¹ Ou, por um outro ponto de vista que não se nos afigura demasiado rebuscado, idêntica a uma torre militar que teria existido (até 1755) no Paço Real de Sintra, a fazer fé em alguma documentação [ver ficha de inventário: IHRU-SIPA-Palácio Nacional de Sintra-http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135], na gravura feita por Duarte d’Armas, cerca de 1509 (ver: ANEXO 12) e num painel de azulejos existente na *Loggia* de Pisões da Quinta da Regaleira (ver: ANEXO 12).

“As outras grandes composições são dedicadas a Nossa Senhora da Pena, ao cavaleiro que pode ser identificado como São Jorge, e a Vasco da Gama - envolvidas por molduras de troncos de árvore; na parte superior [bandeira], em tamanho reduzido, as armas reais portuguesas e as de Saxe-Coburgo-Gotha,” – para usar de maior rigor, ao nível heráldico, diríamos antes, serem as armas dos Duques da Saxónia – “ e ao centro esfera armilar e cruz de Cristo. Nos vitrais primitivos representavam-se ‘alguns passos da vida de S. Jerónimo, Escudos com as quinas portuguesas, emblemas, divisas e letras, imitando troncos de árvore que vinhão a dizer Emmanuel’³², “(...) a seguirmos a descrição do Abade Castro e Sousa, publicada em 1841, o qual visitou a Pena para preparar o seu livro, e aí teria ouvido tal enumeração figurativa, organizada para servir de memória aos novos cartões.

Admitamos que tenham sido desenhados em Portugal, dada a fidelidade com que são pintados, os monumentos da Pena e da Torre de Belém. No catálogo dos quadros que pertenceram a D. Fernando vêm descritos os ‘projectos a gouache para a vidraça em forma ogival’ que, hipótese plausível, se enviaram à Alemanha – mostravam as imagens da Virgem, São Miguel, D. Afonso Henriques e Vasco da Gama (Catálogo dos Quadros..., 1892, nº 64)³³. Têm sido creditados ao Visconde de Meneses, que ganhara esta encomenda com apenas 23 anos, em virtude da protecção do rei D. Fernando³⁴.”

³² *Memoria Historica sobre a Origem e Fundação do Real Mosteiro de Nossa Senhora da Pena*, Lisboa 1871, p. 16, nota 9 (nota reproduzida da obra do Dr. José Teixeira).

³³ Fazemos aqui a transcrição daquilo que, efectivamente, se encontra escrito no *Catálogo dos Quadros Existentes no Palácio das Necessidades Pertencentes à Herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão-de ser vendidos em leilão*, datado de 1892, o qual refere no Nº 69 (e não no Nº 64, como diz José Teixeira), da página 41, o seguinte: “Gouache representando projectos para vidraça em forma ogival tendo a Virgem, S. Miguel, Affonso Henriques e Vasco da Gama, e os escudos portugueses e de Cobourg. Auctor desconhecido”.

³⁴ José Pessanha, “A Pena”, *Arte Portuguesa*, nº 4, Abril de 1895, afirma que D. Fernando mandou fazer os vitrais «em 1840: os do coro, em Inglaterra, por uma composição do Visconde de Menezes; os do corpo da igreja, na Alemanha»; cf. Diogo de Macedo, *Visconde de Menezes*, Lisboa 1951; J. Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, p. 303 [não p.303, mas p.304] (nota revista, reproduzida da obra do Dr. José Teixeira).

Torna-se evidente o facto de, naquela descrição que consta do supracitado catálogo, terem existido – por parte do autor do mesmo – erros de interpretação iconográfica na leitura dos referidos cartões, concretamente nos que se referem às representações de São Miguel e de D. Afonso Henriques.

Vejam agora aquilo que, efectivamente, escreveu D. José Pessanha sobre os vitrais em questão:

“Actualmente, rarissimos vidraes antigos ha em Portugal. Encontram-se apenas na Casa do Capitulo da Batalha, na sé de Braga, a igreja do Convento de Jesus em Setubal, e na matriz de Vianna do Alentejo. Deslocado, ha um, em Evora, na Misericordia, o qual pertenceu a uma rosacea da Casa do Capitulo do extincto Convento de Santa Catharina de Senna, d’aquella cidade.

Os que eram, com certeza, de Francisco Henriques, – os de Cintra e os de S. Francisco de Evora, – desapareceram. São modernos os que hoje se vêem na capella da Pena. Mandou-os fazer el-Rei D. Fernando, em 1840 e tantos: – os do côro, em Inglaterra, por uma composição do visconde de Menezes; os do corpo da igreja, na Allemanha.”³⁵

Não nos diz o autor onde foi recolher as informações aqui veiculadas. Gostaríamos, ainda assim, de tecer aqui algumas breves considerações que se relacionam com aquilo que se refere à sugestão feita por D. José Pessanha, relativamente aos vitrais da Igreja Matriz de Viana do Alentejo. Querendo saciar uma certa curiosidade – e por falta de oportunidade de nos deslocarmos ao local – procurámos no inventário disponibilizado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) a informação referente à Igreja Matriz de Viana do Alentejo e, surpreendentemente, fomos confrontados com a foto de um vitral que, a avaliar pela tipologia, poderá ser datado do século XIX. A favor desta teoria veja-se, por exemplo, a simulação de fendas na pintura das pedras da silharia de emolduramento da figura; justificáveis e compreensíveis numa obra de cariz revivalista mas, nunca, num artefacto produzido no século XVI.

³⁵ D. José Pessanha, “A Pena”, *Arte Portuguesa*, nº 4, Abril de 1895 (p. 85).

Na cronologia constante da referida informação afirma-se, em determinado passo:

“1947 - A Casa do Alentejo informa a DGEMN que o vitral retirado da igreja se encontra em Lisboa, na casa de Ricardo Leone, para restauro; 1949 - a Casa do Alentejo informa que os vitrais já se encontram restaurados podendo ser recolocados na igreja.”



Figuras 6 e 7: São Jorge. Foto do vitral da Matriz de Viana do Alentejo – painel completo e pormenor.

Uma pesquisa nos arquivos da oficina de Ricardo Leone, hoje recolhidos no Mosteiro de Santa Maria da Vitória – ou, da Batalha – permitiria, em princípio, confirmar esta nossa suspeita e, sendo esse o caso, quem o teria mandado fazer? Responder a essa questão levar-nos-ia, seguramente, a toda uma nova investigação que, por razões óbvias, não tem cabimento no contexto do trabalho que agora nos ocupa.

Prosseguindo, então, a nossa dissertação e naquilo que respeita aos vitrais aplicados nas três janelas do Salão Nobre a informação é absolutamente omissa, tanto na obra de José Teixeira, como em toda a documentação que nos foi possível consultar; exceção feita à obra conjunta do Dr. Paulo Pereira e do Dr. José Manuel Martins Carneiro, sobre o Palácio da Pena, onde se pode ler que:

“Os vitrais situados nas três janelas do lado norte trazem ecos de uma cavalaria imaginária, ao gosto de D. Fernando, com inúmeras referências heróicas e medievalizantes. Foram executados na Alemanha.”

Mais recentemente, o estudo do Dr. José Manuel Martins Carneiro que mencionámos na introdução deste trabalho, diz ainda, a propósito do Salão Nobre do Palácio da Pena, aquilo que a seguir reproduzimos:

“As três janelas do corpo central viradas a poente são preenchidas com vitrais alemães de vários períodos e épocas parecendo um sugestivo trabalho em ‘patschwork’. A simbólica aí representada é suficientemente interessante guardando, por certo, subtil interpretação.

Chamo a atenção para a forma de funcionamento destes três janelões, abrindo em torno de um eixo central. Idêntico tipo de abertura decorada com episódios diversos em vitral foi colocado na Sala de Jantar das Necessidades, na ala que o monarca habitou após ficar viúvo”

Para além disto... completo mutismo.

Relativamente ao conjunto de vitrais vindos do Paço das Necessidades tudo aquilo que se poderá dizer é o pouco que vem descrito por Caetano Alberto, na edição de *O Occidente*, saída do prelo no dia 11 de Janeiro de 1886, pouco depois do falecimento de D. Fernando II, e que constitui um só parágrafo que aqui se transcreve:

“A sala de Jantar está distante d’esta [sala de Saxe] e deita tres formosas janellas gothicas sobre o jardim. Os vidros d’estas janellas são pintados com figuras, obra dos seculos XIV e XV. É ricamente guarnedcida de fayanças antigas de grande belleza e muito raras, tem um magnífico lavatorio de Sevres, etc.”³⁶

³⁶ ALBERTO, Caetano, *O Occidente*, Nº 254, 11 de Janeiro, 1886.

Existe ainda uma outra referência, muito genérica, feita a propósito deste núcleo de vitrais por Ernesto Biester³⁷, na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, em que se pode ler o seguinte:

“Os quartos de S. M. El-Rei o Sr. D. Fernando, no palacio das Necessidades formam um variadissimo e esplendido museu (...) A pintura em vidro que é hoje uma arte esquecida, pôde admirar-se em tres janellas de um gabinete, que são tres maravilhas, encerrando as melhores e mais raras, como se observa das datas que se lêem em alguns quadros, e que são 1520, 1549, 1601 e 1588 (época esta a mais florescente da arte.)

Que trabalho e que tempo não empregaria S. M. o Sr. D. Fernando em pesquisas e investigações, para conseguir juntar vidros sufficientes para completar aquellas janellas? São dificuldades estas que o oiro não vence logo; o prazer do rei é por isso maior.”

Não deixa de ser curioso, o facto de Biester não fazer qualquer referência aos vitrais da Pena; nem aos da Capela, nem aos do Salão Nobre... sendo, porém, mais que provável, o facto de o escritor e dramaturgo já haver conhecido a residência sintrense de D. Fernando II que, neste momento, se encontraria numa fase bastante avançada da sua construção. E, admitindo que os vitrais inclusos nas janelas do Salão Nobre (ou “Sala dos Embaixadores”, como consta no projecto de Eschewege) ainda não houvessem sido aplicados, o mesmo não se verificava com os da Capela.

Fica-nos, no entanto, relativamente aos vitrais das Necessidades, uma dúvida para a qual não fomos capazes de encontrar resposta. Pelo que acima ficou transcrito, vemos que existe uma unanimidade das fontes citadas, quanto ao número de janelas decoradas com vitrais existentes no Paço lisboeta: três. Ora, nos vitrais hoje existentes nas reservas museológicas do Palácio Nacional da Pena, vindas desse palácio não conseguimos nós vislumbrar a existência de um número de vitrais suficientes para o preenchimento de três vãos, com as suas respectivas bandeiras, nem, sequer, nos foram reveladas, até ao presente dia, fontes iconográficas que nos permitam assegurar a

³⁷ BIESTER, Ernesto, *S.M. El-Rei o Senhor D. Fernando*, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, Parte III, Lisboa, 1860.

existência de mais que dois vãos com aplicação dos referidos vitrais³⁸ mas... talvez esta seja uma dúvida sem sentido. Adiante.

II.2 – Apresentação da Coleção

A coleção de vitrais de D. Fernando II compõe-se de três realidades distintas, em que duas delas partilham características similares, ao nível de uma determinada lógica expositiva; condicionada, evidentemente, pelos espaços em que os vitrais foram integrados, pela circunstância de terem de ser adaptados a novas caixilharias e, como não poderia deixar de ser, pelo arbítrio estético – e, eventualmente, programático – do colecionador. Dado o estado actual da coleção e as particularidades que a caracterizam propusemo-nos criar uma metodologia organizativa que permitisse (apesar das diferentes “conjunturas” em que os artefactos hoje se encontram) um tratamento uniformizado; ao nível das designações e da referenciação dos objectos, por forma a poder articular o seu registo e catalogação com os requisitos que permitam, *a posteriori*, a inclusão desse trabalho no projecto internacional do *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (CVMA), de cujo comité em Portugal é presidente, desde 1996, o Dr. Pedro Redol.

Quisemos abrir aqui um breve parêntesis para deixar algumas palavras que, segundo esperamos, possam ajudar a compreender o âmbito e os objectivos deste projecto internacional. Foi a documentação fotográfica, produzida no momento do resgate de vitrais antigos durante a Segunda Guerra Mundial, que deu um impulso decisivo ao inventário científico sistemático de vitrais medievais. Embora a investigação sobre as janelas de muitos edifícios em vários países houvesse começado no final do século XIX, o ponto de partida para o seu inventário crítico foi substancialmente promovido através desse contacto próximo com as obras mais famosas. Estes esforços iniciais isolados foram coordenados e incentivados pelo historiador de arte suíço Hans R. Hahnloser, na perspectiva de se dar início a um verdadeiro projecto científico. A acção e o dinamismo de Hansloser conduziram – em 1952, durante a Conferência Internacional de História da Arte, em Amesterdão – à fundação do *Corpus de Vitrearum Medii Aevi* (CVMA); o primeiro empreendimento da História da Arte a ser organizado a um nível internacional.

³⁸ Ver: figura 19.

Após as mudanças políticas fundamentais operadas no final do Antigo Regime na França, num período de profunda secularização na Europa, um número considerável de janelas foram removidas das suas construções originais e os seus vitrais foram dispersos por todo o mundo. Não obstante, o carácter nostálgico do Romantismo, e a vontade de preservar as antiguidades nacionais, reavivou a atenção para a Idade Média e para os monumentos nela produzidos. Este novo interesse – a que os motivos comerciais não eram alheios – incutiu em muitos coleccionadores a procura de objectos que tinham deixado a sua localização original. Seguindo por caminhos, muitas vezes tortuosos, passando de um proprietário para outro, as obras têm frequentemente encontrado seu caminho para colecções públicas e museus. Não significa isto, no entanto, que, uma vez mantidos nestes locais, estivessem a salvo de destruição; como evidenciado pela história do Museu de Artes Decorativas em Berlim e em algumas colecções privadas destruídas pela guerra ou pelo desinteresse dos proprietários.

Pela nossa parte, animados pelos mesmos princípios que inspiraram o Professor Hahnloser – bem como todos aqueles que subsequentemente têm vindo a contribuir para a consumação dos objectivos daquele inestimável projecto, enriquecendo com os seus esforços o melhor conhecimento de uma realidade artística, tão tocante quanto precíval –, tentaremos levar a bom termo a consumação das seguintes tarefas:

- ✓ Inventariar e catalogar as imagens de todos os elementos figurativos constituintes da colecção;
- ✓ Identificar os conteúdos iconográficos das representações mais significativas (segundo o nosso critério);
- ✓ Atribuir datações (específicas ou aproximadas);
- ✓ Determinar origens de manufactura (quando possível);
- ✓ Determinar proveniências (quando possível);
- ✓ Avaliar – na óptica do observador não especializado – o estado de conservação dos vidros (e, quando possível, dos chumbos).

Decidimos, igualmente, definir uma terminologia que – aplicada à realidade dos objectos existentes – proporcionasse um entendimento perceptível das suas tipologias e, desse modo, estabelecer uma diferenciação, relativamente à diversidade dos elementos constituintes da colecção. Disto, falaremos mais concretamente quando, adiante, nos

ocuparmos da *Inventariação dos Vitrais do Palácio Nacional da Pena e Catalogação das Imagens que lhes Correspondem*.³⁹

A colecção é composta por três núcleos distintos a que, dadas as suas localizações actuais designaremos por:

- ❖ Núcleo da Capela
- ❖ Núcleo do Salão Nobre
- ❖ Núcleo das Reservas

Desses, como já foi dito, só os vitrais do *Núcleo da Capela* e do Núcleo do Salão Nobre se encontram, actualmente, aplicados em janelas do Palácio Nacional da Pena.

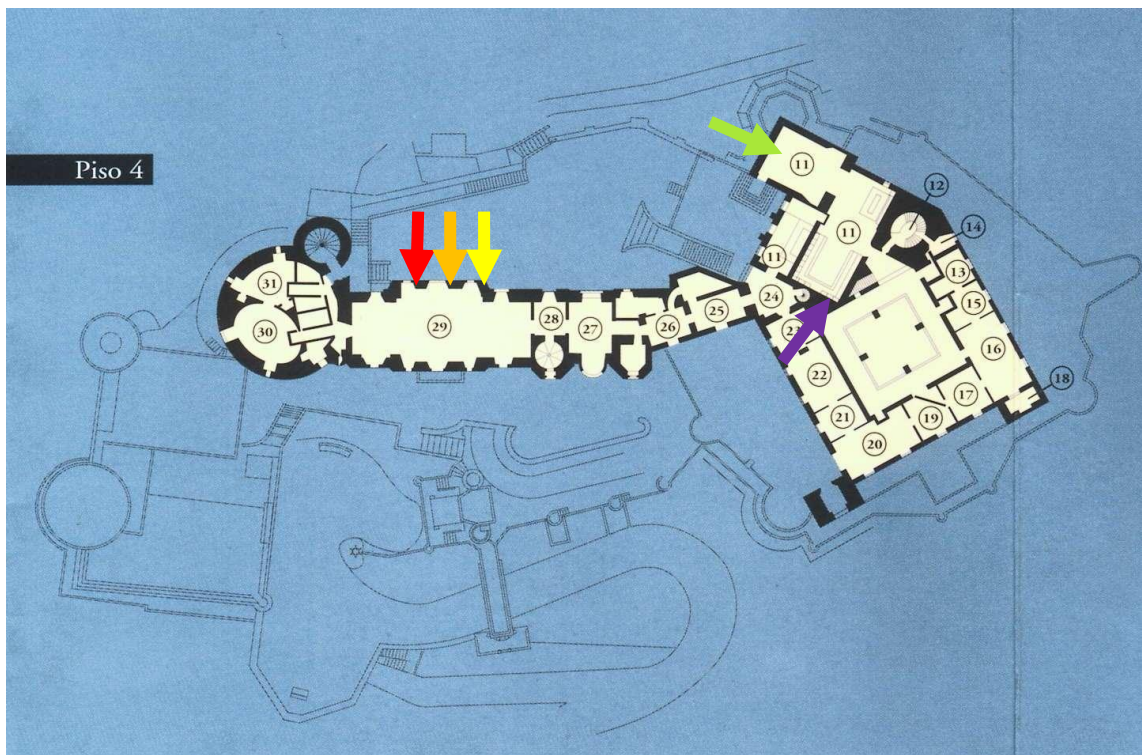


Figura 8: Planta do “Piso 4” do Palácio Nacional da Pena com indicação da localização das janelas com vitrais.

LEGENDA:

- ➔ Janela do Coro (Capela)
- ➔ Janela da Nave (Capela)
- ➔ Janela 1 (Salão Nobre)
- ➔ Janela 2 (Salão Nobre)
- ➔ Janela 3 (Salão Nobre)

³⁹ Ver: Volume II.

II.2.1 – O Núcleo da Capela

O Núcleo da Capela é constituído por dois conjuntos; os da *Janela do Coro* e os da *Janela da Nave*. Estes últimos estão assinados e datados e, por tal facto, sabemos que foram feitos na oficina Kellner, em Nuremberga, no ano de 1840. Para além disso, como ficou relatado no *Estado da Questão*, existem alguns autores que atribuem a autoria dos cartões que lhes serviram de modelo ao Visconde de Meneses, ou ao próprio D. Fernando. A este respeito, aquilo que se pode dizer, com absoluta segurança, é o que está escrito numa fonte já anteriormente referida, ou seja, no *Catálogo dos Quadros Existentes no Palácio das Necessidades Pertencentes à Herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão-de ser vendidos em leilão*, que atribui a estes cartões uma autoria desconhecida; pelo que se deve deduzir a falta de uma assinatura, ou de qualquer outra marca autoral.

Pela nossa parte, não assumiremos qualquer tipo de posição quanto a essa matéria, uma vez que, após a sua venda, os referidos cartões foram sonogados ao olhar público e, que saibamos, não existem quaisquer reproduções iconográficas dos mesmos que permitam, sequer, a avaliação das suas características técnicas, artísticas ou estilísticas. Este conjunto de vitrais exhibe, no entanto, um trabalho de pintura de notabilíssima qualidade plástica e – a corresponder, de facto, ao que se poderia encontrar nos modelos desenhados – reflecte, por um lado, o virtuosismo posto na execução dos cartões e, por outro, a elevada mestria do vitralista.

Existe uma outra particularidade que não poderemos deixar de registar, a qual se prende com as preocupações demonstradas por D. Fernando II, naquilo que concerne à preservação e estado de conservação da sua colecção de vitrais, sobretudo, quando esses vitrais hajam sido alvo de aplicação em janelas particularmente expostas aos elementos; como são os casos da *Janela da Nave* (virada a sudoeste) e das do Salão Nobre – estas últimas enfrentando, na maioria dos dias do ano, fortes ventos de noroeste (dominantes na nossa costa). Tendo em conta essas especificidades, o coleccionador decidiu dotar as referidas janelas de um engenhoso sistema, mandando encaixilhar os vitrais entre duas janelas de protecção (uma externa e outra interna) fomentando, não só, o isolamento dos vidros decorados, face à agressão impiedosa dos agentes atmosféricos como, também,

criando uma caixa-de-ar; a fim de evitar a condensação de humidade na superfície dos mesmos.

Ao nível dos temas representados poder-se-á dizer que este núcleo pretende ser uma síntese referencial das origens do mosteiro e, até certo ponto, formar um quadro alegórico representativo de valores essenciais da história portuguesa. Neles figuram personagens de fácil identificação: a Virgem (mais especificamente, a Senhora da Conceição ou Senhora do Apocalipse), São Jorge, D. Manuel I e Vasco da Gama; estes últimos, assinalados com os seus brasões⁴⁰. Na bandeira da janela foram postos mais alguns elementos heráldicos. Mais adiante, teremos a oportunidade de nos debruçarmos, com maior detalhe, sobre a descrição destes vitrais e dos elementos iconográficos que os compõem.

