

# O significado dos Painéis de S. Vicente<sup>1</sup>

Fernando Branco<sup>2</sup>

## Resumo

Uma investigação da iluminura do Códice de Paris da «Crónica da Guiné» (séc. XV) permitiu identificar o famoso homem do chapeirão como sendo o Infante D. Pedro e não o seu irmão, o Infante D. Henrique. Esta investigação levou depois ao estabelecimento uma interligação entre os Painéis de S. Vicente e a «*Chronica dos Feytos, Vida e Morte do Infante Santo D. Fernando que Morreu em Fez*» e assim, 150 anos depois da descoberta dos Painéis, obteve-se uma sua explicação global e coerente, identificando todas as personagens principais aí representadas. Cada Painel corresponde a uma cena datada, do martírio do Infante Santo e dos cativos que o acompanharam, história que tem como objectivo principal a glorificação/santificação deste Infante.

**Palavras-chaves:** Painéis de S. Vicente; Infante Santo; Infante D. Pedro; Infante D. Henrique; Códice de Paris.

## Abstract

A research into the illumination of the Paris Codex «Chronicle of Guinea» (15th century), identified the famous man of the large hat, as being Infant Peter and not his brother, Henry the Navigator. This research made it possible to establish an interconnection between the St. Vincent Panels and the «Chronicle of Holy Infant Ferdinand who died in Fez» (15th century) and thus, 150 years after the discovery of the Panels, a global and coherent explanation was achieved for its meaning, identifying all the main characters represented there. Each Panel corresponds to a dated scene, of the martyrdom of the Holy Infant and of the captives who accompanied him, a story that had as main objective the glorification of this Infant.

**Keywords:** St. Vincent Panels; Holy Infant, Infant Peter, Henry the Navigator, Paris Codex.

## 1. Breve história dos Painéis

Os Painéis de S. Vicente foram descobertos em 1883 por Monsenhor Alfredo Elviro dos Santos, secretário do cardeal patriarca, quando inspecionava as salas do Paço de S. Vicente. Tendo os Painéis sido então expostos nesse Paço, o visconde Júlio Castilho identificou na figura do Chapeirão o retrato do infante D. Henrique, por semelhança com a figura da iluminura existente no códice relativo à *Crónica do Descobrimento da Guiné*, de Gomes Eanes de Azurara, que tinha sido descoberto em Paris, em 1837 (cf. Santos e Barata, 1959).

Joaquim de Vasconcelos (1895) foi o primeiro historiador a chamar a atenção dos portugueses para estes Painéis. Com base no retrato do infante D.

---

<sup>1</sup> O presente artigo é uma síntese do livro *Os novos Painéis de S. Vicente* (2018), onde se apresentam análises mais detalhadas e justificadas para muitas das conclusões apresentadas.

<sup>2</sup> Universidade de Lisboa (IST); Academia Portuguesa de História.

Henrique, considerou que eram alusivos ao rei D. Duarte, sugerindo que, no painel principal, o Santo central seria Santo Eduardo, representando aquele rei.

Em 1909, os Painéis foram restaurados por Luciano Freire, o que permitiu descobrir que, ao longo dos anos, as pinturas tinham sofrido diversas alterações e/ou restauros.



Fig. 1 — Atual disposição dos Painéis de S. Vicente<sup>3</sup>.

Em 1910, José de Figueiredo propôs, inicialmente, que os Painéis representavam uma homenagem da nação ao infante D. Fernando, morto em Fez, aí representado pelo santo dos painéis maiores. Posteriormente, aquele autor alterou esta hipótese para considerar que os Painéis se destinavam a comemorar a conquista de Alcácer Ceguer em 1458, passando a considerar que o santo central seria o mártir S. Vicente, patrono de Lisboa. Colocou assim a pintura como realizada entre 1459 e 1464. Foi ainda José Figueiredo quem atribuiu a designação que ainda hoje identifica cada painel, ou seja, da esquerda para a direita: «dos Frades», «dos Pescadores», «do Infante», «do Arcebispo», «dos Cavaleiros» e «da Relíquia» (Fig.1).

Em 1925, surgiu a hipótese de José Saraiva, que recuperou a tese inicial de José de Figueiredo, de homenagem ao Infante Santo, que estaria representado pelo santo central. Esta nova hipótese gerou acasas discussões no meio artístico nacional entre os adeptos de José Saraiva e os de José Figueiredo, nascendo as duas grandes correntes de interpretação dos Painéis, correspondentes às teses *Fernandina* (J. Saraiva) e *Vicentina*

<sup>3</sup> Os Painéis podem ser vistos em detalhe no site <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/paineis-de-sao-vicente>.