Por agora, apraz-nos referir a recente intervenção de conservação de que foi alvo este conjunto de vitrais, executada entre Fevereiro e Abril de 2009, pelo Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, pelas mãos da Mestres Cristina Gomes e Inês Coutinho e sob a direcção da Dra. Márcia Vilarigues e da Dra. Augusta M. Lima. Nesse processo, a necessidade de apeamento dos painéis permitiu-nos uma proximidade com os artefactos que, de outra forma, não teria sido possível e, acto contínuo, a descoberta de várias marcas oficinais e autorais, as quais, embora despiciendas no âmbito laboratorial da referida intervenção, se revestem da maior importância ao nível historiográfico. Pudemos, por tal circunstância, ficar a saber que este conjunto de painéis fora executado por um mestre vidreiro, de seu nome Johann Adam, que terá trabalhado para a oficina Kellner, em Nuremberga, pelo menos, para a concretização desta encomenda do rei-consorte de Portugal, nos anos 40 e 41 de mil e oitocentos.

Entretanto, graças à generosidade e solicitude da Dra. Marta de Oliveira Sonius – que foi a nossa ponte de contacto com as fontes de informação alemãs – ficámos a saber que Johann Adam executou, como mestre vidreiro, vários trabalhos de restauro na Igreja de São Lourenço (St. Lorenzkirche) em Nuremberga (na substituição dos vidros da rosácea, por exemplo), durante o ano de 1831⁴¹. Isto implica, obviamente, que o

⁴⁰ Ainda que, curiosamente, o brasão de D. Manuel I ostente dez castelos na bordadura, ao invés dos costumeiros sete.

⁴¹ FRENZEL, G., *Historischer Abriß der Glasgemälderestaurierung in Nürnberg bis 1900*, in *Arbeitshefte des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 1985.

mesmo estivesse a trabalhar na oficina de Johann Jacob Kellner muito antes da execução do vitral para a capela do Palácio da Pena, em 1840-41, visto não existir nenhuma informação que evidencie a sua ligação a uma outra oficina.

Procurámos, igualmente, informar-nos um pouco melhor sobre a história da oficina Kellner mas, tudo quanto nos foi possível aferir foi que Johann Jakob Kellner (1788-1873), cujo pai era gravador, estudou com um mestre de pintura e desenho de alguma reputação (Riedel), e estabeleceu-se em Nuremberga, provavelmente após o seu regresso a esta cidade no ano de 1821, com uma oficina de arte vidreira. Os seus três filhos, ao que se sabe, trabalhavam nesta mesma oficina e terão colaborado com o pai em vários trabalhos de restauro de vitrais em Igrejas de Nuremberga⁴² (St. Lorenzkirche, Frauenkirche, St. Sebaldkirche). Johann Jakob Kellner executou também, a partir de uma gravura de Dürer, um vitral para Hohenschwangau⁴³, o Palácio Maximiliano II, na Baviera, em 1836. Além disso, foi possível saber que na igreja de São Pedro, em Hamburgo – a igreja mais antiga dessa cidade, inicialmente consagrada no século 12 e reconstruída no 14 –, depois de um incêndio ocorrido em 1842, foram realizadas obras de restauro, entre 1844 e 1849, que incluíram vitrais executados por Kellner de Nuremberga. Segundo uma outra informação que pudemos recolher⁴⁴, em 1854 os Kellner instalaram, também, painéis de vitral nas janelas do coro da igreja de Sainte Croix, em Liége (Bélgica). Tudo isto confirma tratar-se, portanto, de uma oficina de renome.

Sobre a eleição que D. Fernando faz, decidindo encarregar esta oficina do projecto vitralístico da igreja da Pena recorremos, mais uma vez às informações recebidas por parte da Dra. Marta Sonius, num artigo que elaborou no âmbito das pesquisas que tem vindo a desenvolver para a sua tese de doutoramento, com o título *Palácio Nacional da Pena - Die Rezeption der deutschen Romantik bei der Konzeption eines portugiesischen Marchenschlosses – Studien zur Architektur und Ornamentik im*

⁴² No Victoria & Albert Museum existem, efectivamente, alguns artefactos produzidos por esta oficina. É de crer que tais painéis hajam sido feitos por volta de 1845, pelo estúdio de Stephen Kellner, em Nuremberga, na Alemanha. O projecto corresponderia à produção de uma cópia exacta de parte de uma janela do século XV, que tinha sido encomendada pela família Volkamer, para igreja de São Lourenço (St. Lorenzkirche), também em Nuremberga.

⁴³ Fonte: <http://de.wikipedia.org/wiki/Glasmalerei>.

⁴⁴ <http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/collecting-collections/sarahburke.shtml>

Spiegel kulturübergreifender Prozesse, sob a orientação do Dr. Arwed Arnulf, no Instituto de Historia da Arte da Universidade Livre de Berlim:

“No acervo documental relativo a Heideloff, que se encontra arquivado no Germanisches Nationalmuseum de Nuremberga, encontramos um fragmento de uma carta de Carl Alexander Heideloff ao seu irmão, em que o remetente relata, que encarregou dois dos seus assistentes, para a elaboração de alguns desenhos para D. Fernando II: (...) os desenhos para o duque de Coburgo e Meiningen, vou deixá-los executar pelo Eberlein, e os para o rei de Portugal pelos meus aprendizes, os irmãos Kellner, (...).”⁴⁵



Figura 9: Painel produzido pela oficina Kellner, para o *schloss Hohenschwangau*, a partir de uma gravura de Dürer (1522).

⁴⁵ Nuremberga, Germanisches Nationalmuseum, DKA, Nachlass Heideloff, C. A., I, C-22, Fragmento de uma carta de Heideloff a seu irmão, s. d. (provavelmente 1840-41).

Como já ficou dito anteriormente, existe um outro conjunto ou, melhor dizendo, outro painel⁴⁶ de vitral na capela do Palácio, na designada *Janela do Coro*, cujo tema se desenvolve em torno de uma refeição partilhada por Cristo e dois santos que, comumente, tem sido interpretado, em termos iconográficos, como a *Ceia de Emaús* mas que representa Cristo procedendo à fracção do pão, sentado a uma mesa, e tendo por companheiros São Pedro e São João. A estarmos correctos, não pode a referida representação ter, por tanto, tal interpretação iconográfica. Ainda a propósito deste assunto, leia-se algo muito curioso que foi escrito pelo Dr. José Carneiro no seu *Imaginário Romântico da Pena*:

“O(s) Cavaleiro(s) encontram-se, igualmente, a um nível superior, tendo nas suas costas o vitral, representando a ceia de Emaús. (...) Porque manda D. Fernando representar esta cena e não outra, por exemplo, a Última Ceia? Porquê aqui, neste local [Janela do Coro], onde o povo não avista a janela nem tão-pouco esse vitral? A representação é clara, Jesus domina a cena, sentado, dividindo o pão, mas não em partes iguais. Dá a Pedro a parte mais pequena e a João, o discípulo preferido, a maior.”⁴⁷

Pensamos que as questões colocadas pelo supracitado autor são pertinentes, assim como pensamos que a identificação que faz dos personagens da cena representada no vitral suporta a nossa teoria mas, sendo assim, nunca, por nunca, se lhe poderia chamar “Ceia de Emaús”, pois que nessa ceia os intervenientes, são outros. Voltaremos a esta interessante discussão, quando nos dedicarmos às questões iconográficas da colecção; explanando o porquê das nossas reservas e adiantando uma hipótese para a descodificação deste enigma.

Até à presente data não nos foi dado identificar qualquer assinatura neste painel mas, pelo estado de conservação e pelo requinte da pintura, poder-se-á deduzir que haja sido feito no século XIX, quiçá também na Alemanha. Não obstante, o estilo da pintura

⁴⁶ Preferimos esta designação (painel) à de conjunto, dado que a decoração desta janela é constituída por um único quadro.

⁴⁷ José Manuel Martins Carneiro, *O Imaginário Romântico da Pena*, p.147 e p.150.

e o tratamento das figuras parecem apontar para autoria diferente daqueles que se vêm no janelão da Nave.

II.2.2 – O Núcleo do Salão Nobre

O *Núcleo do Salão Nobre* é composto por três conjuntos, correspondentes a outras tantas janelas, abertas na fachada noroeste do corpo central do edifício. Estes conjuntos são constituídos por verdadeiras “mantas de retalhos”; com vitrais que – mediante a observação das inscrições, dos estilos e das diferentes técnicas utilizadas na sua feitura – podemos assegurar pertencerem a várias épocas sendo, na maioria dos casos, oriundos da Alemanha existindo no entanto entre esses outros que, pelas suas características particulares, deverão ser provenientes da Suíça e dos Países Baixos. Neles se representam temas muito diversos: heráldica (em todas as janelas, e, em alguns casos, também nas bandeiras que as sobrepujam); cenas da vida de Cristo (natividade, baptismo de Cristo e ressurreição); cenas do quotidiano do século XVIII; vitrais com representações de aves e flores; cenas de episódios históricos.

Apesar da evidente diversidade do acervo vitralístico recolhido por D. Fernando II e da notória liberalidade compositiva com que quis organizar as diferentes componentes da sua coleção, este núcleo constitui, por ventura, o exemplo mais *sui generis* e, diríamos, mais enigmático; sobretudo, quando observado na sua vertente expositiva. Se é verdade que, na janela que designaremos como *Janela 1*, os temas representados nos diferentes painéis são perfeitamente inteligíveis e integráveis em contextos históricos suficientemente concretos, o mesmo não se poderá dizer das janelas 2 e 3. Nestas, os vidros encontram-se dispostos de forma (aparentemente) caótica, para provocar – propositadamente, ou não – um certo desnorte, um fastio, ao olhar do observador que, por essa via, é conduzido ao desânimo, ao desinteresse de um olhar mais aturado e, por fim, à capitulação incondicional da visão. Talvez aí resida a razão pela qual, durante tantos e tantos anos, o verbo escrito se absteve de considerações e, diante de um espectáculo tão profundamente desconcertante (ou, desconcentrante), sentindo-se impotente para discorrer sobre ele, se haja remetido ao silêncio.

Existe, no entanto, uma preciosa informação que nos chegou das mãos do Dr. José Manuel Martins Carneiro, a quem temos a honra de contar entre o número dos

nossos amigos e que, durante os últimos vinte sete anos, exerceu a função de Director no Palácio Nacional da Pena, com a sensibilidade e dedicação que se lhe conhece.

Essa informação é constituída por um intitulado *Vitrais “de cerveja” de Handorf num palácio português*, publicado num jornal regional alemão e foi escrito por *Herr Gustav Rieckmann*, em consequência de uma estória, tão deliciosa, que não resisto a reproduzir aqui uma versão (adaptada por nós, para que fosse mais facilmente perceptível), cujo conteúdo é inestimável para a compreensão do contexto em que foram executados e aplicados, na sua origem, largo número dos vitrais que, posteriormente, vieram a integrar a colecção recolhida por D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha; não só no que respeita ao *Núcleo do Salão Nobre* mas, igualmente, no que toca ao *Núcleo das Reservas*. Mas prossigamos, então, para o episódio relatado por *Herr Gustav Rieckmann*.

Foi em finais de 1987 que um cientista da universidade de Osnabrück, chamado Werner Tobias, teve a simpatia de me contactar para me informar de uma descoberta sua que, provavelmente, me diria respeito.

Antes de perceber bem a razão do seu contacto telefónico, fiquei deveras surpreendido com o conhecimento que demonstrava da árvore genealógica da minha família e a naturalidade com que se referia aos nomes exactos de dois dos meus antepassados. Interrogou-me, então, perguntando-me se estaria familiarizado com aqueles nomes e, conseqüentemente, a minha reacção foi responder-lhe: “Sim, trata-se de familiares meus, mas de onde é que os conhece?”

No seguimento da conversa dissipou-se a dúvida e fiquei, então, a saber como tudo se havia passado.

Informou-me de que tinha estado, por um breve período, em Portugal – por razões profissionais e para tratar de projectos de investigação – e, aproveitando o ensejo, tinha reservado um pouco desse tempo para visitar alguns dos monumentos históricos da Serra de Sintra, situada entre Lisboa e o Atlântico. Disse-me que havia visitado o Palácio da Pena, uma antiga residência de veraneio da família real portuguesa, situada num rochedo íngreme, no alto da dita serra, e que fora por mero acaso que havia achado um certo vitral. Esse vitral fazia parte de uma sumptuosa janela composta por muitos vitrais individuais, exibindo vários motivos e nomes alemães. Compreensivelmente, o descobridor confessou-me que tudo tenha feito para

contornar a estrita proibição de captar imagens dentro do edifício, e, acto contínuo, arranjado coragem para fotografar a sua descoberta, num momento despercebido.

Num dos vitrais encontrados estava escrito o sobrenome Rieckmann e o nome de uma cidade: Handorf.

No decorrer da investigação para saber a origem correcta do dito vitral, o bom homem tinha já telefonado para vários sítios, no estado federal Baixa-Saxónia. Como se pode imaginar, ele esperava encontrar o nome na proximidade do seu local de investigação, Osnabrück em Handorf, junto do lago Dümmersee. Depois de não ter tido sorte aí, não se poupou a esforços e alargou as suas investigações para outras localidades, igualmente designadas pelo topónimo Handorf, perto de Münster e Handorf junto de Peine, até que, por fim, dirigiu a sua atenção para Handorf perto de Winsen.



Figura 10: Imagem do vitral que originou esta curiosa estória, o qual se encontra aplicado na (por nós designada) *Janela 2* do Salão Nobre e que detém a designação de catalogação: SN-J2-P4-Vi5.

Ainda sobre aquilo que se pode ler no artigo elaborado por *Herr Rieckman* ficámos a saber ter existido, naquela região (Handorf/ Winsen) “*Até cerca do início do*

tempo dos franceses (1803)” o costume de “oferecer vitrais de ‘cerveja’, por ocasião da construção de uma casa. Familiares e bons amigos do contratante das obras contribuíram dessa maneira para a decoração do espaço que servia de cozinha e sala de estar, ou seja, o espaço mais importante para os habitantes, oferecendo os populares vitrais. Os vitrais pintados e cozidos lembrariam o doador, sendo o motivo da imagem [representada] a sua profissão, além de terem o nome [do doador] e o ano da construção da casa. Esses vitrais custavam bom dinheiro e eram fabricados por especialistas.” Ora, do que fica transcrito se pode entender, desde já, a justificação para grande parte dos elementos iconográficos empregues na concepção de muitos dos pequenos vidros – que, no decorrer da inventariação/ catalogação designaremos por *Vidros isolados* – utilizados na decoração de janelas, tanto no Palácio da Pena, quanto no Paço das Necessidades.

Mas, porque motivo terão esses vidros sido referidos como *vitrais de ‘cerveja’*? A explicação é, na realidade, bastante prosaica e bem apropriada, como se percebe no seguimento do dito artigo:

“Não é surpreendente que o contratante da obra tivesse de se demonstrar agradecido. Além do alboroque, era devido mais uma festa na qual os convidados tinham de ser servidos, também com cerveja, a chamada ‘cerveja de vitral’.”

Sem embargo, e ao que parece, nem toda a gente via com bons olhos a realização de tais festividades, uma vez que o autor do artigo nos diz, também, que *“As autoridades não apreciavam tantos festejos, como demonstram decretos antigos, porque os custos dos mesmos muitas vezes ultrapassavam o valor das prendas, além de enfraquecerem a solvência dos súbitos. Contudo, isso não diminuiu a popularidade do costume.”*

Para além das importantes informações que aqui deixámos constam, do mesmo artigo, outras de grande relevância para o estudo que ora se apresenta. Por tal, voltaremos a lançar mão dele sempre que se justifique e apresentaremos – em anexo a este nosso trabalho – uma cópia da tradução do mesmo; de que, lamentavelmente, possuímos somente o texto.

Para concluir este ponto do nosso trabalho, não queremos deixar de exprimir uma certa frustração, que advém do facto de – apesar de todos os esforços desenvolvidos – não havermos sido capazes de traçar o trajecto deste núcleo de vitrais,

no seu périplo para chegarem ao Salão Nobre da Pena nem, sequer, saber se os elementos constituintes chegaram todos de uma só vez, ou em fases sucessivas... nada, absolutamente nada! Provavelmente, por não termos sido suficientemente eficazes, suficientemente insistentes, nas nossas pesquisas para encontrar alguma documentação que nos ajudasse a recriar a forma como esta parte da coleção chegou ao seu destino, ou quando terá sido aplicada nas janelas. Causa-nos, na verdade, uma certa estranheza verificar que, em toda a quantidade de documentação consultada, em tantos fundos arquivísticos distintos, não tenhamos tido a capacidade de encontrar qualquer informação a esse respeito. Por outro lado, isso pode perfeitamente ser uma das razões que justificam o muito pouco que se acha escrito acerca destes vitrais. A única “migalha” de informação que nos foi possível recolher sobre o assunto deparou-se-nos, certo dia, no arquivo da Casa de Bragança, em Vila Viçosa, ao consultarmos, no *Núcleo de D. Fernando II*, a documentação relativa ao Palácio da Pena. O documento consistia numa lista, designada “*Relação de diferentes objectos que tenho recebido nas épocas abaixo*”, correspondente ao segundo trimestre do ano de 1860 e, muito embora não esteja assinado, sabemos ter sido exarado pelo, então, almoxarife da Real Propriedade da Pena, o Sr. José Rodrigues dos Santos que, no dia 30 de Junho, acusa a recepção de “*alguns fragmentos de vidros de cores*”.⁴⁸

II.2.3 – O Núcleo das Reservas

Quanto ao Núcleo das reservas deveremos dizer que é aquele que contém uma maior quantidade de vitrais medievos e, à imagem do que ficou dito sobre o núcleo do Salão Nobre, a maioria dos elementos deverá ser proveniente da Alemanha, mas outros da Suíça e dos Países Baixos. E, novamente à imagem do que ficou dito sobre o Salão Nobre, nada sabemos da sua chegada ao Paço das Necessidades acrescentando, neste caso, que nem uma “migalha” de informação foi possível recolher.

Dos vitrais existentes, nas reservas museológicas do Palácio Nacional da Pena, referiremos somente os que constavam da decoração da Sala de Jantar do Paço das Necessidades, situada na ala ocupada por D. Fernando II – instalada nos espaços do

⁴⁸ Ver ANEXO 11.

antigo convento oratoriano⁴⁹ –, de onde deverão ter saído, em 1947/ 1948, para o Palácio Nacional da Ajuda, durante as obras de adaptação do edifício à instalação do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Esse é o conjunto que convencionei designar por “Núcleo das Reservas”.

Abrimos aqui um pequeno parêntesis para clarificar o porquê de, acima, ter ficado escrito que *somente* nos referiríamos aos supracitados vitrais; algo que não é despiciendo. A razão que subjaz a essa afirmação advém do facto de, nas reservas museológicas do Palácio da Pena, existir um outro conjunto de vitrais que – pelo que nos foi possível entender, através de uma investigação superficial – terão sido transferidos do Paço Real de Sintra para o da Pena, em Agosto de 1947⁵⁰, antecedendo, por tanto, a chegada daqueles oriundos das Necessidades.

Decidimos não estender o estudo a esse outro conjunto por duas razões: a primeira tem a ver com o nosso completo desconhecimento da sua existência, aquando da definição do tema deste trabalho, e a segunda, devida à inexistência, nesse conjunto, de vidros com decoração figurativa mas, unicamente, decoração fitomórfica de sabor neogótico. Não obstante, e se bem começamos a entender a preponderância do gosto e a influência directa que D. Fernando exerceu, nas intervenções de recuperação e conservação realizadas nos edifícios pertencentes à coroa (e não só) – ao menos, durante o reinado de D. Maria II –, não se nos apresenta demasiado descabida a hipótese de haver “dedo” do monarca na sua encomenda e aplicação no Paço de Sintra. Para mais, tendo eles sido executados, tudo leva a crer, no decurso do século XIX; tanto pelos matizes que apresentam, em termos técnico-estilísticos, como pelo que se pode ler na cópia do ofício emanado pela Repartição do Património da Direcção Geral da Fazenda Pública (Ministério das Finanças), datado de 9 de Outubro de 1946, o qual se apresenta em anexo.⁵¹

Foi, pois, na sequência deste processo de transferências que os vitrais saídos das Necessidades terão encetado um novo caminho e, acto contínuo, acabaram por ser

⁴⁹ Quando em 1858, D. Pedro V começou a ultimar os preparativos para o seu casamento com a princesa Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen, solicitou ao pai e aos irmãos que se transferissem para o antigo Convento das Necessidades, que estava desabitado e fora adaptado a residência, com o intuito de não se quebrarem, com essa proximidade, os laços estreitos de convivência próprios de uma família unida.

⁵⁰ Ver ANEXOS 1, 2 e 3.

⁵¹ Ver ANEXO 2.

depositados nas reservas do Palácio Nacional da Pena. Tentemos, então, traçar a história desse percurso.



Figuras 11 e 12: Janelas da capela palatina do Paço de Sintra – cuja invocação é a do “Espírito Santo” – donde, segundo a nossa opinião, terão vindo os vitrais referidos nos anexos 1, 2 e 3; já que, nesses documentos, são assumidos como oriundos da “igreja” do Palácio Nacional de Sintra.

O momento e as circunstâncias específicas em que este conjunto de vitrais foi deslocado do Palácio das Necessidades para o da Ajuda escaparam ao escrutínio da nossa investigação, provavelmente por incompetência. Não obstante, a passagem destes artefactos pela Ajuda terá sido fugaz. Senão vejamos: parece-nos plausível que as janelas se hajam mantido intocadas até ao final do regime monárquico, parecendo-nos igualmente plausível que os vitrais se tenham mantido na sua localização original após Outubro de 1910 e até 1947/ 1948; uma vez que, apesar de se haver decidido instalar no referido edifício os serviços do Ministério dos Negócios Estrangeiros, em 1916, as obras de adaptação só virão a efectuar-se, de facto, nos últimos anos da década de quarenta do século XX.⁵²

⁵² Para constatação de tais factos leia-se o que se diz no sítio oficial do Ministério dos Negócios Estrangeiros: “Após a proclamação da República, em 1910, o Palácio das Necessidades ficou vazio até ser ocupado pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros que, vindo do Terreiro do Paço, ali se instalou por volta de 1950. Em Maio desse ano, terminaram as obras de adaptação do edifício a sede do referido Ministério sob orientação do Arquitecto Raúl Lino.” <http://www.mne.gov.pt/mne/pt/ministerio/palacio/>



Figura 13: Projecto aguarelado para a designada Sala dos Veados do Palácio da Pena, da autoria de Eugen Rühl, onde é notória a intenção de aplicação de vitrais nas janelas.

Desse modo, é lícito deduzir que os vitrais saídos da Sala de Jantar de D. Fernando, no Paço das Necessidades, tenham sido, num primeiro momento, levados para o Palácio da Ajuda – onde terão permanecido, na melhor das hipóteses, cerca de um ano – tendo, posteriormente, sido transferidos para o Palácio Nacional da Pena, a

Veja-se igualmente o que consta do inventário do IHRU, relativamente às datas das primeiras intervenções realizadas no palácio, para o efeito acima referido: “1947 - obras de adaptação para o MNE, reparação de coberturas, limpeza, reparação e substituição de elementos decorativos (Salas Verde, Grotasca, dos Mármore, Amarela, Vermelha, de Banquetes, dos Embaixadores, diversos gabinetes), reparação de pátio e de lago do jardim; 1948 - reparações diversas (depósito anexo ao jardim, pavimento da Sala Império, Sala dos Espelhos).”

http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002_B2.aspx?CoHa=2_B1

pedido do então Conservador, o Dr. Joaquim do Couto Tavares⁵³, com o intuito de serem aplicados em diferentes espaços desse mesmo palácio, a saber: na janela da designada “Sala do Fumo” (hoje conhecida por “Sala de Recepção”), na da “Sala de Espera” (que hoje se designa por “Sala Indiana”) – mais especificamente, na *bow-window* conhecida como “Janela do Tritão” – e, finalmente, na “Sala do Veados” (designação que ainda se mantém), onde complementaríamos a decoração originalmente prevista por D. Fernando e constante do projecto aguarelado, executado por Eugen Rühl, em 1855.⁵⁴

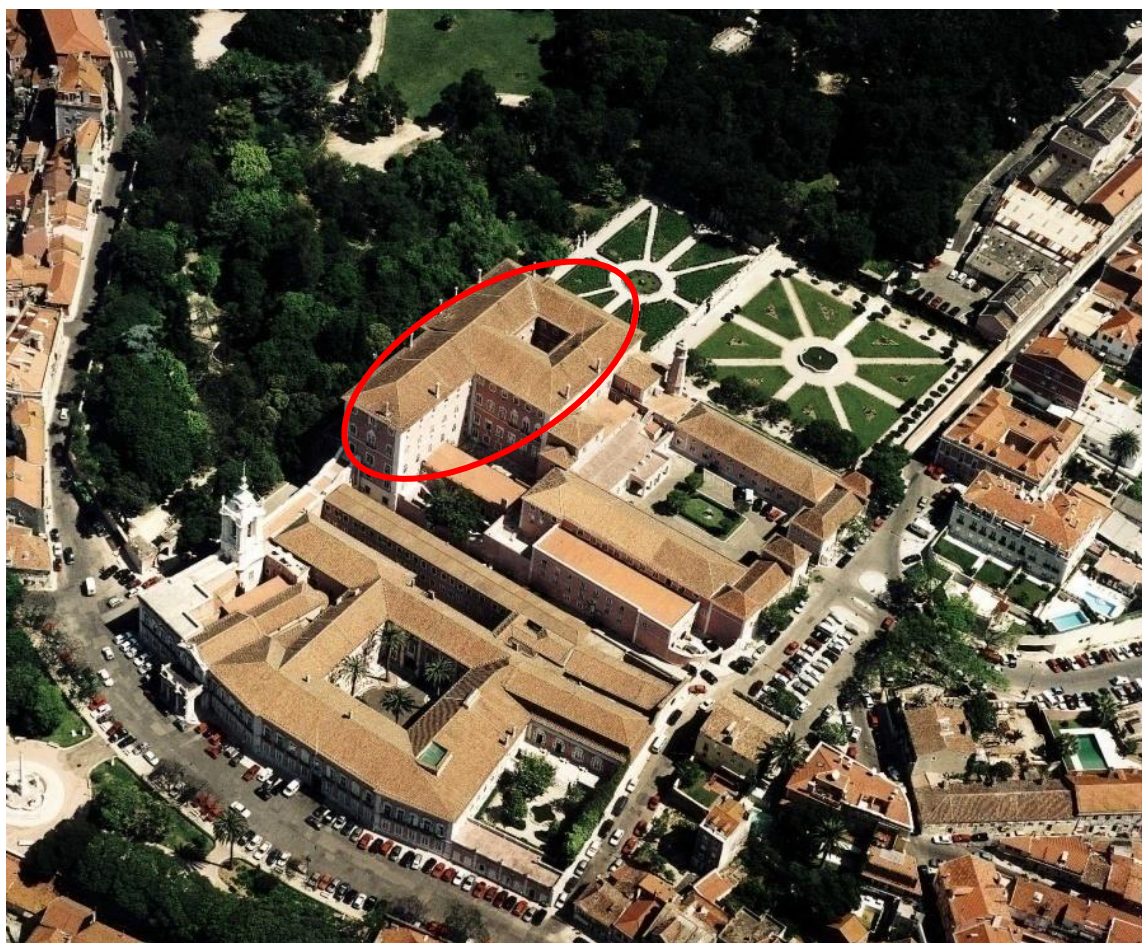


Figura 14: Fotografia aérea do Palácio das Necessidades, em Lisboa, com a indicação da ala habitada por D. Fernando II após 1858.

LEGENDA:

- Corpo do edifício do Palácio das Necessidades ocupado por D. Fernando II, desde o casamento de D. Pedro V (1858) até à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885.

⁵³ Ver ANEXO 3.

⁵⁴ Ver ANEXO 6.

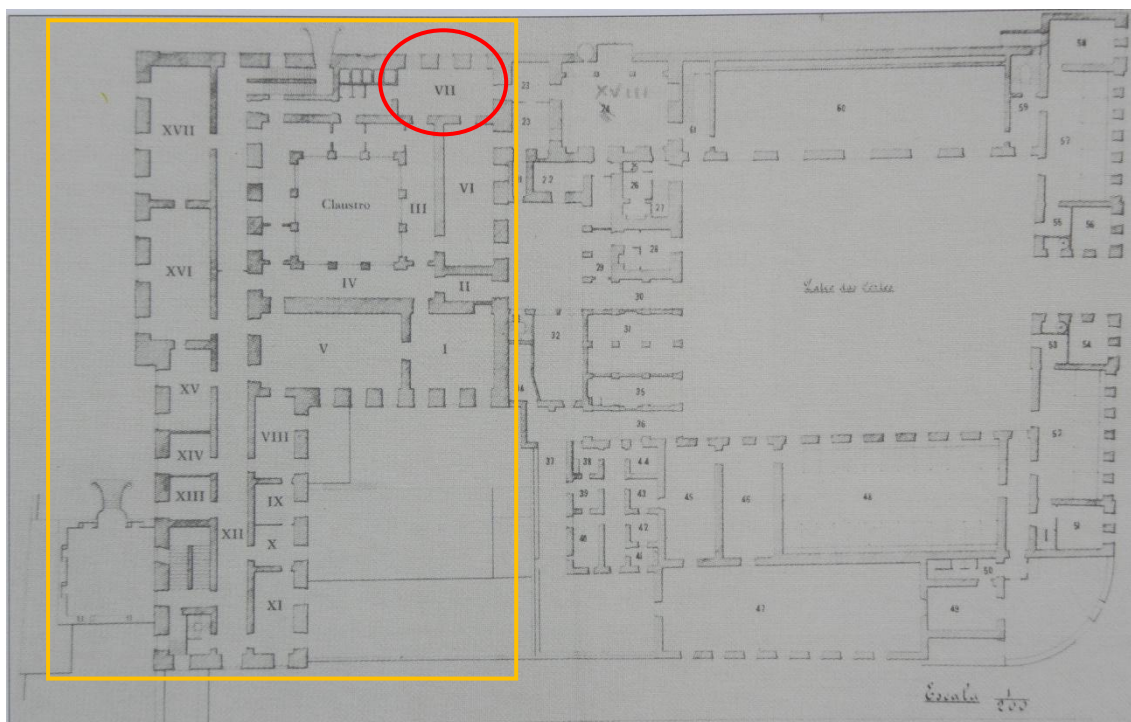


Figura 15: Planta do edifício das Necessidades com as indicações da ala ocupada por D. Fernando II, após 1858 e da Sala de Jantar, em cujos vãos estiveram aplicados os vitrais que hoje se encontram em depósito permanente no Palácio Nacional da Pena.

LEGENDA:

- Ala ocupada por D. Fernando II, no Paço das Necessidades.
- Sala de Jantar onde, originalmente, se encontravam as janelas cujos caixilhos com vitrais estão, hoje em dia, depositados no Palácio Nacional da Pena.

Como se pode facilmente constatar pelas imagens da dita Sala de Jantar constam, segundo a planta, três vãos passíveis de receberem vitrais; que são aqueles que deitam para o exterior do edifício, já que todos os outros estão abertos para espaços interiores. Na foto abaixo são perfeitamente perceptíveis a existência de dois vãos; cada um com sua bandeira, sendo que um deles forma uma porta e, o outro, uma janela.



Figura 16: Sala de Jantar da ala habitada por D. Fernando II, no Paço das Necessidades, onde se podem ver as janelas decoradas com os vitrais pertencentes à colecção do monarca e que hoje se encontram depositados nas reservas museológicas do Palácio Nacional da Pena. Fotografia de 1886. Arquivo do Museu-Biblioteca da Fundação da Casa de Bragança.

Por análise comparativa das janelas constantes da foto com os caixilhos de vitrais que se podem encontrar nas reservas museológicas do Palácio da Pena – e, pese embora o avançado estado de deterioração dos caixilhos que os acolhem – não subsiste qualquer sombra de dúvida de que se trata do mesmo conjunto de artefactos. Não obstante, a circunstância de muitos dos vitrais se haverem soltado dos suportes em que foram montados originalmente – devido à falta de conservação e às deficitárias condições de armazenamento a que estiveram sujeitos, durante décadas – conduziu à sua descontextualização expositiva e à fragmentação de inúmeros componentes. Diga-se, igualmente, que o Dr. Joaquim do Couto Tavares tinha já assinalado, antes ainda, dos vitrais serem transferidos da Ajuda para a Pena, que os mesmos se encontravam muito danificados sendo, por isso, dizia:

“fundamental, depois de transportados para este Palácio, [serem] desmontados para se estudar a sua distribuição. Em seguida, seriam então definitivamente montados nas janelas a que fossem destinados. [...] É um trabalho de paciência, moroso e

*requerendo muitos cuidados, o qual estamos dispostos a empreender, logo que seja autorizada a transferência e aplicação*⁵⁵.”

Constata-se, pois, que ainda não se havia verificado, sequer, a autorização da transferência dos vitrais, algo que viria a acontecer, na véspera de Natal do ano de 1947⁵⁶. Ainda assim, devido à necessidade de se elaborar um plano de aplicação dos artefactos, que requeria a aprovação das entidades competentes – e, diga-se em abono da verdade, a alguns excessos burocráticos –, os famigerados vitrais só darão entrada no acervo do Palácio Nacional da Pena, em 22 de Fevereiro de 1949; segundo aquilo que consta da cópia do recibo de peças vindas do Palácio Nacional da Ajuda,⁵⁷ onde é acusada a recepção de “*Oito caixilhos de madeira com vitrais.*” Ora, assim sendo, chegamos à conclusão que havendo, hoje em dia, somente cinco caixilhos sofrivelmente íntegros, uma quantidade bastante assinalável de vidros dispersos e dezenas (talvez centenas) de pequenos fragmentos, esses oito caixilhos foram, ao longo do tempo, sofrendo as consequências da incúria e do olvido em que, pouco a pouco foram submergindo. Estamos crentes que, depois de haverem passado tanto tempo no lodo do esquecimento, está na hora de, finalmente, trazermos à superfície os salvados desse naufrágio. Veremos, seguidamente, se conseguimos proceder à reconstituição memorial do dito conjunto de vitrais.

Temos, então, segundo a foto acima apresentada, dois vãos amplos aos quais correspondem, respectivamente: uma porta composta por duas folhas rectangulares – ou três, ou, até, quatro, uma vez que a imagem não permite clarificar esta questão –, uma janela de cariz neogótico, também ela rectangular, que, aparentemente, roda sobre um eixo central encastrado na moldura da dita janela. Sobre ambos os elementos, duas bandeiras, igualmente rectangulares. A figura não esclarece, contudo, a possível existência de um outro vão com vitrais na sala ali retratada e, decorrente deste facto, a subsistência de dúvidas quanto à quantidade de janelas decoradas que se encontrariam nela. A avaliar pelo que ficou dito no *Estado da Questão* (conforme ao que referimos em tempo devido), por aquilo que se veicula nas fontes consultadas; nas quais se encontram descrições da dita sala e que afirmam, de modo unânime, seriam três, e não

⁵⁵ Ver ANEXO 6.

⁵⁶ Ver ANEXO 4.

⁵⁷ Ver ANEXOS: 10 e 10(a)

somente duas que aqui são visíveis, as janelas com vitrais. Aquilo que podemos afirmar, sem qualquer réstia de dúvida, é que, através da análise da imagem é possível identificar três dos conjuntos constantes do acervo vitralístico vindo do Palácio da Necessidades e que, hoje em dia, se podem encontrar nas reservas museológicas do Palácio Nacional da Pena, os quais, para efeitos de catalogação/ inventário, designámos por:

- *CONJUNTO 3*
- *CONJUNTO 4*
- *CONJUNTO 5*

O *CONJUNTO 3* corresponde à única das folhas da porta visível na imagem, o que – pese embora a fraca qualidade da foto que acima reproduzimos – se pode comprovar mediante uma análise comparativa dos motivos dos vitrais.

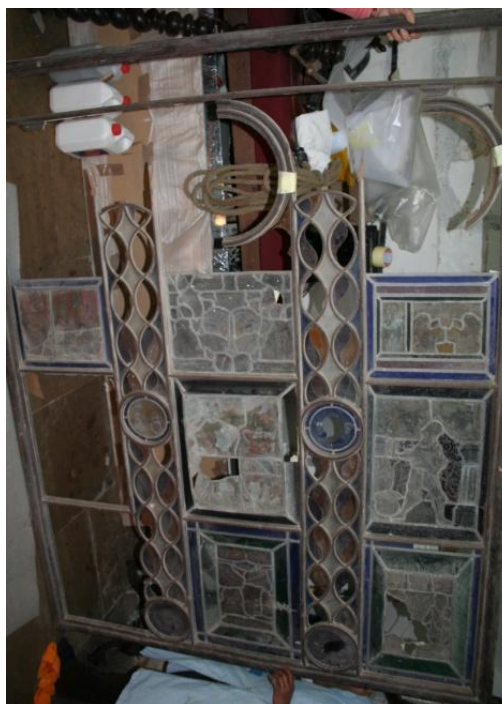
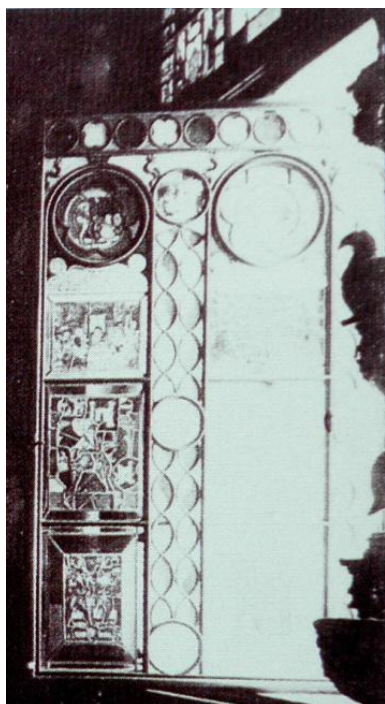


Figuras 17 e 18: *CONJUNTO 3* das Reservas. Foto antiga e foto recente.

O *CONJUNTO 4* é, igualmente, de fácil identificação e, neste caso específico, não somente por análise comparativa dos motivos representados nos vitrais mas, acima de tudo, pela caixilharia e modo de funcionamento da própria janela (janela rotativa).



Figura 19: Pormenor da janela; eixo de encaixe (superior)



Figuras 20 e 21: *CONJUNTO 4* das Reservas. Alguns dos painéis integrantes deste conjunto estão hoje descontextualizados e, por isso, foram classificados no Inventário/ Catalogação como *PAINÉIS isolados*.

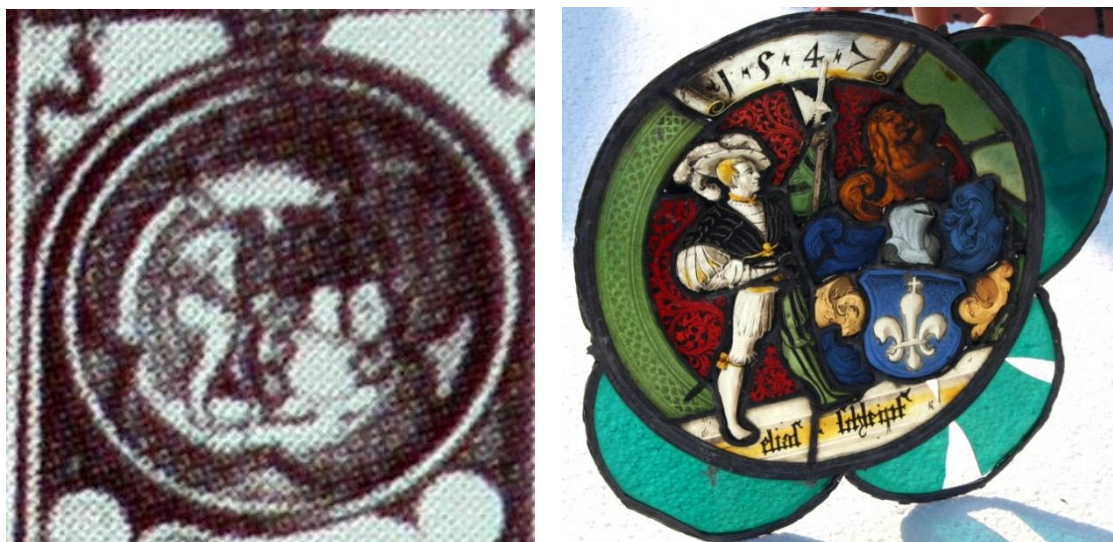
Este conjunto encontra-se num estado calamitoso, ao nível da sua conservação.

Concluimos que, para além dos vidros que permaneceram na caixilharia (sete painéis e um vidro isolado) existem, na coleção, outros três painéis isolados que, a

avaliar pela análise atenta das provas fotográficas estiveram, outrora, integrados nesta janela, como passamos a comprovar com uma breve sucessão de imagens.



Figuras 22 e 23: PAINEL isolado (com a designação RS-Pi4-203, no nosso inventário/ catalogação); quando ainda integrado no caixilho da janela rotativa e no seu estado recente.



Figuras 24 e 25: PAINEL isolado (com a designação RS-Pi5-204, no nosso inventário/ catalogação); quando ainda integrado no caixilho da janela rotativa e no seu estado recente.

Pensamos que, tanto quanto se pode verificar, quer ao nível das formas pictóricas, quer ao nível da adequação aos caixilhos em questão, não restam quaisquer dúvidas da anterior pertença destes painéis à janela rotativa que decorava a Sala de Jantar de D. Fernando II, no Paço das Necessidades.

Se nesta nossa teoria alguma dúvida temos, ela reside unicamente no facto de não nos ser possível apontar a localização exacta do terceiro dos painéis; uma vez que as fotos o não permitem.



Figura 26: PAINEL isolado (com a designação RS-Pi6-205, no nosso inventário/ catalogação); quando ainda integrado no caixilho da janela rotativa e no seu estado recente.

Sem embargo, face às suas características específicas e dimensões aproximadas, diríamos que seria muito apropriado à aplicação na rosácea superior direita do caixilho; já que, das três rosáceas que formavam a caixilharia original, a do meio tem um diâmetro ligeiramente superior às das extremidades. Para além disto, pelos vestígios de vidro verde que constituiu a moldura polilobada de ambos os painéis, pela similitude formal, diríamos que se equivalem e, por isso, sabendo a localização exacta do seu contraponto, afigurou-se-nos provável que este painel tivesse sido colocado no lado oposto do outro que mostrámos nas figuras 23 e 24.

Para concretizar um pouco melhor esta nossa ideia, decidimos compor, a partir do material disponível, um esboço esquemático daquilo que nos parece ter sido a janela em causa, quando os painéis de que temos tratado por último, ainda se encontravam ali montados. Esboço esse, que apresentamos de seguida.