(J. Figueiredo), com datações da pintura cerca de 1440-1450 e 1460-1470, respetivamente.

Em 1937, foram realizados pelo Dr. Manuel Valadares estudos científicos detalhados no Instituto de Restauro, com fotografias de luz rasante e raios X, que permitem identificar diversos desenhos originais (sob a tinta), inicialmente concebidos pelo pintor para os Painéis, mas que não se concretizaram ou foram alterados (cf. Cruz, 1994: 41-45).

Cerca de 1940, Almada Negreiros propõe a atual disposição dos Painéis, num só políptico, organizado de modo a que a sequência dos mesmos respeitasse uma perspectiva geométrica central dos mosaicos desenhados no chão (cf. Valdemar, 2015). Esta disposição gerou, no entanto, uma situação fisicamente impossível, que resulta de que em todos os painéis, exceto no dos «Pescadores», a iluminação vem do lado direito, enquanto naquele (que está intercalado entre os outros) a luz vem do lado esquerdo.

Continuando a investigação sobre os Painéis, em 2001 foram realizados pelo Prof. Peter Klein estudos dendrocronológicos às suas tábuas, tendo em vista estimar o limite inferior da datação para o começo da pintura nas madeiras dos painéis, o que conduziu a cerca de 1442-1443 (cf. Almeida e Albuquerque, 2003).

Mais recentemente surgiram diversos outros estudos sobre os Painéis (cf. Branco, 2018). Jorge de Almeida e Maria Manuela de Albuquerque (2003) dataram-nos em cerca de 1445, associando-os a um funeral simbólico do Infante Santo. Pedro Flor disse:

Somos de opinião que este políptico, de que fazem parte as seis tábuas alusivas à série dos Milagres e da Veneração do Santo foi encomendado, durante o reinado de D. Afonso V, não só como enaltecimento das guerras travadas pelo rei no norte de África, como também em agradecimento a São Vicente pela protecção divina [...] (Flor, 2008: 121).

Já Fernando Pereira associou os Painéis a um «Ex-voto de agradecimento a S. Vicente pelos milagres operados em favor da Nação Portuguesa, em particular nas conquistas marroquinas», sendo a obra parte de um retábulo de S. Vicente na Sé (Pereira, 2008).

Embora todas as hipóteses andem à volta de figuras do reinado de D. Afonso V, continua a faltar uma hipótese global e coerente sobre o significado dos Painéis e de todas as suas figuras. É também patente que o estado de conhecimento atual não difere significativamente do que existia quando os Painéis foram descobertos, há mais de 130

anos, com exceção da informação entretanto obtida pelos testes de radiografia e de dendrocronologia.

## 2. A figura do chapeirão

O homem do chapeirão, que ocupa um lugar de destaque no «Painel do Infante» (assim designado em homenagem ao infante D. Henrique), é a figura mais famosa dos Painéis. Como se referiu, quando estes foram encontrados, esta figura foi logo identificada como sendo o infante D. Henrique, por ser quase igual ao rosto que aparecia numa iluminura do *Códice de Paris* — *Crónica dos Feitos da Guiné* (Fig. 2). Esta *Crónica* foi escrita em 1453, por Gomes Eanes de Zurara, para descrever os «[...] mui notáveis feitos do senhor Infante D. Henrique». No seu início, o *Códice* apresenta a referida iluminura, com a legenda do infante, «Talant de biê faire», pelo que não havia dúvidas de que aí estava representado o seu rosto.



Fig. 2 — Iluminuras do *Códice de Paris* (fls. 5v. e 6).

### 2.1. A análise do *Códice*:

Duarte Leite e Costa Pimpão, que estudaram aprofundadamente o *Códice de Paris*, mostraram que este era constituído por vários textos, sendo as suas várias partes escritas em datas diversas e por autores diversos. De acordo com eles, Zurara teria escrito um texto que enxertara com um manuscrito de Afonso Cerveira. Estudos mais recentes vieram mostrar que o *Códice* tem também textos extraídos quer do *Livro da Virtuosa Benefyturia*, escrito pelo infante D. Pedro, quer da *General Estoria* de Afonso-

o-sábio (escrito no século XIII). Isto indicia que o *Códice* tem um texto que parece ser uma adaptação posterior do texto original da *Crónica da Guiné* (cf. Carvalho, 1953).