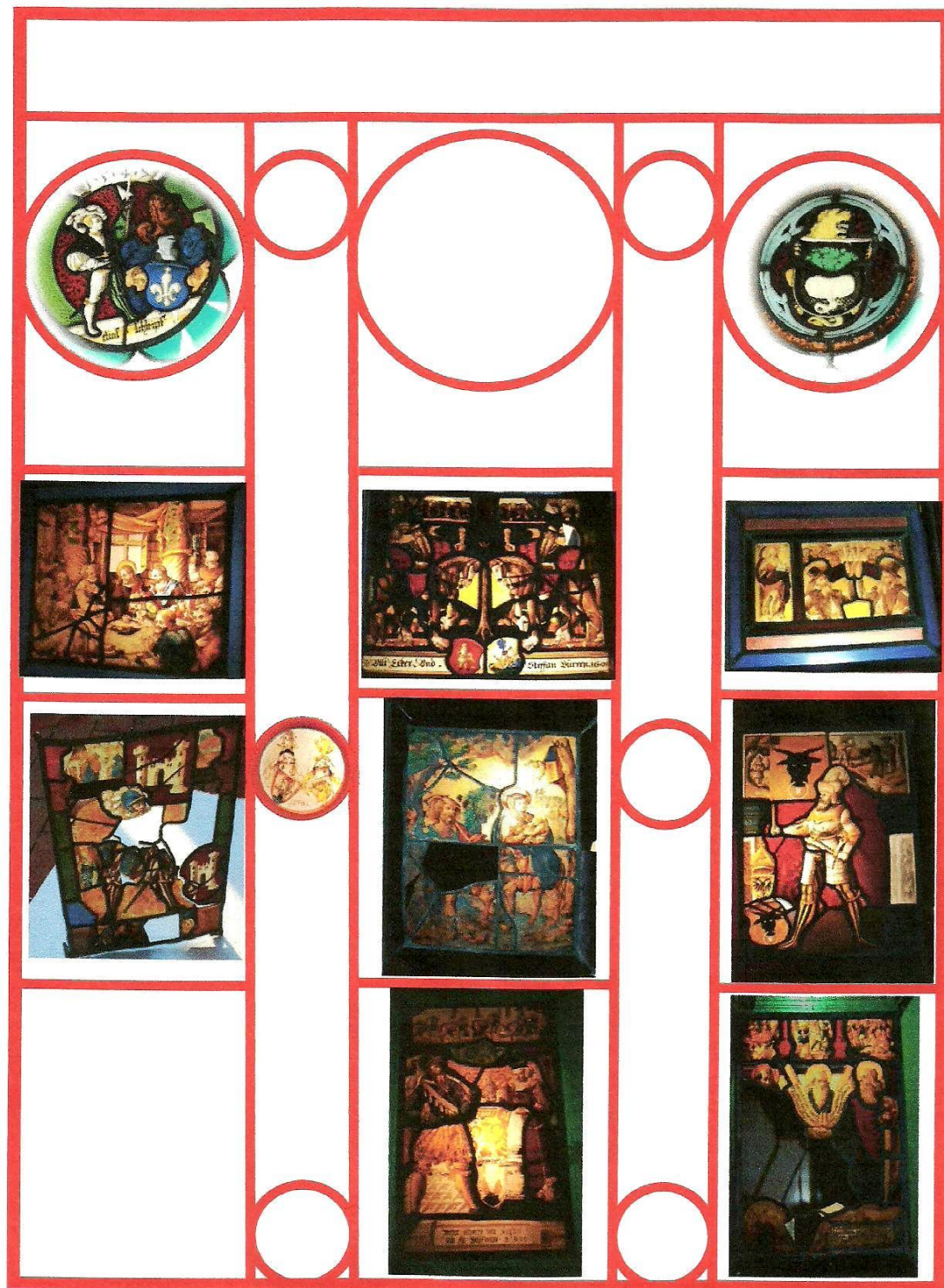


Figura 27: Esboço esquemático que pretende reconstituir a janela rotativa da Sala de Jantar de D. Fernando II no Paço das Necessidades, naquela que seria a sua organização primitiva; tendo em conta os dados que possuímos.

Já no que diz respeito ao *CONJUNTO 5* cumpre lamentar aqui o facto de termos cometido a imprudência de não haver feito o seu registo fotográfico integral, num momento inicial deste nosso trabalho, já que, posteriormente, se nos escapou a

possibilidade de o poder fazer; por motivos relacionados com os constrangimentos de acesso às reservas museológicas e ao manuseamento dos artefactos. Algo que compreendemos, tendo em vista o estado de conservação dos mesmos.

Ainda assim, apresentamos aqui a reconstituição possível do referido conjunto alegando, ao mesmo tempo, que, em nossa perspectiva, ele corresponderia à bandeira que se encontrava originalmente sobre a janela rotativa, da qual, na foto (figuras 14 e 19), é apenas perceptível uma pequena parte do painel da esquerda.

Para terminar este ponto gostaríamos de manifestar o nosso regozijo pelo facto de, no momento em que escrevemos estas linhas, se ter já dado início à urgente acção de conservação deste núcleo de vitrais sendo, para mais, que foi também decidido – por parte da actual entidade administradora do Palácio Nacional da Pena (Parques de Sintra-Monte da Lua, S.A.) – que uma vez concluída esta etapa, essa acção de conservação seja extensível aos elementos constituintes do Núcleo do Salão Nobre. *Deo Gratias!*



Figura 28: Reconstituição do *CONJUNTO 5* que, segundo pensamos, corresponderia à bandeira que originalmente se encontrava sobre a janela rotativa.

CAPÍTULO III – Questões Iconográficas, Proveniências e Datações

De todos os aspectos que nos ocuparam na realização deste trabalho, a análise dos elementos iconográficos foi, porventura, aquele que maior interesse nos despertou ou, melhor dizendo, aquele que constituiu o maior desafio e que, de forma mais evidente, pôs à prova as nossas capacidades. Desde logo, dada a diversidade das representações existentes na coleção de vitrais reunida por D. Fernando II, a dificuldade de identificação de alguns temas representados mas, para além disso, pela extensão da coleção e sua complexidade interpretativa.

Optámos, neste aspecto particular, por proceder a uma análise, núcleo a núcleo e, quando tal nos pareceu viável, tentar apreender o seu significado contextual, mas não tivemos a veleidade de ir muito mais além. Contudo, nos casos em que – por força do carácter muito específico das cenas representadas – se nos afigurou justificável (como no *Núcleo da Capela* e na *Janela 1 do Núcleo do Salão Nobre*, por exemplo), tentámos particularizar e aprofundar mais, o âmbito dessa análise. Para tanto, entendemos que seria igualmente proveitoso associar à análise das questões iconográficas as vertentes relativas às proveniências e datações dos artefactos; uma vez que as épocas e os meios influenciam, directamente, a forma como os indivíduos elegem e adaptam os seus próprios modelos visuais, segundo determinados conceitos estéticos.

Ser-nos-ia, de todo, impossível, no âmbito de uma tese de mestrado ir tão longe, ao ponto de fazer uma análise pormenorizada de todos os painéis, de todos os quadros, de todos os vidros isolados e, por isso, fomos tentando fazer uma abordagem genérica parando, aqui e ali, quando interpelados por pormenores que despertaram a nossa atenção, apelando à nossa curiosidade. Por tais razões, apelamos à compreensão de todos quantos vierem a dedicar alguma atenção a este nosso trabalho, contando com a sua indulgência, relativamente às eventuais omissões que nele encontrarem.

III.1 – O Núcleo da Capela

Quando nos deixamos envolver pelo universo iconográfico patente nos vitrais da capela do Palácio da Pena, não é possível deixarmos de estranhar alguns pormenores que, para quem nutre afeição por estes temas, se tornam motivo de interrogações e

factores estimulantes da natural curiosidade. Certo é que, numa primeira abordagem, todas as representações parecem absolutamente eloquentes na expressão do seu conteúdo e, apesar de uma certa originalidade formal, todas elas se adaptam aos respectivos cânones representativos. No entanto, quando nos dedicamos ao aprofundamento da observação teremos, obrigatoriamente, de notar certas idiosincrasias.

Perante tais constatações há algo que convém ponderar, relativamente a este núcleo da colecção: o facto de ser o único, em cuja produção D. Fernando teve influência directa e, sem dúvida, determinante. Isto, porque, sabendo-se seguramente que o monarca foi o responsável pela encomenda, outra coisa não é de esperar, senão o facto de ser, ele também, a escolher os temas a representar e a dar o seu aval aos cartões que lhes servem de modelos. Daí, não existirem alternativas a considerar que a existência de determinadas particularidades advenha, igualmente, do seu arbítrio e dos seus critérios específicos. Essa é a razão pela qual dispensaremos, também nesta fase do trabalho, um olhar mais atento a esta componente da colecção de vitrais de D. Fernando II.

III.1.1 – Janela do Coro

Esta é uma janela que, segundo cremos, pode consumir tempo considerável, no respeitante à análise das questões que coloca, em termos iconográficos e, por isso, é previsível que nos demorem mais aqui, que nos restantes elementos da colecção. Pela nossa parte, acreditamos que desvelar os “segredos” desta janela nos indicará um caminho seguro para a melhor compreensão de todo o acervo vitralístico encomendado e reunido por D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha.

Como acontece com os vitrais da *Janela da Nave* (e, também, no respeitante ao resto da colecção), não foi possível encontrar modelos iconográficos que possam ter servido de inspiração a esta composição. Logo, se fica a entender, mais uma vez, que os particularismos da colecção vitralística do Palácio Nacional da Pena são, efectivamente, muito especiais.

Foi-nos possível saber que existiu uma Ceia de Emaús, pintada por Giorgio Cornaro de Veneza, cerca de 1494, que foi destruída por um incêndio ocorrido em Viena, no século XVIII. Talvez existissem gravuras desta obra a que D. Fernando II

tenha tido acesso e que tenham servido de mote para os cartões deste vitral. Não obstante, o tratamento pictórico da cena representada neste vitral remete, em nosso entender, para um período posterior ao da execução dessa pintura; uma vez que o ambiente representado e o tratamento pictórico do painel invocam, nitidamente, um modelo filiado numa estética renascentista italiana madura e consolidada visível, sobretudo, nas atitudes das personagens representadas mas, igualmente, no enquadramento arquitectónico e no mobiliário⁵⁸.



Figura 29: Imagem de banco italiano do século XVI, existente nas colecções do Victoria & Albert Museum, em Londres (Nº 23A-1891); de tipologia muito similar ao representado no painel de vitral da *Janela do Coro*.

Tivemos já oportunidade de, na *Apresentação da Coleção*, suscitar algumas interrogações sobre o conteúdo iconográfico deste painel que, agora retomamos. Dissemos, na ocasião, que algo muito curioso havia sido escrito pelo Dr. José Carneiro no seu *Imaginário Romântico da Pena*, alguns parágrafos, que voltamos agora a transcrever mas, desta feita, de forma mais escarpelizada, de modo que se entendam as nossas reservas quanto a este assunto. Os referidos parágrafos surgem na parte da obra que autor dedica ao *Imaginário e Formas de Representação*, na qual se tentam intuir as linguagens simbólicas do edifício e dos espaços que o conformam, propondo percursos de cariz iniciático que, também em nossa opinião, fariam parte das intenções conceptuais de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha. Diz, então, o texto:

⁵⁸ Veja-se, por exemplo

“*O(s) Cavaleiro(s) encontram-se, igualmente, a um nível superior, tendo nas suas costas o vitral, representando a ceia de Emaús. «Nesse mesmo dia, dois deles iam a caminho de uma aldeia chamada Emaús».*

No final desta última frase pôs o Dr. José Carneiro uma nota (com o número 301) remetendo o leitor para o Evangelho segundo São Lucas, capítulo 24, versículo 13. Até aqui tudo certo, até porque, como se sabe, este é o único evangelista que refere o episódio em apreciação. Contudo, ao prosseguirmos a leitura, iremos encontrar, na sequência imediata do que acima ficou transcrito o seguinte:

“*Após a ressurreição, Jesus aparece a Pedro e João: Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez [Cristo] menção de seguir para diante. Os outros porém insistiram com Ele, dizendo: fica connosco, pois a noite vai caindo e o dia já está no ocaso. Entrou para ficar com eles; e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriram-se-lhes os olhos e Reconheceram-no*”

E, no fim parágrafo, nova nota (com o número 302) remetendo, uma outra vez, para o Evangelho de São Lucas; versículos 28 a 31 do mesmo capítulo 24. Ocorre, porém, que não conseguimos entender os motivos que levaram o Dr. José Carneiro a escrever a frase que antecede a transcrição bíblica, em que afirma que após a ressurreição, Jesus aparece a Pedro e João, uma vez que os nomes destes dois apóstolos não são, sequer, referidos no texto de São Lucas, relativo ao episódio em causa. Se quisermos ir um pouco mais longe na identificação feita pelo evangelista dos dois homens que acompanharam Cristo na caminhada até Emaús e a quem os olhos se abriram perante a fracção do pão, por parte do Redentor, a única coisa que poderemos dizer é que um deles se chamava Cléofas⁵⁹.

Mas, continuemos a transcrição da obra, a ver se clarificamos os contornos desta questão. O texto prossegue da seguinte forma:

⁵⁹ Lc 24, 18.

“Porque manda D. Fernando representar esta cena e não outra, por exemplo, a Última Ceia? Porquê aqui, neste local [Janela do Coro], onde o povo não avista a janela nem tão-pouco esse vitral?”

Mais uma vez, as referências a São Pedro e São João, não nos causam qualquer prurido, já que nós próprios estamos convictos de que são essas as personagens que partilham a mesa com Cristo. As questões colocadas pelo autor são, igualmente, no nosso prisma, aceitáveis e pertinentes. Contudo, o mistério adensa-se quando, depois disto, a exposição segue, dizendo:

“A representação é clara, Jesus domina a cena, sentado, dividindo o pão, mas não em partes iguais. Dá a Pedro a parte mais pequena e a João, o discípulo preferido, a maior.”

Prossegue, depois disto, querendo aparentemente justificar a representação com uma citação do Evangelho Segundo São João (Jo 21, 20-23), que narra o aparecimento de Jesus, após a ressurreição, a alguns dos seus discípulos, junto à margem do lago de Tiberíades:

«Pedro, voltando-se, viu que o seguia o discípulo que Jesus amava, aquele que durante a ceia [Última Ceia] se inclinara sobre o Seu peito e Lhe perguntara: ‘Senhor quem é que te vai entregar?’ Ao vê-lo Pedro disse a Jesus: ‘Senhor, e deste que será?’ Disse-lhe Jesus: ‘Se Eu quiser que ele fique até que Eu venha, que tens tu com isso? Tu, segue-Me!’».

Ora, anteriormente a este diálogo, São João narra que nesse encontro junto ao lago de Tiberíades estavam juntos: *“(…) Simão Pedro e Tomé, chamado Dídimo, Natanael, que era de Canaã da Galileia, os filhos de Zebedeu e dois outros dos seus discípulos.”*⁶⁰ Esse é o famoso episódio da pesca milagrosa,⁶¹ depois da qual Cristo se revela a estes homens e com eles partilha uma refeição de pão e peixe.⁶² É somente no

⁶⁰ Jo 21, 2.

⁶¹ Jo 21, 3-8.

⁶² Jo 21, 11-14.

final do capítulo que São João refere o diálogo entre Cristo e São Pedro que acima ficou transcrito, tal como se apresenta na obra do Dr. José Manuel Martins Carneiro.

Posto isto, aquilo que se pode concluir, ao lermos as passagens bíblicas que o Dr. José Carneiro utiliza para, por um lado, sustentar a designação iconográfica da representação do painel como a “Ceia de Emaús” e, por outro, para justificar a representação dos personagens que aí foram postos a cada lado da figura de Cristo, é que elas não se conjugam, de todo, de modo a explicarem a representação pouco ortodoxa que se expressa no vitral da *Janela do Coro*.

Pela nossa parte, resta-nos aqui avançar com a teoria que vimos sustentando, de algum tempo a esta parte, e que se nos afigura mais viável para uma leitura iconográfica apropriada deste curioso vitral. Parece-nos, demasiado evidente, até pelo facto das duas figuras que se sentam à mesa com Cristo se apresentarem nimbadas, estarmos perante dois santos. Na verdade, só em uma das múltiplas representações que analisámos, com esta mesma temática, as personagens dos discípulos aparecem com halos sobre as suas cabeças e, essa, não poderia, de modo algum, ter servido de modelo para este vitral, uma vez que em tudo o resto é completamente distinta deste. Falamos de uma pintura executada por Jacopo Bassano (Jacopo dal Ponte) c. 1538.



Figura 30: *Ceia em Emaús*, Jacopo Bassano (Jacopo dal Ponte), óleo sobre tela, c. 1538.

A ser assim, e em virtude das representações iconográficas que, desde sempre, têm sido utilizadas para significar São Pedro e São João, somos inclinados a pugnar pelo facto de serem estes os personagens constantes do painel de vitral que aqui tratamos. Pensamos, com efeito, que a cena representada não pretenda representar nenhum episódio bíblico em particular mas, antes, assumir-se como testemunho visual da profissão de fé de D. Fernando num determinado tipo de cristianismo; um cristianismo místico, subjacente aos ideais de uma cavalaria espiritual, que atribui a São João uma relevância que não lhe é outorgada pela ortodoxia católica e, daí, o facto de Cristo, aparentemente, se preparar para lhe dar o quinhão maior do pão. Um cristianismo, diríamos, adoptado por alguns círculos restritos que, ao longo dos tempos, se foram formando e desenvolvendo, a par da doutrina do catolicismo tradicional e bebendo das mesmas fontes primevas, mas cultores de uma visão universalista do Antigo Testamento, dos evangelhos e, sobretudo, do Apocalipse (Revelação); livro atribuído, precisamente, a São João.

Em favor desta nossa teoria trazemos aqui um excerto da obra de António Quadros, Portugal Razão e Mistério que, a dado passo, reza assim:

“Pedro e João; a missão da Igreja de Roma (depositária da Igreja de Jerusalém) e as missões de Cister e do Templo; a Jerusalém terrestre e a Jerusalém Celeste profetizada pelo Apóstolo S. João, o amigo dilecto; a Cidade dos Homens e a Cidade de Deus interpenetradas; o serviço da Salvação pela Igreja dos Bispos e o serviço da Ordem de Cristo e do Espírito Santo pela cavalaria de Deus (...)”

Talvez, por isso mesmo, toda uma série de objectos que se apresentam sobre a mesa partilhada têm matizes diferentes; dependendo do sítio onde estão colocados..Temos, por exemplo, o facto de o prato que está junto de São Pedro ser o único que contém frutos e de, além daquele que Cristo se apresta para dividir, ser junto a este santo que se encontra o outro pão que se quis representar na cena. Até o prato que, aparentemente, contém os frutos de que todos os comensais se servirão está, ligeiramente, deslocado para a banda de São Pedro. Quanto a São João, apresenta um prato vazio mas, junto de si, tem um pequeno prato com pé (elevado), é junto de si que jaz a ânfora de vinho e é por trás de si que, na paisagem exterior se encontra a árvore

(*Axis Mundi*)...⁶³ no entanto, nada do que acabamos de referir passam de observações, eventualmente, desprovidas de qualquer significado simbólico.

Para além de tudo o que se possa dizer deste painel de vitral fica um facto indesmentível: a pintura em vidro é de altíssima qualidade.

III.1.2 – Janela da Nave

A *Janela da Nave* é, como já afirmámos anteriormente, um caso de enorme qualidade plástica, estética e artística. Iconograficamente esta janela pode ser dividida em três vertentes: heráldica, fundacional e hagiológica. A heráldica é, evidentemente, constituída pelos brasões ali presentes; sejam os de Portugal – associados aos monarcas (D. Manuel I e D. Maria II) – o dos duques da Saxónia (herdado da casa Wettin), ou o de D. Vasco da Gama. Isto, para além da esfera armilar, não menos importante nesta perspectiva, por se tratar da empresa pessoal de D. Manuel I. A fundacional tem a ver com a lenda associada à fundação do antigo mosteiro hieronimita, por parte de D. Manuel I, em virtude do sucesso da viagem do Gama e, a hagiológica, associada às imagens da Virgem Maria e de São Jorge.

Pensamos que a inclusão nos painéis de todas estas personagens se poderá entender como a celebração da nação portuguesa, mediante a evocação de determinados matizes histórico-religiosos. Afinal, a Virgem Maria é – na invocação da Imaculada Conceição – desde 8 de Dezembro de 1640 padroeira e rainha de Portugal, assim como São Jorge foi um dos padroeiros de Portugal até à reforma litúrgica de 1962. Além disso, é ele o patrono dos cavaleiros, da cavalaria, dos soldados e dos peregrinos.

⁶³ “*Daí que ao simbolismo universal da Árvore Cósmica se junte o da Árvore da Vida que se torna, por sua vez, paralelamente à árvore que é o eixo do mundo, Axis Mundi, um arquétipo do Universo que recebe o seu alimento do Transcendente. Também ela fundamental (tradições ancestrais as sobrepõem e confundem), a sua seiva é o orvalho celeste, os seus frutos concedem a imortalidade e toda ela reconduz ao Centro, ao estado edénico e primordial. Não espanta pois que a ela se atribuam os poderes femininos da maternidade, da gestação, da fecundidade e da riqueza energética vital, que mitos e rituais vegetativos exprimem (o culto dos símplies, as festas de Maio, por ex.).*” PONTES, Maria do Rosário, *A Árvore: um arquétipo da verticalidade (Contributo para um estudo simbólico da vegetação)*, in *Revista da Faculdade de Letras «Linguas e Literaturas»*, XV, Porto, 1998, pp. 197-219.

Quanto às representações das figuras de D. Manuel I e de Vasco da Gama elas justificam-se plenamente dentro do contexto lendário que subjaz à construção do mosteiro da Senhora da Pena, já que os ecos da antiga lenda contam-nos que, andando D. Manuel I a caçar no alto da serra e preocupado com novas da Índia, avistou, de um dos picos onde existia uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Pena, a nau de Nicolau Coelho a entrar a barra do Tejo. No lugar, pela graça concedida mandou o rei erguer, em 1503, o Real Mosteiro de Nossa Senhora da Pena, confiando-o à Ordem de São Jerónimo.

Não é nossa pretensão discorrer longamente acerca destes conteúdos mas subsistem, no entanto, alguns pormenores que gostaríamos de abordar como, por exemplo, o facto da imagem da Virgem que ter na sua mão direita uma palma (ou ramo de palmeira), algo que faz com que esta imagem saia das convenções representativas que lhes estão associadas ou, até, dos muitos atributos com que a Virgem é adornada, consoante as suas múltiplas invocações. Depois de incessantemente procurarmos alguma representação idêntica, em que a imagem da Virgem fosse portadora desse atributo, o resultado foi vão. Esta imagem da Virgem tem, sem equívoco, a aparência da mulher acerca da qual se pode ler, no capítulo 12, versículo 1, do livro do Apocalipse: *“Um grande sinal apareceu no céu: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os seus pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas”*, que desde há muito tem sido associada à iconografia da Imaculada Conceição porque, segundo se pode ler no seguimento do mesmo livro⁶⁴ *“estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz.”*

A narrativa continua com um segundo sinal. O sinal de um dragão e, mesmo sem querermos e não havendo similitude iconográfica com o dragão representado no painel de São Jorge que lhe está defronte, é quase inevitável que se associem. Diz então a sequência da passagem apocalíptica que transcrevemos:

“Viu-se também outro sinal no céu: eis um grande Dragão cor de fogo que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas; a sua cauda arrastava uma terça parte das estrelas do céu, lançando-as para a terra. O Dragão parou diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho, tão logo nascesse.

⁶⁴ Ap 12,2.

Ela deu à luz um filho, um varão que há-de reger todas as nações com um ceptro de ferro; e o seu filho foi arrebatado para junto de Deus e de seu trono. E a Mulher fugiu para o deserto, onde Deus lhe havia preparado um lugar, para que ali fosse alimentada durante mil duzentos e sessenta dias.

Então houve guerra no céu: Miguel e os seus anjos guerrearam contra o Dragão. E o Dragão também guerreou e com ele todos os seus anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais lugar para eles no céu.”⁶⁵

As diferenças entre os dois dragões (o descrito na passagem bíblica e o do painel de São Jorge) são gritantes mas, ainda assim, a escolha da representação de São Jorge subjugando um dragão não deixa – para quem conheça o texto bíblico e as semelhanças entre os combates míticos de São Jorge e São Miguel – de se revestir de um mesmo fundo arquetípico.

Contudo, a questão relacionada com o ramo de palma empunhado pela Virgem subsiste... a não ser que o interpretemos como símbolo da virgindade da Mãe de Cristo ou, por outro lado, como prenúncio do sacrifício do Redentor. Não deveremos esquecer, entretanto, que as designações atribuídas à Mãe de Deus são inumeráveis assumindo, em certos contextos, formas tão diversas como as suas representações. Entre tantas outras, podemos encontrar as de: Rosa mística, Vaso espiritual, Torre de David, Torre de marfim, Casa de ouro, Arca da aliança, Porta do céu, Estrela da manhã e muitíssimas mais como, por exemplo, Palma de paciência (*Palma patientiae*), tal como é referida no *Ofício da Imaculada Conceição*, precisamente.

Isto, para já não falar do orbe de ouro que o Cristo-menino, ao invés de segurar sobre a palma da sua mão, como seria expectável que fizesse, aconchega no seu regaço, sob a protecção da sua mão direita, como se resguardasse coisa imensamente preciosa. Tal como não poderemos, tampouco, escamotear que a simbologia do dragão está associada ao mal e ao terror mas, ao mesmo tempo, simboliza também a protecção dos tesouros. Lutar e vencer o dragão traduz a iniciação e a evolução através da provação.

Ainda acerca da figura de São Jorge e da sua associação a São Miguel veja-se o seguinte excerto da obra de Miguel António Dias, *História da Franco-Maçonaria*:

⁶⁵ Ap 12, 3-8.

“(…) a fundação da Cavalleria devia produzir heroes, e campeões movidos pela humanidade e pelas grandes façanhas, que n’ella se propunham: começou por adoptar as práticas da Iniciação Eleusiana, Egypcia e Christã: o noviço se preparava por jejuns, e se purificava por abluções symbolicas: para imitar os obstaculos da Iniciação devia passar a noite das armas chamada noite branca, porque era coberto de vestidos brancos, à maneira dos antigos Myst.:, o que hoje se conserva ainda em certos Gr.: e Ritos Maç.: : na sua recepção havia cerimónias e palavras, que ainda se acham na Maç.: de hoje. Em seu formulario nomeava-se um anjo e um santo, Miguel e Jorge. Miguel é o primeiro dos anjos judaicos, Basilienses, e Gnosticos; e Jorge é o, que livra a Virgem do Dragão.”⁶⁶

Pela nossa parte, somos a acreditar que, por detrás destas representações, aparentemente evidentes, se escondem os signos de uma linguagem mais inacessível, só revelável aos olhos de alguns, entre os quais não temos, porém, a pretensão de nos incluir. Não obstante, faltando-nos argumentos suficientemente sustentáveis na defesa desta nossa teoria, não prosseguiremos com outras arguições que, nas presentes circunstâncias só serviriam para alimentar discussões inconclusivas.

III.2 – O Núcleo do Salão Nobre

III.2.1 – Janela 1

Nunca, no decurso das nossas investigações, tivemos oportunidade de encontrar – pese embora as centenas e centenas de exemplares de vitral por nós visualizados – qualquer artefacto que se pudesse filiar naqueles que decoram esta janela; nem em termos estéticos, nem técnicos. Esse factor torna muito difícil a atribuição de uma proveniência e, mais ainda, uma datação. Não obstante, todos os painéis apresentam a mesma assinatura (monograma): "F", sobreposto ao "H".

⁶⁶ DIAS, Miguel António, *História da Franco-Maçonaria ou dos Pedreiros Livres. Pelo author da Bibliotheca Maçonica*, Lisboa, 1843.

O único exemplar encontrado que se lhes pode comparar – e, tão-somente, ao nível compositivo da moldura, já que nesse o nível da pintura é de muito maior qualidade – foi, por nós, descoberto num site de comércio de obras de arte⁶⁷, cuja autoria é atribuída à oficina Kellner, de Nuremberga, que, como vimos, executou os vitrais da *Janela da Nave*, da capela da Pena.



Figura 31: Painel de vitral, cuja autoria é atribuída à oficina Kellner, de Nuremberga, em que a tipologia da moldura é semelhante, em termos compositivos, aos constantes da *Janela 1* do Salão Nobre.

Outra das questões que se levanta, a qual temos referido com alguma recorrência, é a não filiação das representações em modelos iconográficos a que tenhamos tido acesso – pese embora, o facto de muitos dos temas haverem sido objecto

⁶⁷ http://www.painting-on-light.com/index.php?article_id=1&clang=0

de várias obras gráficas – o que acrescenta, todavia, maior originalidade à colecção de vitrais de D. Fernando II.

As cenas representadas nos seis painéis que compõem a decoração desta janela são constituídas por episódios históricos, medievais, que devido à sua importância adquiriram um estatuto lendário. O facto de em todos os painéis existirem inscrições com as respectivas legendas permitiu, apesar da nossa completa ignorância da língua alemã, identificar os supracitados episódios; mesmo nos casos em que as inscrições desapareceram parcialmente. Logo que o fizemos, ficámos com a clara noção de que houve a intencionalidade de fazer representar acontecimentos que se relacionam, de forma mais ou menos directa, com as origens linhagísticas da nobreza saxónica e, consequentemente, com os antepassados de D. Fernando.

Não será, por isso, de estranhar que, de entre todas essas representações, o enfoque proporcionado pelas divisões internas da caixilharia desta janela vá, precisamente, privilegiar aqueles episódios que se relacionam com Henrique I (cognominado, *o Passarinheiro*) e Alfredo I, *o Grande*, uma vez que, contrariamente ao que se verifica com os restantes painéis, estes dois não apresentam qualquer separação entre si, algo que, na nossa perspectiva, sugere uma certa unidade temática da iconografia. Na realidade, para além de terem sido contemporâneos, os dois homens tiveram uma preponderância indelével no estabelecimento das estruturas medievais, na Europa ocidental e, assim, não é de estranhar que D. Fernando haja decidido dar-lhes – de modo muito discreto – um lugar central, no contexto iconográfico desta janela e, igualmente, um evidente destaque, no contexto mais vasto da sua colecção.

Passemos, no entanto, à análise individualizada de todos os painéis constituintes desta janela e dos conteúdos iconográficos dos mesmos.

No primeiro desses painéis (SN-J1-P1) a representação recria o chamado Juramento do Rütli ocorrido, supostamente, em 8 de Novembro de 1307 e que é um dos mitos fundadores da Suíça (Confederação Helvética).



Figura 32: Painéis centrais da *Janela 1* do Salão Nobre, com as representações relativas a Henrique I e Alfredo I.

O Juramento do Rütli é mencionado pela primeira vez no *Livro Branco* de Sarnen (1470) mas a forma canónica do relato é a do *Chronicon Helveticum* de Egídio Tschudi, do século XVI. Segundo Tschudi os três homens envolvidos no pacto foram Werner Stauffacher de Schwyz, Walter Fürst, de Uri e Arnold de Melchtal, de Unterwalden. A lenda relata que este acontecimento teria tido lugar na pradaria do Rütli, sobranceira ao Lago dos Quatro Cantões, perto de Seelisberg. Este acordo entre as três comunidades foi considerado até o século XIX como o acto fundador da Confederação Suíça e permanece, ainda, hoje um elemento importante das tradições suíças⁶⁸.

A veracidade histórica do acontecimento não é verificável mas, ao mesmo tempo, é plausível, pois o ano de 1307 corresponde ao epicentro de um período em que ocorreram uma série de tratados similares; como a Carta Federal de 1291, a União de Brunnen, de 1315, o pacto de Uri e Urseren, de 1317, o pacto com o cantão de Lucerna, em 1332 e a Revolução de Zurique, de 1336. Todos estes eventos são parte do abrangente movimento comunal que se desenvolveu na Europa medieval, interrompido pela *Bula Dourada (Bulla Aurea)* de 1356 e culminando com a Batalha de Sempach, em 1386.

⁶⁸http://pt.wikipedia.org/wiki/Juramento_do_R%C3%Bctli; <http://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%Bctli> http://www.swissworld.org/en/history/middle_ages/the_birth_of_the_swiss_confederation/.

O segundo painel (SN-J1-P2) é relativo ao recebimento das insígnias reais, por parte de Henrique I da Germânia *o Passarinheiro* (em Alemão *Heinrich der Finkler* ou *Heinrich der Vogler - Henricius Auceps*, em latim), foi duque da Saxónia a partir de 912 e rei dos germanos de 919 até à sua morte, em 936. Foi, igualmente, o iniciador da chamada *Dinastia Otoniana* de reis e imperadores germanos, considerado o fundador e primeiro rei do império alemão medieval, até então conhecido como Francia Oriental. Recebeu o epíteto "passarinheiro" porque, segundo a lenda, teria recebido a notícia da sua eleição como rei no momento em que consertava as suas redes de apanhar pássaros⁶⁹. Este é, precisamente, o momento a que se refere a cena representada no painel.

O terceiro painel (SN-J1-P3) é alusivo à morte de Guilherme I, *o Conquistador*, também conhecido como Guilherme I da Inglaterra e Guilherme II da Normandia. Foi o primeiro rei normando da Inglaterra, tendo reinado desde 1066 até à sua morte, em 1087. Pela vontade de seu pai, Guilherme sucede-lhe como duque da Normandia aos sete anos em 1035. Antes de conquistar a Inglaterra, era conhecido como Guilherme, *o Bastardo*, devido à ilegitimidade do seu nascimento. As suas aspirações ao trono de Inglaterra surgem com a morte de Eduardo, *o Confessor*, seu tio, que não tinha filhos. Com a morte deste o trono inglês foi ferozmente disputado por três pretendentes: Guilherme; Haroldo Godwinson, o poderoso conde de Wessex, e o rei viking Haroldo III, da Noruega. Guilherme tinha uma ténue reivindicação sanguínea, por via da sua tia-avó Ema (esposa de Etelredo e mãe de Eduardo). Guilherme afirmava também que Eduardo, tendo passado a maior parte da sua vida exilado na Normandia, durante a ocupação dinamarquesa da Inglaterra, lhe havia prometido o trono; aquando da sua visita a Londres, em 1052. Contudo, quando Eduardo faleceu, o *Witenagemot* (assembleia geral dos nobres saxões) reuniu-se e aclamou rei Haroldo II, conde de Wessex e cunhado de Eduardo, *o Confessor*. Guilherme decidiu, então, invadir Sussex, desembarcando a 28 de Setembro de 1066, tendo derrotado Haroldo e o seu exército de Dinamarqueses e Anglo-Saxões, na famosa batalha de Hastings.

O duque da Normandia tinha conseguido reunir uma impressionante força armada constituída por arqueiros, cavaleiros e infantes Francos, Normandos, Bretões, Germanos e Flamengos seduzidos pela possibilidade de combater, saquear e passar a

⁶⁹http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique_I_da_Germ%C3%A2nia; http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_the_Fowler; <http://historymedren.about.com/library/who/blwwhenryfowler.htm>.

possuir terras e, eventualmente, títulos. Com a bênção do papa Alexandre II e o apoio político do regente francês (Balduíno da Flandres, sogro de Guilherme), o duque da Normandia pôde invadir a Inglaterra sem preocupação alguma em relação à segurança das suas terras normandas. Esta empresa revestiu-se de tal importância que se fez especialmente uma tapeçaria para comemorar a ocasião da extraordinária vitória, chamada a "Tapeçaria de Bayeux" e que se encontra na catedral da mesma cidade. Reza a tradição que terá saído das mãos da duquesa Matilde, mulher de Guilherme.

Estava, desse modo, aberto o caminho para a coroação de Guilherme na abadia de Westminster (25 de Dezembro de 1066), passando assim a denominar-se Guilherme I de Inglaterra, e estabelecendo o início da dinastia normanda. Cerca de 20 anos mais tarde, em 1087, Guilherme incendiou Mantes-la-Jolie, em França, (cidade situada cerca de 50 km a oeste de Paris), sitiando a cidade. No entanto, durante o cerco ele caiu do seu cavalo, sofrendo ferimentos abdominais fatais⁷⁰. É este o episódio que origina a cena representado no painel de vidro pintado que agora nos ocupa.

Quanto à cena representada no quarto (SN-J1-P4) dos seis vitrais desta janela a tarefa de identificação iconográfica revelou-se particularmente espinhosa, desde logo, pela ilegibilidade de parte considerável da inscrição que lhe foi aposta.

De acordo com aquilo que fomos capazes de observar na imagem e de ler na inscrição, parece-nos estar relacionada com um cortejo triunfal de um certo Teodorico.

Após alguma investigação, tendo em conta as características das figuras representadas e daquilo que fomos capazes de apurar, chegámos à conclusão de que estaríamos perante um momento significativo da vida de Teodorico, dito o *Grande*.

Teodorico, o *Grande*, também conhecido pelo nome latino de *Flavius Theodoricus*, foi rei dos godos orientais (os ostrogodos), rei de Itália e regente dos visigodos. O homem que governou sob o nome de Teodorico nasceu em 454, na Panónia, junto às margens do lago de Neusiedl, próximo a Carnuntum (actual Petronell-Carnuntum, na Áustria), um ano depois dos ostrogodos se terem libertado do jugo da dominação dos hunos que durara quase um século. Filho do rei Teodomiro, Teodorico viajou para Constantinopla, ainda jovem, como refém para assegurar a obediência ostrogoda a um tratado que Teodomiro havia selado com o imperador bizantino, Leão I.

⁷⁰http://en.wikipedia.org/wiki/William_the_Conqueror; <http://www.britannia.com/history/monarchs/mo22.html>; <http://www.answers.com/topic/william-i-of-england>.

Viveu vários anos na corte de Constantinopla e aprendeu muito sobre o governo romano e tácticas militares, que lhe serviram enormemente, quando se tornou o governante godo de uma grande mistura de povos romanizados. Tratado com generosidade pelos imperadores Leão I e Zenão I, tornou-se *magister militum* (mestre militar) em 483, e, um ano depois, cônsul. Voltou, então, a viver entre os ostrogodos, tornando-se seu rei em 474⁷¹. Parece-nos, pois, que este painel pretende representar um triunfo particularmente importante da vida deste rei ostrogodo. Contudo, devido essencialmente às más lacunas existentes na inscrição não nos foi possível ir mais longe na leitura iconográfica.

Já no tocante ao quinto painel (SN-J1-P5) a missão revelou-se mais frutífera, uma vez que a inscrição se apresenta em boas condições de legibilidade.

Foi, assim, possível saber que estávamos perante a representação de um episódio da vida de Alfredo, *o Grande*, rei de Wessex e dos ingleses. Nascido em Wantage, Berkshire, em 849, Alfredo era o quinto filho de Aethelwulf, rei dos saxões ocidentais. A pedido de seu pai e por mútuo acordo, os irmãos mais velhos de Alfred sucederam-lhe no trono, sucessivamente, tentando assim evitar arriscar o reino, permitindo que ficasse nas mãos de alguém menor de idade, num momento em que o país se encontrava ameaçado pelo agravamento dos ataques dos vikings da Dinamarca. Desde os anos noventa do século oitavo, os vikings vinham usando rápidos exércitos móveis, com milhares de homens embarcados em navios longos, de casco raso (*Drakkar*, ou navio-dragão), invadindo as costas e as águas interiores da Inglaterra, com o objectivo de se dedicarem à pilhagem. Tais ataques foram evoluindo, transformando-se em assentamentos permanentes dinamarqueses; em 867, os Vikings tomaram York e estabeleceram seu próprio reino na parte sul de Northumbria. Os vikings superaram outros dois grandes reinos anglo-saxónicos, East Anglia e Mércia, tendo os seus reis sido torturados até a morte ou fugido.

Em 869, lutando ao lado de seu irmão Ethelred, fez uma tentativa fracassada de livrar Mércia da pressão dos dinamarqueses. Durante quase dois anos Wessex desfrutou de uma trégua. Mas no final de 870 iniciaram-se as hostilidades, e o ano seguinte seria conhecido como o "ano das batalhas de Alfredo". Nove batalhas foram realizadas com

⁷¹http://pt.wikipedia.org/wiki/Teodorico,_o_Grande; http://en.wikipedia.org/wiki/Theodoric_the_Great; <http://www.themiddleages.net/people/theodoric.html>; <http://www.newadvent.org/cathen/14576a.htm>

variados desfechos, ainda que o lugar e a data de duas delas não se tenham registado. Uma emboscada de sucesso na batalha de Englesfield (em Berkshire, 31 de Dezembro de 870) foi seguida por uma grande derrota na batalha de Reading (4 de Janeiro de 871), para, quatro dias mais tarde, ocorrer uma brilhante vitória na batalha de Ashdown, perto de Compton Beauchamp, em Shrivenham Hundred. Em 22 de Janeiro de 871, os dinamarqueses derrotaram novamente os ingleses em Basing, e em 23 de Abril de 871 em Merton, Wiltshire, onde morreu o rei Ethelred I; as duas batalhas não identificadas talvez tenham ocorrido neste intervalo. Com a morte de Ethelred I, Alfredo sobe, por fim, ao trono de Wessex, sendo coroado em Kingston-upon-Thames no mesmo dia. Valendo-se do facto de ser um lutador versátil, Alfredo reavaliou a sua estratégia e adoptou uma das tácticas dos dinamarqueses, mediante a construção de uma base fortificada no Athelney, nos pântanos de Somerset, e convocou um exército móvel de homens de Wiltshire, Somerset e parte de Hampshire para prosseguir uma guerra de guerrilha contra os dinamarqueses.

Em Maio de 878, o rei estava pronto para enfrentar os dinamarqueses com o seu novo exército, mas precisava assegurar-se de que a vitória lhe não fugiria na batalha que se aproximava. Então, num feito de grande ousadia, e muito contra o conselho dos seus homens, ele concebeu um plano astuto: rastejando para fora do acampamento saxão, a coberto da noite, e, vestido como um menestrel, encaminhou-se para a fortaleza dinamarquesa em Cherbury Camp. Os dinamarqueses que guardavam o acesso, fazendo fé no seu aspecto, tomaram-no por um músico contador de histórias, procurando uma audiência para entreter. Chamaram o seu comandante, e Alfredo foi autorizado a entrar. Na presença do comandante dinamarquês, Alfredo esmerou-se no seu papel de desempenho. Cantou para os dinamarqueses, contou-lhes histórias da sua mitologia comum pois, embora cristão, o rei sabia bem os velhos contos e, enquanto se misturava com o inimigo, ia ouvindo aquilo que conversavam. Os invasores mostravam-se satisfeitos e complacentes. Eles sabiam que Alfredo iria atacar em breve e, com as mentes toldadas pela cerveja, discutiram abertamente as suas tácticas de batalha, sem darem importância ao facto de terem um estranho entre eles. No final da noite, Alfredo pôde regressar para junto do seu exército com todas as informações que precisava para derrotar os dinamarqueses na batalha que haveria de vir e, assim, o exército de Alfredo derrotou os dinamarqueses na batalha de Edington⁷².

⁷² http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_the_Great; http://www.englishmonarchs.co.uk/saxon_6.htm;

Esta é, sem dúvida, a cena que se quis representar no quinto painel da *Janela 1*, do Salão Nobre; algo igualmente corroborável pela inscrição que contém. Além disto, houve ainda outro aspecto muito interessante, que nos surgiu no decurso da nossa investigação acerca deste personagem e que se relaciona com o facto do seu conceito de realeza se estender muito para lá da mera administração tribal do reino de Wessex. Este homem devoto e pragmático, que aprendeu latim nos seus trinta e tantos anos, reconheceu que a deterioração geral na aprendizagem e na religião, causados pela destruição viking dos mosteiros (centros da rede de uma educação rudimentar), teria sérias implicações na acção governativa. Por exemplo, os fracos níveis no uso do latim levaram a um declínio na utilização da carta como instrumento de governo real para divulgar as instruções do rei e da legislação por si promulgada.

Para melhorar a alfabetização, Alfredo promoveu, e participou, na tradução (por parte de estudiosos de Mércia) do latim para o anglo-saxão de um punhado de livros que ele considerou “muito necessário que os homens conheçam, e façam passar... se tivermos a paz, que todos os jovens na Inglaterra de agora... possam dedicar-se à aprendizagem.”

Estes livros incluíam temáticas como a história, a filosofia e a *Pastoral* de Gregório, *o Grande* (um manual para os bispos), e as cópias de tais livros foram enviados a todos os bispos do reino. Alfredo foi patrono da *Crónica Anglo-saxónica*⁷³ (que foi copiado e completado até 1154), uma história patriótica do ingleses composta partir do ponto de vista Wessex, concebido para inspirar os seus leitores e celebrar Alfredo e a sua monarquia.

Factor curioso é, igualmente, haver quem afirme que a *Crónica Anglo-saxónica* instituída pelo rei Alfredo, constitui uma das três séries, ou grupos de documentos, imprescindíveis para o estudo da história da Maçonaria... mas, por ora, não iremos mais além na avaliação dessa hipótese.

O sexto e último painel (SN-J1-P6) voltou a ser, para nós, motivo de alguns problemas, no respeitante à leitura iconográfica e, mais uma vez, não somente pela absoluta incapacidade de identificar o conteúdo imagético mas, também, pelo desaparecimento de boa parte da legenda ali inscrita. Foi necessária alguma persistência

<http://www.newadvent.org/cathen/01309d.htm>.

⁷³ O título "Crónica Anglo-saxónica" parece ter sido dado posteriormente, já que a primeira edição impressa (1692) intitulava-se *Chronicum saxonicum*.

investigatória para se poder vislumbrar uma possibilidade interpretativa e, uma vez ultrapassados os primeiros obstáculos, deparou-se-nos uma solução que, do nosso ponto de vista, parece suficientemente aceitável.

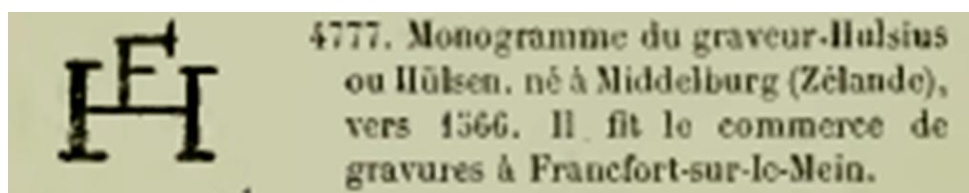
Julgamos encontrar-nos perante a representação de um outro episódio relacionado (como não poderia deixar de ser) com a história medieval dos povos germânicos. Desta feita, um acontecimento que ficou conhecido como “A União de Kalmar”. A designação refere-se a uma série de pactos que, em última análise, acabaram por tentar reunir os reinos da Dinamarca, Noruega (incluindo a Islândia) e Suécia (incluindo a Finlândia), sob o domínio de um único monarca. Os antecedentes desta união resultaram da insatisfação da aristocracia sueca face ao seu rei Magnus IV, ou Magnus Erikson., uma vez que o monarca tentava reduzir a influência da aristocracia e fortalecer o seu próprio poder. A Suécia era, em 1350, uma monarquia electiva, em que um conselho de aristocratas elegia um rei. Isso significava, portanto, que a aristocracia era bastante poderosa e tinha um papel importante na definição do país. Sentindo o seu poder ameaçado, os aristocratas quiseram desenvencilhar-se do rei e encetaram uma luta pelo poder, no fim da qual o rei foi destronado. O principado de Mecklenburgo, no norte da Alemanha, apoiou os instigadores da rebelião com forças militares e, devido a esse apoio, Alberto de Mecklenburgo foi eleito rei da Suécia, com o nome de Alfredo I. A influência germânica na Suécia crescia agora muito rapidamente. Os alemães começaram, por exemplo, a nomear funcionários para recolher impostos que, muitas vezes, agiam de forma bastante brutal. A situação entre os aristocratas suecos e o rei Alberto foi-se degradando e, como consequência, os primeiros viraram-se para Margarida I, rainha da Dinamarca e da Noruega. Numa conferência realizada no Castelo de Dalaborg, em Março de 1388, os suecos foram obrigados a aceitar todas as condições de Margaret, e elegeram-na sob o título de “Senhora Soberana e Regente”. Pouco tempo depois, em 1389, as tropas dinamarquesas e suecas derrotaram Alberto de Mecklenburg. Este foi o prelúdio para a União de Kalmar.

Em Junho 1397, na cidade de Kalmar, na costa leste da Suécia, os arcebispos de Uppsala e de Lund coroaram o sobrinho-neto de Margarida, Erik da Pomerânia, de 15 anos, Rei da Dinamarca, Suécia e Noruega. O acordo escrito firmado na União de Kalmar afirmava, entre outras coisas, que cada país deveria ser governado pelas suas próprias leis e cada uma das partes ficava obrigada a prestar assistência aos outros em caso de qualquer um deles ser atacado. Os três países concordaram, igualmente, em ser

governados por Erik e que os seus sucessores deveriam ser escolhidos de entre os seus descendentes directos. Se essa linha sucessória terminasse, os conselheiros dos três reinos teriam de eleger um rei que fosse aceitável para todos, no pressuposto de que o monarca da união tivesse de ser um dinamarquês. A União terminou, em 6 de Junho de 1523, com a eleição do Rei Gustavo I (Gustavo Vasa) em Strängnäs, algo que foi encarado como uma declaração formal de independência, por parte da Suécia.

Apesar de estarmos convictos de ser este o evento representado no painel, não deixa de ser curioso o facto de, contrariamente àquilo que acima fica referido, o acto da coroação não ser realizado pelos arcebispos de Uppsala e de Lund mas, antes, pela própria Tia-Avó de Erik, ou seja, pela rainha Margarida I. Para tanto, dever-se-á ter em linha de conta que a personalidade marcante desta rainha fará com que se tenha querido manter como governante efectiva até à data da sua morte, em 1412 e, por isso, ter tido um papel tão determinante para a consumação da união mas, igualmente, para a sua subsistência, ao menos, enquanto as aspirações políticas, económicas e territoriais dos países envolvidos não se sobrepôs aos princípios que nela foram subscritos⁷⁴.

Dizer, para finalizar este ponto, que todos os painéis desta janela apresentam uma assinatura – na realidade, dever-se-á chamar-lhe antes uma marca, ou monograma – com as iniciais “F” sobre “H”. Tentámos encontrar este sinal (como muitos outros, existentes na decoração de inúmeros vidros), mas a busca revelou-se infrutífera. Ainda assim, descobrimos uma marca semelhante na obra de Ris-Paquot, intitulada *Dictionnaire Encyclopédique des Marques & Monogrammes*, cujo testemunho aqui deixamos em forma de imagem comentada; embora nos pareça pouco provável que os referidos painéis possam ser datáveis do século XVI. Poderão, quando muito, ter sido inspirados em gravuras deste gravador e, mesmo assim, com grandes reservas.



⁷⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Kalmar_Union;

<http://www.sverigeturism.se/smorgasbord/smorgasbord/society/history/kalmar-union.html;>

<http://www.answers.com/topic/kalmar-union.>

Figura 33: Monograma semelhante ao existente na série de painéis de vitral constituintes da *JANELA 1* do Salão Nobre, constante da obra de Ris-Paquot.

III.2.2 – Janela 2

A *Janela 2* apresenta também algumas questões interessantes, no que toca aos conteúdos iconográficos, mas nada que se aproxime da complexidade do que temos visto até agora. Estas são questões muito mais prosaicas, relacionadas com incongruências pictóricas e com as características organizativas de certos painéis. Assim sendo, referir-nos-emos somente àqueles que nos suscitaram algum tipo de interrogação e, caso a tenhamos, avançaremos alguma teoria interpretativa.

O primeiro desses casos surge-nos no *PAINEL 1*, em que o motivo central é constituído por três favas, dispostas em triângulo. A questão surgiu-nos de imediato: porquê favas? Só nos ocorreu pensar nas lendas que rodeiam a figura de Pitágoras. Deste grande filósofo diz-se que nutria uma terrível fobia em relação às favas e, até, que perseguido pelos crotonenses teria sido feito prisioneiro e morto por não consentir em atravessar um campo de favas. Estes pensamentos provocaram-nos um sorriso. Contudo, o sorriso transformou-se em apreensão, ao vermos neste mesmo painel a figura de um galo negro, uma vez que um dos preceitos da Ordem Pitagórica consistia em não tocar num galo branco. Provavelmente, tudo não passará de uma coincidência, não obstante, é curiosa.

Outra constatação que poderemos fazer, ao olharmos com alguma atenção para este painel – e outros que constam das janelas do Salão Nobre – é o facto de nele existirem duas cabeças aladas, decorando a parte superior do mesmo e, nisto, nada há de extraordinário, a não ser o facto de a representação da direita (do observador) ter sido pintada com grisalha (ou esmalte negro), e o da esquerda, no mesmo estilo, delineada unicamente com traços escuros. Querendo ser mais específicos diríamos que, o da direita tem aspecto de haver sido terminado, em termos do seu tratamento plástico e, o da esquerda, parecer ter sido concebido unicamente para complementar um painel que estaria incompleto e, por isso, se ter optado por não recriar, exactamente, o modelo. Ou seja, parece-nos ter existido a preocupação de não “enganar” os possíveis observadores mas, somente, completar o incompleto; algo que, a ser verdade denota da parte de D.

Fernando, um grande vanguardismo e uma preocupação inédita, no que respeita à ética do restauro e ao não desvirtuamento da verdade artefactual.

É evidente que o não podemos afirmar com toda a segurança, mas parece-nos demasiada coincidência existirem tantos casos idênticos a este, nas Janelas 2 e 3 do Salão Nobre, como tentaremos demonstrar nas imagens que se seguem.



Figuras 34 e 35: *PAINEL 1* da *JANELA 2* do Salão Nobre; pormenores das cabeças aladas que decoram a parte superior do painel e os seus diferentes tratamentos plásticos.



Figuras 36 e 37: *PAINEL 2* da *JANELA 2* do Salão Nobre; pormenores das figuras que decoram a parte central do painel e os seus diferentes tratamentos plásticos.



Figura 38: *PAINEL 4* da *JANELA 2* do Salão Nobre; pormenores das figuras de anjos que decoram a parte central do painel e os seus diferentes tratamentos plásticos.

O quadro que constitui o motivo central do *PAINEL 5* é outro destes exemplos e o *PAINEL 7*, apresenta também diferenças notórias, entre os dois anjos que o decoram. Neste caso, e tendo em conta que o anjo da esquerda (do observador) apresenta uma pintura com esmaltes muito consistentes e vivos, o escrúpulo foi ao ponto de introduzir, no anjo da direita, alguns apontamentos de cor, mas muito menos ostensivos e bastante diluídos.

III.2.3 – Janela 3

O caso do *PAINEL 3* da *JANELA 3* é, porventura, aquele em que este fenómeno é mais notável, uma vez que, ao que parece, só dois dos seis anjos ali representados fariam parte do painel original, tendo sido os outros quatro produzidos para complementar o conjunto. A estarmos correctos nesta nossa constatação, esta atitude de D. Fernando constitui um exemplo sem precedentes de preocupação, naquilo que se refere às práticas de restauro de artefactos artísticos, pelo menos em Portugal, e diz bem do cuidado que o rei dedicava a todos os pormenores das suas colecções e, especificamente, à sua colecção de vitrais. Esta nossa teoria poderá vir a ser

comprovada – ou definitivamente descartada – quando este núcleo de vitrais for sujeito à prevista acção de conservação e analisada detalhadamente por especialistas.

Gostaríamos ainda, antes de deixarmos as janelas do Salão Nobre, de levantar uma questão relativamente à proveniência de alguns dos painéis de que agora tratamos para referir o facto de considerarmos que alguns deles poderem ser oriundos da Holanda e não da Alemanha, conforme se pensava, e, em alguns casos, poderem mesmo existir painéis “híbridos”, formados por vidros alemães e holandeses. Esta nossa dúvida é suscitada por um painel por nós descoberto nas colecções do Victoria & Albert Museum, de Londres (figura 27), que apresenta muitas similaridades decorativas com alguns destes que acabamos de abordar. Essas semelhanças são sobretudo notórias pelas representações de aves e pelo tratamento plástico dos grotescos e pelos modelos compositivos dos painéis. Nos casos em que, por nossa convicção, achámos plausível atribuir-lhes essa proveniência, assim o referimos no nosso Inventário/ Catalogação.

Podemos, eventualmente, estar a incorrer num erro, uma vez que os modelos não se compadecem com fronteiras e os gostos viajam livremente, sobretudo nos casos em que os países são vizinhos; como são os casos da Alemanha e Holanda, não obstante, agora como em outras ocasiões, deixámo-nos guiar pela nossa intuição.

Só mais umas poucas palavras para nos referirmos a dois quadros e um pequeno vidro isolado do *PAINEL 2* da *JANELA 3* do Salão Nobre, para dizer que, no caso deste último (SN-J3-P2-Vi2 do nosso inventário/ catalogação), o motivo heráldico nele representado tem uma correspondência com um dos painéis isolados existente no *Núcleo das Reservas* (RS-Pi3). No que se refere ao *QUADRO 2* deste painel, para dizer que, pese embora o facto de ter uma tipologia compositiva idêntica aos painéis da *JANELA 1*, ele não pertence à mesma série e, em nossa opinião, nem à mesma época daqueles. A representação evoca a chegada do Imperador Constantino, chegando a Constantinopla com a relíquia das relíquias: a Santa Cruz. O facto de não pertencer à mesma série é simples de justificar já que, contrariamente ao que acontece com esses, o caso presente não ostenta a assinatura (monograma) “F” sobre “H”. E não será da mesma época, uma vez que o tratamento das figuras o faz parecer bastante mais antigo. Ainda assim, acreditamos que este último possa ter influenciado o modelo aplicado aos da supracitada janela.



Figura 39: Painei holandês, existente nas coleções do Victoria & Albert Museum (museum no.465-1905)

Também o *QUADRO 3* merece também uma palavra, por se tratar de uma cena bíblica com escassa, ou mesmo rara, difusão iconográfica. A imagem pintada nestes vidros representa o combate dos israelitas contra os filisteus, narrado no capítulo 7 do 1º Livro do Profeta Samuel que, nos versículos 7 a 12 diz o seguinte:

“Os filisteus foram informados de que os israelitas se tinham reunido em Mispá, e os seus príncipes marcharam contra Israel. Os israelitas souberam-no e tiveram medo dos filisteus. Disseram a Samuel: «Não cesses de clamar por nós ao Senhor nosso Deus, para que nos livre das mãos dos filisteus.» Samuel tomou um cordeiro ainda de leite, ofereceu-o inteiro em holocausto ao Senhor, clamou ao Senhor por Israel, e o Senhor ouviu-o.

De facto, enquanto Samuel oferecia o holocausto, os filisteus começaram o combate contra Israel. Mas o Senhor, naquele dia, trovejou com a sua voz estrondosa sobre os filisteus, encheu-os de terror, e foram derrotados pelos israelitas. Estes, saindo de Mispá, perseguiram os filisteus e derrotaram-nos no lugar que está abaixo de Bet-Car.

Tomou Samuel uma pedra e pô-la entre Mispá e Chen; deu àquele lugar o nome de Ében-Ézer, dizendo: «Até aqui nos auxiliou o Senhor.»”



Figura 40: *PAINEL 5* da *JANELA 2* do Salão Nobre; pormenor do quadro que decora a parte central do painel, em que dois dos vidros apresentam tratamentos plásticos diferentes dos outros dois.

Estamos em crer que, apesar de uma parte da inscrição posta no vidro estar tapada pelo caixilho e de não nos ter sido possível proceder a uma correcta tradução do comentário nele existente, esta é a passagem da Bíblia a que alude a cena representada.



Figura 41: *PAINEL 7* da *JANELA 2* do Salão Nobre; pormenor do quadro que decora a parte central do painel, em que os dois anjos apresentam tratamentos plásticos diferentes.



Figura 42: *PAINEL 3* da *JANELA 3* do Salão Nobre; onde se nota que só dois dos anjos foram cabalmente pintados, apresentando os restantes quatro tratamentos plásticos diferentes.

III.3 – O Núcleo das Reservas

III.3.1 – Conjunto 1

Deste conjunto constam dois painéis que, quanto a nós, são dignos de uma breve análise, tendo em conta a sua iconografia. São eles: o *PAINEL 2* e o *PAINEL 3*.

O *PAINEL 2* representa um bispo nimbado (assinalando assim a sua condição de santo) que, para além do imprescindível báculo empunha um livro sobre o qual está posto um peixe e, apesar de todos os esforços, foi-nos impossível identificar o personagem em causa. De qualquer forma, não queremos deixar de avançar uma possibilidade que, segundo a nossa opinião, poderá fazer algum sentido, em virtude de ter um peixe como atributo. Essa possibilidade é a de esta representação ser referente a Santo Ulrico de Augsburgo que nasceu em 890 d.C., na cidade de Kyburg, em Zurique, na Suíça. Era filho do conde Hucpald e Thebirga, da família do Imperador Otão. Segundo a tradição Ulrico era um menino saúde frágil, que foi educado na escola monástica de Saint-Gall. Mostrou ser um excelente estudante e mais tarde tornou-se ajudante do seu tio Adalberto, bispo de Augsburgo e foi ordenado padre em 28 de Dezembro de 923.

Consta que promoveu a construção de várias igrejas e capelas, que visitava as paróquias e que trabalhava com os doentes nos hospitais. Terá trazido de Roma várias relíquias de santos, para os santuários que mandara construir, tendo-se esforçado bastante para elevar a moral e melhorar as condições sociais do clero e dos leigos, na Suíça. Quando os Magiares invadiram a Alemanha e sitiaram Augsburgo, Ulrico, com sua coragem e sua liderança, organizou a resistência até a chegada dos reforços do imperador Otão. Em 10 de Agosto de 955, uma derradeira batalha teve lugar em Lechfeld e os invasores foram derrotados. A tradição diz que Santo Ulrico lutou nesta batalha e teria garantido sua vitória pelas orações, visto que o seu cavalo e os da sua tropa atravessaram o rio, ao passo que os dos seus inimigos se afundaram. Foi indicado para ser bispo e após 48 anos de bispado, com a saúde exaurida, renunciou à sua dignidade episcopal e à sua Diocese a favor de seu sobrinho, com bênção do Imperador Otão. No entanto, o Sínodo de Ingelheim decidiu não aceitar esse gesto como canónico e o bispo foi acusado de nepotismo e alvo de julgamento. Ulrico teve que pedir desculpas públicas e fazer penitência tendo, então, sido perdoado, mas a mensagem de tal perdão final só lhe chegou no leito de morte, em 4 de Julho de 963. As suas relíquias estão no santuário da igreja de Santa Afra, em Augsburgo.

Diz a tradição, que certa vez ele deu a um pedinte uma perna de um ganso, pedindo a este que guardasse a mesma até o dia seguinte (Sexta-Feira da Paixão) e que a perna de ganso seca, no dia seguinte de manhã, se havia transformado num grande e saboroso peixe. Esta é a razão pela qual na arte litúrgica ele é, sobretudo, representado como um bispo segurando um peixe. São Ulrico foi também o primeiro santo a ser

canonizado por um Papa, o que conduziu à criação do processo formal de canonização que é feito até hoje. Foi canonizado em 993 pelo Papa João XV⁷⁵.

O *PAINEL 3* apresenta uma muito interessante representação dos Mártires de Marrocos. Não consideramos que seja profícuo transcrever aqui a história dos ditos mártires, de que existem inúmeros relatos, um dos quais se encontra na *Crónica de El-rei D. Afonso II*, de Ruy de Pina. Não obstante, não queríamos deixar de referir o facto de existir, numa colecção de vitrais constituída essencialmente por exemplares alemães e suíços, um painel com um tema tão pouco comum nessas regiões e, ao mesmo tempo, tão acarinhado pela iconografia religiosa em Portugal.

Esta constatação recordou-nos uma interpelação que nos foi feita, num certo dia, pelo Professor Vítor Serrão, no sentido de saber se, hipoteticamente, alguns dos vitrais coleccionados por D. Fernando II não poderiam ter sido recolhidos no nosso país. No decurso das nossas investigações não encontramos nenhuma evidência que permitisse qualquer conclusão a favor dessa hipótese mas, a ter acontecido, este é, em nossa opinião, um dos painéis que poderiam ter sido alvo de tal recolha.

III.3.2 – Conjunto 2

Não poderíamos deixar de parar uns instantes neste conjunto, para falar daquele que é, seguramente, o mais antigo elemento de toda a colecção e, igualmente, o mais antigo artefacto da arte do vitral conhecido em Portugal. Falamos, evidentemente, do *PAINEL 1*. Segundo a opinião do Dr. Daniel Hess – conceituadíssimo historiador de arte e especialista em vitral do Germanisches Nationalmuseum de Nuremberga – que observou este vitral em Abril de 1995, no Encontro Internacional, decorrido no Mosteiro da Batalha, ele datará do início do século XIV. Com efeito, existe nas colecções do Victoria & Albert Museum, um outro painel de vitral cujas características não permitem dúvidas, quanto ao parentesco de ambos os artefactos e, conseqüentemente, acerca da proveniência e datação. Ora, na ficha deste vitral, disponibilizada *online* por aquela instituição museológica pode ler-se o seguinte:

Place of origin: Bavaria (made)

⁷⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Ulrich_of_Augsburg; <http://www.newadvent.org/cathen/15123a.htm>.

Date: ca. 1309-1314 (made)

“Este painel é parte de um grupo que originalmente fazia parte de uma grande janela na capela de Santa Afra no convento de Seligenthal, perto de Landshut (norte de Munique) na Alemanha. Dez desses painéis estão agora no Nationalmuseum Bayerisches em Munique.”



Figuras 43 e 44: PAINEL 2 do CONJUNTO 2 do Núcleo das Reservas e outro, muito semelhante pertencente às colecções do Victoria & Albert Museum (museum no: C.83-1919)

A ficha prossegue dizendo que um dos painéis de Munique, representando uma mulher, tem uma inscrição em que se pode ler *DOMINA Elizabeth DUCISSA BAWARIE*. Esta mulher foi identificada como Elizabeth, filha de Henrique XIII, duque da Baixa Baviera. Diz, igualmente que Elizabeth morreu como uma freira em Seligenthal em 1314 e que ela tinha uma irmã, chamada Agnes (1254-1315), que também era uma freira, mas que essa Agnes nunca houvera sido casada. Uma outra Agnes era a filha do fundador do convento, Ludmilla. Esta teria sido casada com Otto II, Duque da Baviera, e fora a avó Elizabeth. Ela morreu em 1269 e foi sepultada no convento. Mas isso fora de cerca de 40 anos antes do painel ter sido criado.

Há ainda uma outra Agnes, filha de Henrique III da Silésia, que foi a segunda esposa de Otto III (1261-1312), o segundo duque da Baixa Baviera e filho de Henry

XIII, acima mencionado. Agnes casou com Otto em 1309 e morreu em 1361. Daqui se conclui que a “nossa” Agnes era uma das que se teria casado com um dos duques supramencionados, uma vez que a inscrição do painel é clara ao designá-la como DUCISSA. Teria sido, então, uma de duas: ou a filha do fundador do convento (que, pelos vistos, teria também o nome de Ludmilla), casada com Otto II ou, a outra hipótese é ter sido a segunda mulher de Otto III.

III.3.3 – Conjunto 3

Neste conjunto o nosso objectivo inicial era, somente, o de identificar os personagens figurados no *PAINEL 1* e, após alguma investigação foi possível encontrar uma representação iconográfica bastante semelhante na impressionante porta principal da Catedral de Lucerna (ou Igreja de São Leodegardo). Os painéis dessa porta elaboradamente esculpidos, estão representados dos dois santos padroeiros da cidade. O da esquerda é São Leodegardo (ou Santo Leger), um bispo francês que foi cego com uma broca de arco (que tem na mão), e à direita é São Maurício, o soldado romano martirizado que se tornou santo. É assim lícito pensar que, talvez um dia, o painel possa ter figurado numa das janelas da supracitada igreja, mesmo porque o templo foi praticamente destruído por um incêndio em 1633. No entanto, não há qualquer tipo de prova de que isso possa ter sido uma realidade.

Não queremos alongar-nos muito sobre este assunto mas, se a lenda de São Maurício foi largamente difundida e a imagem do santo se tornou bem conhecida, o mesmo não acontece com a história de São Leodegardo e, por isso, aqui a reproduzimos.

São Leodegardo (ou Santo Leger) foi bispo de Autun. Terá nascido cerca de 615 e martirizado em 678, em Sarcing, Somme. A sua mãe chamava-se Sigrada, e seu pai Bobilo. Sendo os seus pais pessoas de alta estirpe a sua infância foi passada na corte de Clotário II. Terá ido mais tarde para Poitiers, para estudar sob a orientação do seu tio que era bispo nessa cidade. Tendo dado provas do seu conhecimento e virtude, e sentindo propensão para a vida sacerdotal, o tio ordenou-o diácono e associou-o ao governo da diocese. Pouco depois tornou-se um padre e, com a aprovação do bispo, retirou-se para o mosteiro de São Maxêncio em 650. Pouco tempo depois foi eleito abade e destacou-se, pela reforma da comunidade e por ter introduzido a Regra de São

Bento. Em 656 foi chamado à corte pela rainha viúva, Bathildis, a fim de ajudar no governo do reino e na educação dos seus filhos. Em recompensa pelos seus serviços, foi nomeado para o Bispado de Autun, em 660. Continuou o seu trabalho de reformador e realizou um concílio em Autun, em 661. Combateu ferozmente o maniqueísmo e foi o primeiro a adoptar o Credo de Santo Atanásio. Protagonizou importantes reformas no clero secular e nas comunidades religiosas, sensibilizou os pastores para a importância da pregação e da administração dos sacramentos, especialmente do baptismo. Para este efeito, o bispo ergueu três baptistérios na cidade, a igreja de Saint-Nazaire foi ampliada e embelezada, e estabeleceu um refúgio para os indigentes. Leodegardo também influenciou a reparação de prédios públicos e o restaurado das antigas muralhas romanas. Estas últimas ainda existem e contam-se entre exemplos melhor preservados.

Contudo, pouco depois, o estado deparou-se com sérios problemas. Os austrasianos exigiram um rei e o jovem Childerico II foi-lhes enviado, por influência de Ebroin, o prefeito do palácio de Nêustria. Este último sentia-se perto da governação e desejava de se livrar de todos aqueles que poderiam frustrar seus planos. Entretanto, a rainha retirou-se da corte para um mosteiro que tinha fundado em Chelles, perto de Paris. Com a morte de Clotário III, em 670, Ebroin elevou Thierry ao trono, mas Leodegardo e os outros bispos apoiaram as reivindicações do seu irmão mais velho Childerico, que, com a ajuda do austrasianos e burgúndios, acabou por ser feito rei. Ebroin foi exilado em Luxeuil e Thierry enviado para St. Denis. Leodegardo permaneceu na corte, orientando o jovem rei.

Quando o bispo protestou contra o casamento de Childerico com uma sua prima direita, os seus inimigos acusaram-no como conspirador e também ele foi enviado para Luxeuil. Childerico II foi assassinado em Bondi, em 673, por Frank, a quem tinha maltratado. Assim, Thierry III subiu ao trono em Nêustria e tornou Leudesius seu prefeito. Leodegardo e Ebroin apressam-se a partir de Luxeuil para a corte e, num curto espaço de tempo, Ebroin provoca o assassinato Leudesius, tornando-se novamente prefeito. Jurou então vingança contra o bispo, a quem responsabilizava pela sua prisão. Cerca de 675 o duque de Champagne e os Bispos de Chalons e Valence, agitados por Ebroin, atacaram Autun.

Para salvar a cidade, Leodegardo entregou-se-lhes. Foi brutalmente tratado e os seus olhos foram arrancados e as cavidades oculares cauterizadas com ferros em brasa. Os instintos sanguinários de Ebroin não estavam ainda saciados e, por isso, mandou cortar os lábios do bispo e arrancar-lhe a língua. Alguns anos depois, ele convenceu o

rei que Childerico tinha sido assassinado por instigação de Leodegardo. O bispo foi novamente preso e, depois de um julgamento simulado, foi degradado e condenado. Levaram-no para uma floresta onde, por despacho Ebroin, foi assassinado. As suas relíquias, que tinham ficado em Sarcing, Artois e foram posteriormente trasladados para a Abadia de St. Maxêncio em Poitiers, no ano de 782. Mais tarde, foram levados para Rennes e daí para Ebreuil, local que, mais tarde, recebeu o nome de Saint-Léger. Algumas das suas relíquias são ainda mantidas na catedral de Autun e no Grand Séminaire de Soissons. Em 1458 o Cardeal Rolin decretou que o seu dia festivo fosse observado como feriado obrigatório⁷⁶.



Figura 45: Pormenor da porta principal da Catedral de Lucerna, também designada por Igreja de São Leodegardo (Suíça), onde se representam as figuras de São Leodegardo e São Maurício.

III.3.4 – Vidros isolados

No respeitante aos vidros isolados aquilo que gostaríamos de referir aqui é o facto de, na sua larga maioria – senão na totalidade – eles se enquadrarem na tipologia dos chamados “vitrais de cerveja” de que já tivemos oportunidade de falar quando procedemos à *Apresentação da Coleção*. É sabido que desde, o final da Idade Média, os vitrais começaram a adquirir estatuto de artefactos decorativos de índole profana e

⁷⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Leodegar>; <http://www.newadvent.org/cathen/09174a.htm>.

que castelos e casas senhoriais eram ornamentados com eles. Na Alemanha do século XVIII essa prática foi, a julgar pela quantidade de artefactos e a natureza das representações, alargada à generalidade das habitações. Cenas do dia-a-dia da vida das pessoas comuns eram agora o repertório decorativo dos vidros, e estes, aplicados nas janelas das suas próprias casas, como celebração de toda uma classe de artesãos, como pedreiros, padeiros, ferreiros, etc., mas também de homens de guerra, cenas de caça, passeios de carruagem e vistas das cidades. Por via da introdução de um largo número destes vitrais, quer no Palácio da Pena, quer no Paço das Necessidades D. Fernando II acrescentou ao ecletismo do elenco decorativo das suas casas a rusticidade e o idílio de uma aldeia na Alemanha do século XVIII.



Figuras 46 e 47: Exemplos de “vitrais de cerveja”; o da esquerda associado ao PAINEL 2 do CONJUNTO 2 do Núcleo das Reservas e o da direita retirado do artigo em alemão, sobre vitral, da Wikipédia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Glasmalerei>)

É evidente que não poderíamos tratar aqui, de forma exaustiva, todas as questões iconográficas que se nos apresentam na coleção de vitrais de D. Fernando II, sem comprometermos os limites de um trabalho com as características deste que até agora nos ocupou; algo que não pretendemos. Por isso e para já, quedamo-nos por aqui. Talvez no futuro, com a experiência adquirida na elaboração deste nosso estudo e

sentindo-nos mais capacitados, possamos vir a empreender uma nova demanda que parta do ponto onde agora chegámos... talvez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração deste trabalho permitiu-nos chegar, não a uma, mas a uma série de conclusões que gostaríamos de deixar aqui registadas e que, mais não são, que uma súpula de tudo aquilo que fomos aprendendo ao longo desta caminhada. Com ele aprendemos que nunca nada pode almejar ser perfeito, que o tempo nos impõe limites incontornáveis, que todos os nossos esforços para separar umas de outras coisas que conformam a nossa vida são absolutamente vãos e que a existência do homem material abarca tanto as realizações como as imobilidades, os pensamentos, as divagações, os discursos e o mutismo. Tomámos uma maior consciência de quanto o acto de criar implica sofrimento, e que tal sofrimento quando entendido na sua densidade é só frustração e angústia mas que, depois da devida subtilização, é crescimento, libertação e contentamento para lá do imaginável.

Algo que sobressai, desde logo, na colecção de vitrais recolhida por D. Fernando II é a originalidade compositiva das janelas que projectou para decorar as suas casas e, não obstante, a diversidade conceptual entre os programas vitralísticos destinados a cada uma delas que, apesar de utilizarem uma mesma linguagem estética, o mesmo tipo de elementos e um mesmo discurso, assumem características individualizantes, ou, se quisermos, personalidades independentes.

Temos então que, naquilo que respeita às janelas outrora existentes no Paço das Necessidades, a organização dos painéis parece ter passado pela utilização de um modelo mais “clássico” – se assim lhe pudermos chamar –, pela escolha de artefactos mais antigos e de maior qualidade artística. Isto, se não tivermos em conta os vitrais do *Núcleo da Capela* e da *JANELA 1 do Núcleo do Salão Nobre*; casos em que o requinte artístico atinge níveis bastante elevados, mas que se não podem equiparar aos primeiros em termos de antiguidade. Esta opção deverá, quanto a nós, ser associada à diferente qualidade dos espaços. O Paço das Necessidades, na sua qualidade de residência permanente do monarca, deverá ter recebido os artefactos mais condizentes com o estatuto de representação social da casa e esse factor terá, igualmente, influenciado a forma mais ortodoxa da composição das janelas.

Já no que respeita às janelas constituintes do *Núcleo do Salão Nobre* do Palácio da Pena a organização dos vidros foi, como já referimos, subordinada à lógica da divisão interna dos caixilhos das janelas, sendo este o único princípio orientador que

parece subjazer ao programa. Não pretendemos, com isto, dizer que D. Fernando se tenha limitado, ali, a compor aleatoriamente os elementos da sua colecção sem qualquer tipo de intencionalidade conceptual, muito pelo contrário; estamos convictos de que o aparente caos organizativo tenha sido programado, com o intuito de dissimular as eventuais mensagens subliminares que pretendia expressar, tornando-a acessível somente a quem consiga munir-se da chave que permita a sua decifração e, desse modo, estabelecer uma *ordo ab chaos*. Pela nossa parte, esse objectivo ficou pendente e talvez nunca o venhamos a ser dignos de o conseguir. Não obstante, continuaremos a perseverar no estudo iconográfico e iconológico desta colecção na esperança de que, algum dia, possamos ver premiada a nossa tenacidade.

Outro dos aspectos particularmente significativos deste estudo foi o facto de termos verificado a enorme preponderância da heráldica nos elementos constitutivos da colecção de D. Fernando. Por essa razão, tentamos familiarizar-nos um pouco com as regras dessa ciência tão ilustre e, em virtude disso, acabámos por desenvolver uma clara afeição por ela. Ainda assim, estamos cientes de ter cometido muitas incorrecções nas descrições que fomos tentando.

Umás poucas palavras, também, para proceder à avaliação que fazemos do nosso próprio desempenho; naquilo que julgamos terem sido as nossas limitações mas, igualmente, considerando aquilo que pensamos ter sido positivo e acrescentador de conhecimento – para nós e, porventura, para outros. Desde o início que elegemos como um dos nossos objectivos principais o de tentar ser o mais autónomos que pudéssemos e, talvez por isso, o resultado final tenha ficado empobrecido. Ainda assim, perante a nossa decisão consciente, sabíamos que esse era um risco que queríamos correr. Não o fizemos para demonstrar que nos bastávamos sem necessitar de auxílios exteriores, mesmo porque, tal seria irrealizável e muito importantes foram os contributos de todos aqueles a que recorremos e que tão abnegadamente se prestaram a ajudar-nos. Queríamos antes, saber quais as nossas capacidades e, também, o peso das nossas inúmeras limitações, tentando verificar até que ponto poderíamos estar à altura de uma tarefa com o grau de exigência daquela a que nos propúnhamos.

Perante esta assumpção, estamos certos de que teremos incorrido em grandes falhas nas nossas análises mas, acima de tudo, no nosso método de abordagem deste estudo. A primeira e mais clamorosa de todas elas foi a de não termos seguido criteriosamente a sistematização prevista para o nosso trabalho de investigação tendo, em consequência, enveredado muitas vezes por caminhos ínvios que, não deixando de

serem bastante interessantes, não produziram efeitos práticos e, para mais, nos consumiram tempo precioso. Fica a lição e a aprendizagem que retirámos dessas nossas deambulações.

A segunda está relacionada com a inconstância do ritmo de trabalho provocada, sobretudo, por um certo laxismo em que nos deixámos envolver, mercê de factores alheios à nossa vontade mas que deveríamos ter tido a capacidade de antecipar; não no concreto, mas abstractamente, de modo a dissipar o impacto de tais imponderabilidades.

Por último, a terceira falha em que incorremos, sistematicamente, derivada da nossa crónica falta de sentido prático e da irracionalidade de perseguir uma fórmula perfeita para a feitura deste trabalho, sabendo de antemão que a perfeição é incompatível com a dimensão material das coisas.

Pensamos, no entanto, que, se algo de muito positivo resultou deste nosso estudo – e perdoar-se-nos-á a imodéstia de assim pensarmos – foi o facto de ter produzido um efeito notável, em inúmeras instâncias, fazendo com que um espólio que, durante décadas, parecia não ter existência material nem qualquer relevância para o universo da historiografia de arte se tenha convertido, nos últimos tempos, no objecto de múltiplos interesses científicos, designadamente, no tocante aos aspectos relacionados com o seu restauro e conservação e, esses são para nós motivos de enorme regozijo.

Esperamos que na sequência do processo de conservação e restauro, já em curso, se possa proceder à desejável exibição museológica dos artefactos constituintes do *Núcleo das Reservas* e, dessa forma, devolver toda a colecção de D. Fernando II, ao estatuto de visibilidade que, inquestionavelmente, merece.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no período Manuelino*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira, *Arquitectura neomedieval portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Coimbra, 1997

ANDRADA, Ernesto de Campos de, *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto*, Coimbra, 1928.

ALBERTO, Caetano, *O Occidente*, Nº 254, 11 de Janeiro, 1886.

BIESTER, Ernesto, *S.M. El-Rei o Senhor D. Fernando*, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, Parte III, Lisboa, 1860.

BARBOSA, Inácio de Vilhena, *Parorama Photoqraphico de Portugal*, 1873

BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *O Vitral em Portugal, Séculos XV-XVI*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

CALADO, Luís Ferreira, *O Vitral – História, Conservação e Restauro*, Encontro Internacional, Mosteiro da Batalha, 27-29 de Abril de 1995, Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), Lisboa, 2000.

Catalogo dos Quadros Existentes no Real Palacio das Necessidades Pertencentes à Herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão-de ser vendidos em leilão, Lisboa, 1892.

CARNEIRO, José Martins, *O Imaginário Romântico da Pena*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.

CARNEIRO, José Manuel Martins, *o Imaginário Romântico da Pena*, Chaves Ferreira Publicações, S.A., Lisboa 2009.

CASTELO BRANCO, Anselmo Caetano Munhós de Abreu Gusmão e, *Ennoea: ou aplicação do entendimento sobre a Pedra Filosofal*, (edição fac-similada) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987.

CASTILHO, António Feliciano de, *O Rei Artista* in *Revista Universal*, Nº 7, Novembro de 1841.

CHAFES, Rui, *Durante o fim*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.

COELHO, F. J. Pinto, *Contemporaneos Ilustres, D. Fernando II de Portugal*, Vol. II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1878.

COSTA, A .M. Amorim da, *Alquimia, um discurso religioso*, Vega, Lisboa, 1999.

COSTA, João Paulo Oliveira e, *D. Manuel I, 1469-1521, Um Príncipe do Renascimento*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2005.

DIAS, Miguel António, *História da Franco-Maçonaria ou dos Prdreiros Livres. Pelo author da Bibliotheca Maçonica*, Lisboa, 1843.

EHRARDT, Marion, *D. Fernando II – Um Mecenas Alemão Regente de Portugal*, Paisagem Editora, Porto, 1985.

EVOLA, Julius, *O Mistério do Graal*, Nova Veja, Lisboa, 2006.

FORTES, Mário e GOMES, Cláudia Ávila in *Romantismo, Ultra-Romantismo e... Alquimía, na Pena e na Regaleira*.

[http://triplov.com/coloquio_05/mario_claudia_01.html.]

FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Brasões da Sala de Sintra*, Livro Primeiro, Coimbra, 1921

FRENZEL, Gottfried, *Historischer Abriß der Glasgemälderestaurierung in Nürnberg bis 1900*, in *Arbeitshefte des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 1985.

FULCANELLI, *O Mistério das Catedrais*, Edições 70, Lisboa, s.d.

JORGE, Virgolino Ferreira, *Vitral medieval - História, técnica e estética* in *Boletim Cultural*, IIIª série, nº 87, 1º tomo, Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1981.

- LICHNOWSKI, Felix, *Portugal. Recordações do ano de 1842*, Frenesi, Lisboa 2005.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1978.
- MENDANHA, Victor, *História Misteriosa de Portugal*, Pergaminho, Lisboa, 2002.
- MOUTINHO, Vitor, *Parsifal e a Lenda do Graal*, Edições Nova Acrópole, Lisboa, 1992
- NEGREIROS, José de Almada, *Obras completas*, V, Ensaios I, Editorial Estampa, Lisboa, 1971.
- NETO, Maria João Baptista, *Wilhelm Ludwig von Eschewege (1777-1855), um percurso cultural e artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal*.
- [<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6162.pdf>]
- NÓBREGA, Artur Vaz-Osório da, *Compêndio Português de Heráldica de Família*, Média Texto, Lisboa, 2003.
- NUNES, J. de Sousa, *O Palácio da Pena em Sintra*, Separata do Boletim da C. P., Lisboa, 1935.
- ORTIGÃO, Ramalho, *El-Rei D. Fernando in O Occidente*, Nº 254, Lisboa, 1886.
- PESSANHA, D. José, *A Pena in Arte Portuguesa*, nº 4, Abril de 1895.
- PEREIRA, Paulo e CARNEIRO, José Manuel Martins, *O Palácio da Pena*, IPPAR, Scala Publishers, 1999.
- PNHEIRO, Rafael Bordalo, *O Album das Glorias*, Publicação Periódica – Folhas avulso, Lisboa, 1880-1883; 1885; 1902.
- PONTES, Maria do Rosário, *A Árvore: um arquétipo da verticalidade (Contributo para um estudo simbólico da vegetação)*, in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, XV, Porto, 1998, pp. 197-219
- RIS-PAQUOT, *Dictionnaire Encyclopédique des Marques & Monogrammes*, Tome Premier, Henri Laurens Éditeur, Paris.

RIS-PAQUOT, *Dictionnaire Encyclopédique des Marques & Monogrammes*, Tome deuxième, Henri Laurens Éditeur, Paris.

SOARES, Ernesto, *El-Rei D. Fernando II Artista*, Lisboa, 1952.

SOUSA, Abade Castro e, *Memoria Historica sobre a Origem e Fundação do Real Mosteiro de Nossa Senhora da Pena*, Lisboa 1871.

RAGUIN, Virginia Chieffo, *Revivals, Revivalists, and Architectural Stained Glass* in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 49, No. 3. (Sep., 1990), pp. 310-329.

[<http://links.jstor.org/sici?sici=0037-9808%28199009%2949%3A3%3C310%3ARRAASG%3E2.0.CO%3B2-E>]

REDOL, Pedro, *Os Vitrais dos séculos XV e XVI do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Estudo sobre o seu significado cultural e artístico, e sobre a sua conservação*, Dissertação de Mestrado, Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.

TEIXEIRA, José, *D. Fernando II – Rei-Artista, Artista-Rei*, Fundação da Casa de Bragança, 1986.

ANEXOS

ANEXO 1

Exm^o. Senhor
Chefe da Repartição do
Património da Direcção
Geral da Fazenda Pública:

B/64

Tendo conhecimento, da substituição que em tempos se fez no Palácio Nacional de Sintra, dos vitrais antigos da igreja, por outros modernos, solicito a V.Ex^o., no caso de aqueles não terem outra aplicação no mesmo Palácio, sejam cedidos a este Palácio Nacional, afim de se estudar a s/aplicação.

A Bem da Nação

Palácio Nacional da Pena, 2 de
Maio de 1946

O Conservador,

ANEXO 2

S.  R.
MINISTÉRIO DAS FINANÇAS
DIRECÇÃO GERAL
DA
FAZENDA PÚBLICA
Repartição do Património

3. secção
Processo n.º 219
Livro n.º 0
Verba n.º 21

Roga-se na resposta se indiquem os
números e data deste documento

~~B/119~~
19
3703
B/4

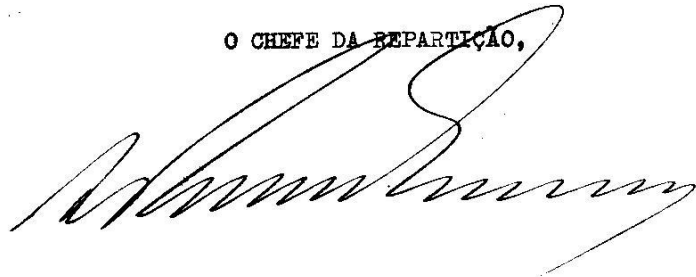
Ao Senhor Conservador do Palácio Nacional da Pena, em referência à sua nota n.º B/64, de 2 de Maio último, informa-se de que, em vista do parecer favorável do Snr. Superintendente Artístico, foi determinado transferir para esse Palácio os fragmentos de vitral do Se. XIX, existentes no Palácio Nacional de Sintra, onde se encontram arrecadados e sem aplicar.

2) Porém, o seu eventual aproveitamento fica dependente de estudo que deverá fazer e submeter a esta Direcção Geral para resolução.

3) Queira combinar com o Conservador do Palácio Nacional de Sintra a maneira de fazer o transporte daqueles fragmentos e informar oportunamente.

Repartição do Património, em 9 de Outubro de 1946.

O CHEFE DA REPARTIÇÃO,



MIN.
COP.
CON.

JER
MLG

ANEXO 3

Exm^o. Senhor

Chefe da Repartição de Património da
Direcção Geral da Fazenda Pública

Em cumprimento do officio 1176, 3^a. Secção,
Proc.^o. YC-38, de 28/Mar./47, informo V.Ex.^{ia} de que
oportunamente, deram entrada neste Palácio 33
fragmentos de vitral, vindos do Palácio Nacional
de Sintra.

B/114


2)-Seriam necessários mais vitrais e até
se fosse possível, com figuras constituindo qua-
dros ou não, para se fazer o estudo da sua apli-
cação definitiva nas janelas do salão e de ou-
tras dependências.

3)-Ha presentemente alguns vitrais no Pa-
lácio Nacional da Ajuda; caso não façam falta nou-
tra parte, mais indicada, serviam para completar
a decoração já realizada por D. Fernando II em
três janelas do salão principal.

A Bem da Nação

Palácio Nacional da Pena, 8 de Agosto de 1947
O Conservador,

ANEXO 4

S.  R.

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS
DIRECÇÃO GERAL
DA
FAZENDA PÚBLICA

Repartição do Património

3.ª Secção

Processo n.º YC-38

Livro n.º

Verba n.º

Offício n.º 5550


Roga-se na resposta se indiquem os números e a data deste documento.

B/12

Ao Senhor Conservador do Palácio Nacional da Pena, em referência à sua nota, n.º B/160, de 30 de Outubro último, se comunica que foi autorizada a transferência do Palácio Nacional da Ajuda para esse Palácio dos vitrais escolhidos de acordo com o Conservador daquele Palácio, devendo esta Direcção Geral ser informada após a efectivação da transferência.

Repartição do Património, em 24 DEZ 47

O CHEFE DA REPARTIÇÃO,




R.

Min. JMD
Cop. Conf. MLG

R. P. Mod. 202

ANEXO 5

B/98

S.  R.

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS
DIRECÇÃO GERAL
DA
FAZENDA PÚBLICA

Repartição do Património
2.ª Secção

Processo n.º YC-38
Verba n.º
Livro n.º
Offício n.º 1617

Rogo-se na resposta se indiquem os números e a data deste documento.

Ao Sr. Conservador do Palácio Nacional da Pena em referência ao seu ofício A/49, de 13 de Março findo, se informa que deverá enviar o plano concreto de aplicação dos vitrais já aí existentes e dos que se pretende transferir do Palácio Nacional da Ajuda, a fim de ser submetido à apreciação do Sr. Superintendente Artístico.

Repartição do Património, 27 de Julho de 1948.

SERVINDO DE CHEFE DA REPARTIÇÃO,

António Gonçalves

17.

Min. GM
Cop. MLG
Conf.

R. P. Mod. 202

ANEXO 6

Exm^o. Senhor
Chefe da Repartição do Património da Direcção
Geral da Fazenda Pública

Em cumprimento do officio 1617, Proc^o. YC-38,
3^a. Secção, de 27 de Julho de 1948, informamos V.
Ex^o. sobre o plano de applicação dos vitrais aqui
existentes e dos que se pretendem transferir do
Palácio Nacional da Ajuda.

Os vitrais das Necessidades são da mesma época e tipo dos que foram colecionados e adaptados por D. Fernando II às janelas do salão nobre deste Palácio.

Apenas três janelas, do lado do pátio dos arcos, os comportam.

D. Fernando II reunia os respectivos elementos a seu gosto e mandava adapta-los às janelas do seu Castelo.

As janelas das chamadas sala de fumo, compreendendo uma grande janela para o pátio dos arcos e da sala de espera, compreendendo uma grande janela para o mesmo pátio e a janela do tritão, tripartida, deveriam receber vitrais para quebrar a dureza do excesso de luz zenital que recebem.

No entanto, a sala que mais carece de vitrais é a sala dos veados" e onde temos a certeza de que D. Fernando II os mandaria colocar, pois assim o verificamos no projecto que mandou fazer a "Von Ruhl" o qual apresenta as cinco janelas desta sala com vitrais armoriados.

São elementos indispensaveis nesta sala e de facil applicação e irão valorizar o núcleo de armas que já possuímos.

O plano concreto da sua applicação, não é possível ser feito sem o estudo prévio no local com os vitrais.

Os vitrais encontram-se muito danificados, sendo fundamental, depois de transportados para este Palácio, desmontados para se estudar a sua distribuição. Em seguida, seriam então e definitivamente montados nas janelas a que fossem destinados.

Talvez que desta forma, chegassem para as janelas que acima se mencionam. É um trabalho de paciência, moroso e requerendo muitos cuidados, o qual estamos dispostos a empreender, logo que seja autorizada a transferência e applicação.


A BEM DA NAÇÃO

Palácio Nacional da Pena, 12 de Outubro de 1948
O Conservador,

B/170

ANEXO 7

B/106

S.  R.
MINISTÉRIO DAS FINANÇAS
DIRECÇÃO GERAL
DA
FAZENDA PÚBLICA
Repartição do Património

3.^a Secção
Processo n.º YC-38
Verba n.º
Livro n.º
Offício n.º 2000

Roga-se na resposta se indiquem os números e o data deste documento.

Ao Sr. Conservador do Palácio Nacional da Pena, em referência à nota desta Repartição nº. 1617, de 27 de Julho findo, para enviar com a possível urgência o plano de aplicação dos vitrais aí existentes e dos que se pretende transferir do Palácio Nacional da Ajúda.

Repartição do Património, em 14 de Outubro de 1948.

SERVINDO DE CHEFE DA REPARTIÇÃO,

António Barroso

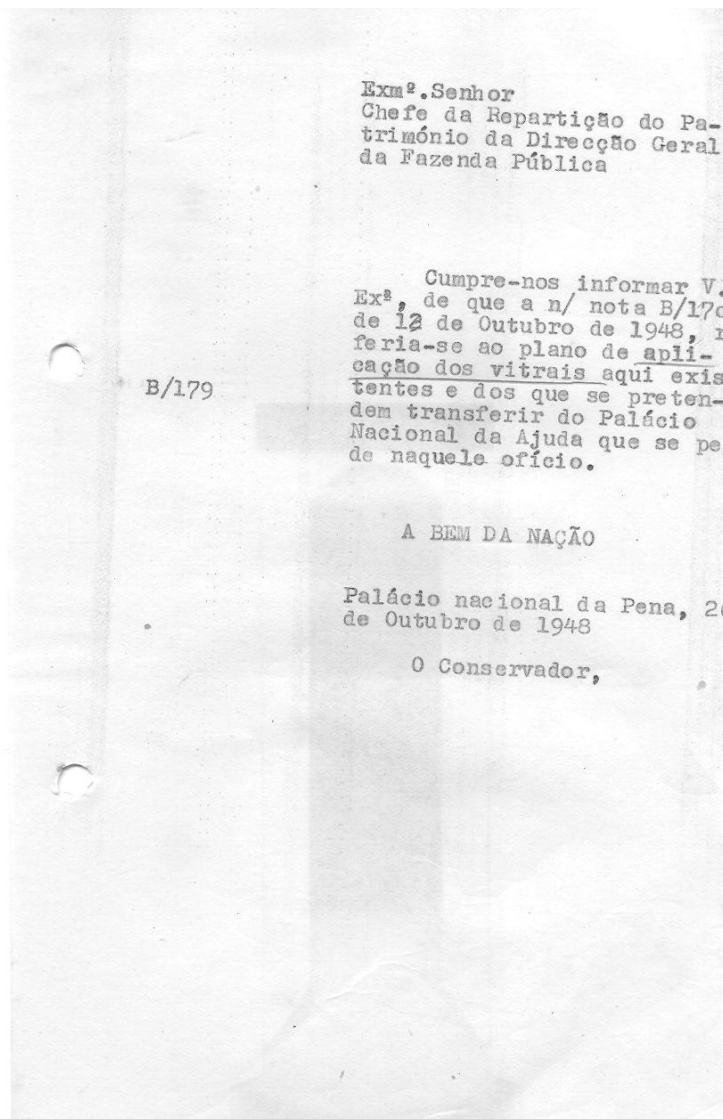
9.

Min. GM
Cop. AB
Conj.


R. P. Mod. 202

11

ANEXO 8



ANEXO 9

S.  R.

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS
DIRECÇÃO GERAL
DA
FAZENDA PÚBLICA
Repartição do Património

3.ª Secção

Processo n.º YC-38
Verba n.º _____
Livro n.º _____
Ofício n.º 2107

Roga-se na resposta se indiquem os números e a data deste documento.

F/3
19

*facturas
emissão
e data de
31/XII/1948*

Ao Senhor Conservador do Palácio
Nacional da Pena em referência ao seu ofício
A/49 de 13 de Março último, se comunica que
por despacho de Sua Excelência o Subsecretário
de Estado das Finanças, de 19 do mês corrente,
foi autorizada a realização da despesa de
660\$00 com o acondicionamento e transporte de
vitrais do Palácio Nacional da Ajuda para esse
Palácio.

Oportunamente deverá enviar a esta
Repartição a respectiva factura em duplicado
a fim de ser incluída em folha de pagamento.

Repartição do Património, em 19 de
Outubro de 1948.

SERVINDO DE CHEFE DA REPARTIÇÃO,
António Gonçalves

Min. MIN
Cop. AB
Conf. *[assinatura]*
R. P. Mod. 202

ANEXO 10

1

C I B O :

Recebi do Senhor Conservador do Palácio Nacional da Ajuda, os objectos a-baixo mencionados:

Autographo - Ofício 5560, Proc. XC-38, de 24/XII/1947
 - Ofício 2471, de 2 de Dezembro de 1948 -

VITRAIS:
 Nº.1 - Oito caixilhos de madeira com vitrais;
 - Ofício 1981, Proc. PY-25, 4ª. Classe, de 7/II/49;

PECAS DE COZINHA E COERE: (Ajuda)
 Nº.2 - Um depósito para água com tampa;
 Nº.3 - Dois alguidares;
 Nº.4 - Cinco paucias, grandes, com tampa;
 Nº.5 - Seis frigideiras com tampa;
 Nº.6 - Cinco tachos com tampa e arcos;
 Nº.7 - Sete tableiros;
 Nº.8 - Uma bacia com azas;
 Nº.9 - Duas travessas;
 Nº.10 - Quatro assadeiras;
 Nº.11 - Dezanove tachos com cabo e tampa;
 Nº.12 - Sete tachos sem tampa;
 Nº.13 - Cinco conchas para água;
 Nº.14 - Uma cafeteira;
 Nº.15 - Uma peça para aquecer cemas;
 Nº.16 - Nove fôrmas;
 Nº.17 - Cinco conchas;
 Nº.18 - Três espartadeiras;
 Nº.19 - Duas pás;
 Nº.20 - Cinco colheres;
 Nº.21 - Seis cafeteiras;
 Nº.22 - Uma fôrma de barro;
 (em madeira);
 Nº.23 - Duas mäsas de cozinha;

ARMAS: dezassete peças (17) e duas bainhas; total: 19
 Nº.24 - Y 39, Um par de pistólas;
 Nº.25 - Uma espingarda pequena, com bainhas;
 Nº.26 - Y 36, punhal com bainha;
 Nº.27 - Y 36, duas bainhas para puucias;
 Nº.28 - Y 32, Um sabre;
 Nº.29 - Y 37, Uma fôrma de caça com punho e applicações em marfim, na bainha de veludo;
 Nº.30 - Y 33, Uma espada;
 Nº.31 - Y 34, " " ;
 Nº.32 - Y 35, " " ;
 Nº.33 - Três espartadeiras com bainha;
 Nº.34 - 8964, espada, pequena;
 Nº.35 - 1493, " moderna;
 Nº.36 - 8962, " " ;
 Nº.37 - 8962, " " ;
 Nº.38 - 8962, bainha de uma espada moderna;

OUTRAS PECAS:
 Nº.39 - Uma peça oriental em madeira trabalhada;
 Nº.40 - Dois canhões, pequenos; - (Pena)

Vista

ANEXO 10(a)

- Nº.41- Um escudo em ferro; com ornatos dourados;
- Nº.42- Y 41, Uma pequena peça de metal;
- Nº.43- K 422, Duas espécies de bastões para acrimónias;
- Nº.44- 1861, Duas cabeças de veado;

VÁRIAS:

- Nº.45- X 1642, Uma tassa, rectangular, de madeira pintada de preto e com motivos dourados;
- Nº.46- Espelha com moldura de prata; 10/xu/76
- Nº.47- Espelha de cristal;
- Nº.48- Dez candeeiros, sendo dois em metal com o número X III;
- Nº.49- Dois castiçais de cristal; (Pena)
- Nº.50- Peças para candeeiros: 7 abajours, 12 globos, de vidro e um lote de chacinás;
- Nº.51- Um copo de vidro; (Pena)
- Nº.52- Uma porção de azulejos hispano-árabes, (Pena);
- Nº.53- Duas jarras CELMA;
- Nº.54- Um perol de faiança;
- Nº.55- Um lustre de metal com aplicações em porcelana, muito decorado;
- Nº.56- Sete gessos, se de um: uma jarra e as restantes placas;
- Nº.57- X 2480, Um óculo;
- Nº.58- Uma gaiola;

QUADRO-CRISTO (8)

Pintura a óleo:

- Nº.59- X 47, representando uma mulher sentada a dormir 10/xu/76
- Nº.60- X 147, representando uma figura de mulher e duas crianças; - Velumbano 1886 - moldura preta e dourada; 10/xu/76
- Nº.61- X 743, paisagem e figuras - moldura dourada; 10/xu
- Nº.62- X 195, cabeça de rapaz - moldura; 10/xu/76
- 17/xu/76 Nº.63- quadro representando o autor a desenhar, romântica
- 19/xu/76 Nº.64- PIETURA A AMARILLA: X 209, representando uma figura de S. XVIII - emboscada - Roque Gameiro 1893, moldura de madeira com baguete dourada;
- 10/xu/76 Nº.65- PIETURA A PARELLI: X 62, busto de mulher, moldura em veludo e pano de palmeira ou pasta dourada. Assinado: A. Alexemati, 1886;
- 26/xi Nº.66- ~~ESQUELETO~~; representando S. João; (Pena) 10/xu
- Nº.67- ~~ESQUELETO~~: X III, Baixe-relievo do escultor Victor Bastos, em pedra branca, com moldura em madeira;
- Nº.68- busto de D. Fernando II, em gesso, com plinto;

Palácio Nacional da Pena, 22 de Fevereiro de 1949
O Conservador,

ANEXO 11

Relação de diferentes objectos que tenho recebido nas épocas
abaixo mencionadas:

1860

Abril 2 1 Leito de pau santo torreado.
1 D^o de madeira do Brazil com embutidos de latão,
marfim, e madreperrola.

23 2 Caixões de madeira do Brazil guarnecido de chapa
de ferro, com duas fechaduras cada um.

Mai 21 1 Sofá muito usado, fôrmando-se depois de encarrado
com tres almofadas.

24 1 Espalhador de pães de cores para a Abelheira.

Junho 2 1 Margueira.
1 Colação, e 2 almofadas de riscado p.^a a dita.
1 Reposteiro para o quarto de S. Ex.^a de panno escarlate.

23 1 Espalhador de pães de cores para a Pena.

30 2 Escaradores de folha acharuada para a Abelheira.
1 Dito d.^o d.^o d.^o d.^o 19.^{ta} de S. Ex.^a
1 Retrete de zinco pintado d' amarello d.^o d.^o

11 1 Peanha de madeira de Carvalho com quatro colunas
esculpidas

11 1 Cavallo de gesso com a base de madeira.

16 1 Gallerias douradas para cortinas.

11 1 Figura de bronze, representando uma Venus
mutilada.

11 1 Figura de madeira representando um idolo
dos gentios.

11 1 Cara com embutidos de madreperrola; Egreja de
Jerusalém.

11 1 Castiçal d' arribar, quebrado, com seus corados.

11 1 Raiz de coral.

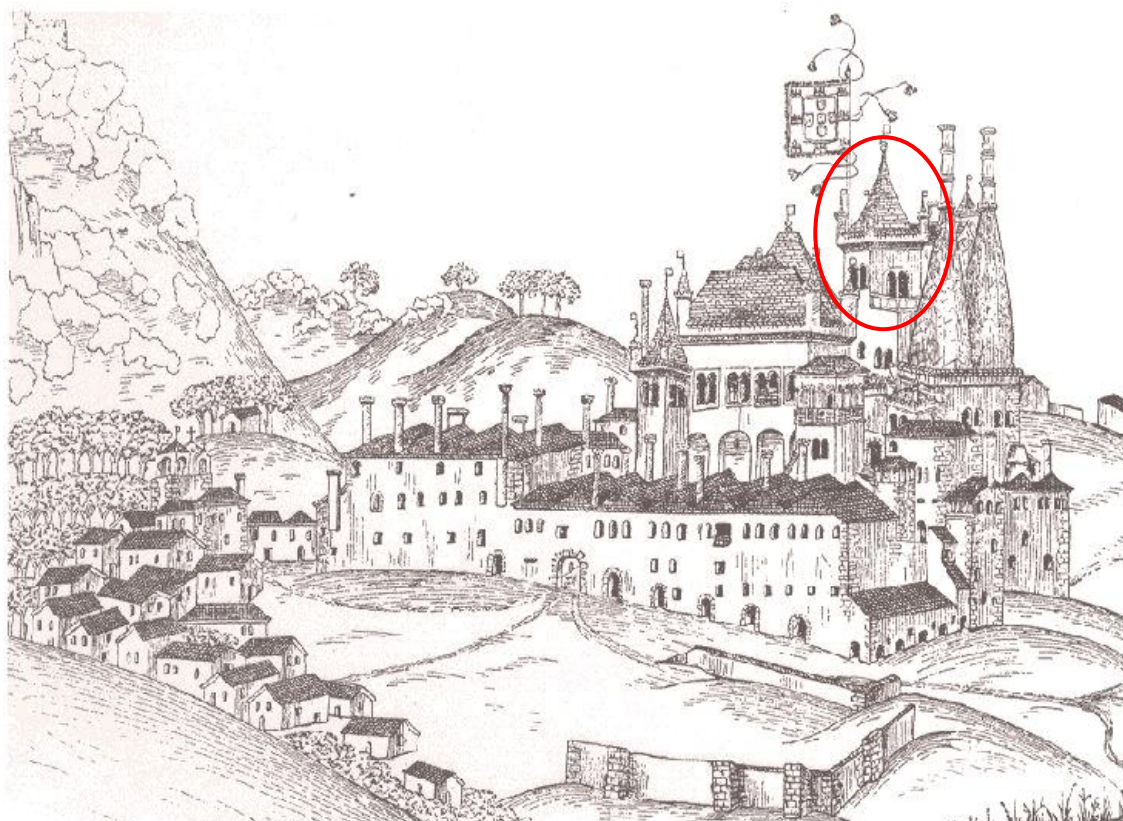
11 1 Ponte de madeira sobre caixa de madeira fôrçada

12 1 Trastes mouriscos de madeira pintada de cores.

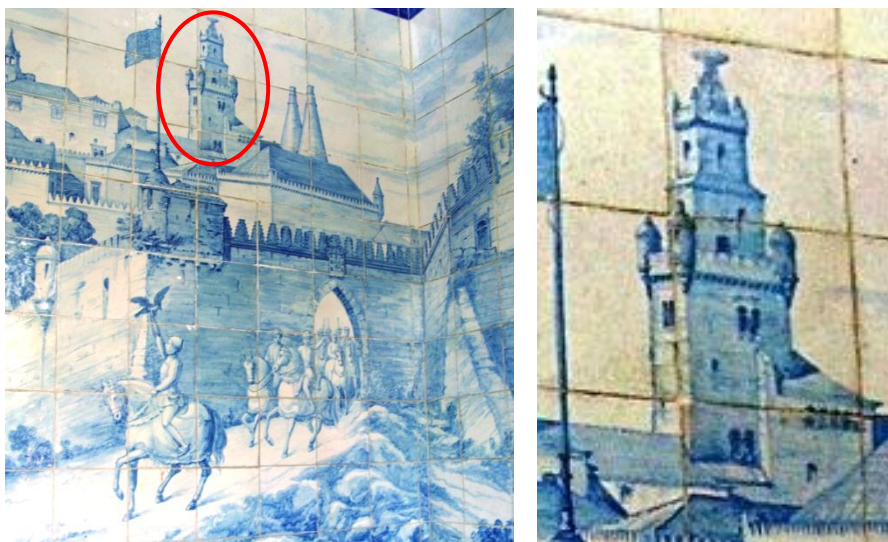
11 1 Pedra mineral.

11 1 Alguns fragmentos de vidros de cores.


ANEXO 12



Paço Real de Sintra, segundo o desenho de Duarte d'Armas (c. 1509).



Representação do Paço Real de Sintra nos azulejos da *Loggia de Pisões*, na Quinta da Regaleira (pormenores).

LEGENDA.  Representações da antiga torre militar existente no Paço Real de Sintra, que se elevava sobre a Sala dos Árabes e que foi derrubada pelo terramoto de 1755.