O *Códice* só tem duas páginas com iluminuras (Fig. 2). A primeira é o verso da folha 5, que tem a figura do chapeirão, envolta com uma planta e, na base da página, a legenda «Taland de biê faire». A segunda página com iluminuras é a frente da folha 6, que tem o texto também envolto com a mesma planta, embora com colorações diferentes, e na base da página tem uma cruz de Cristo por cima do brasão do infante D. Henrique. Em dezembro de 2017, tive a oportunidade de observar em detalhe e fotografar o original da iluminura do *Códice*, na Biblioteca Nacional de França. Desta análise do original referem-se os seguintes pormenores:

- a) O *Códice* é feito de folhas isoladas de pergaminho, juntas na lombada;
- b) A folha da iluminura do rosto tem um vinco praticamente vertical que atravessa toda a página, indiciando ter esta folha estado dobrada. Dada a posição do vinco e a sua distância ao bordo livre, a folha não poderia ter sido dobrada, fazendo já parte do livro, pois tal obrigaria a uma dobra adicional. Este pormenor sugere que a iluminura teria sido incorporada após a ocorrência do vinco;
- c) Os vincos verticais afetaram o rosto e as plantas, mas não afetaram significativamente as letras douradas da legenda do infante, vendo-se que estas letras foram pintadas numa fase posterior à realização do retrato e à ocorrência do vinco.

Em síntese, a simples observação da iluminura do fl. 5 indicia que ela não fazia parte originalmente do *Códice de Paris* e que sofreu pinturas adicionais, nomeadamente na legenda.

Outro pormenor estranho na iluminura da folha 6 do *Códice* está associado às características geométricas da cruz de Cristo existente por cima do brasão. Sucedendo à cruz de braços curvos do tempo do infante D. Henrique, esta geometria do símbolo da Ordem de Cristo apenas surgiu por volta de 1490, sendo adotada por D. Manuel (mestre da Ordem de Cristo) quando era ainda apenas duque de Beja. Tal permite também datar a última fase da pintura da iluminura e, portanto, a montagem do *Códice* pelo menos entre o fim do século XV e o princípio do século XVI, ou seja, em data posterior ao reinado de D. Afonso V e à escrita do original da *Crónica da Guiné*.

## 2.2. O «corpo da divisa» na iluminura:

A partir do século XV, os membros das famílias reais e os nobres em geral adotaram divisas pessoais, constituídas em geral por uma imagem (corpo da divisa), acompanhada por uma frase que ligava o aristocrata a um sentido moral (legenda). O corpo da divisa do infante D. Henrique consistia em ramos e bolotas do arbusto carrasco, tal como estão representados no seu túmulo. Quanto ao infante D. Pedro, este adotou como «corpo da divisa», simultaneamente, o ramo e bolotas da azinheira e uma balança.

A planta representada na iluminura mostra um conjunto de folhas com bordos denteados e diversas bolotas, além de umas pequenas bolas, com picos, espalhadas na decoração (Fig. 2). Como o «corpo da divisa» de D. Henrique é o arbusto carrasco, que tem folhas com a «margem serrada a dentada e espinhosa» e gera bolotas (de tamanho semelhante às folhas), parecia natural ser aquela planta o «corpo da divisa» associado à legenda «*Talant de biê faire*», e portanto à figura do infante D. Henrique. No entanto, o infante D. Pedro tem como «corpo de divisa» a azinheira, que é uma árvore que também tem folhas com «margem inteira ou dentado-espinhosa», e que também gera bolotas, sendo aqui as folhas maiores que as bolotas. A semelhança das duas plantas permite assim duvidar do tipo de planta efetivamente representada junto à iluminura (cf. Fonseca, 1960).

Outra característica destas duas plantas é o facto de gerarem nos seus ramos bugalhos que são uma excrescência arredondada, que se forma na sequência do depósito, nos ramos, de um ovo de um inseto que depois se desenvolverá, dentro desse bugalho. No carrasco, os bugalhos são vermelhos e arredondados, ficando duros e lisos por fora. Na azinheira, o bugalho é uma bola acastanhada, de casca dura e com picos.

Mesmo tendo em conta toda a imprecisão botânica que o autor da iluminura possa ter tido na representação da planta, a iluminura aponta para que a planta ilustrada seja mais próxima de uma azinheira do que de um carrasco, já que:

- a) As folhas da iluminura são em geral maiores do que as bolotas, o que é característico das azinheiras;
- b) Existem na iluminura pequenas bolas com picos e de cor acastanhada, que apenas podem ser os bugalhos característicos das azinheiras.

Isto indicia que a planta seja o corpo da divisa do infante D. Pedro e não o de D. Henrique. No entanto, a legenda «Talant de biê faire» é, sem dúvida, a legenda do infante D. Henrique... Mas seria mesmo essa a legenda original da iluminura? Legenda que, como se viu, parece ter sido repintada no tempo de D. Manuel.

### **2.3. A escrita da legenda:**

A legenda do infante D. Henrique corresponde a «Talant de bien fere», como está inscrito na sua sepultura no Mosteiro da Batalha, mas, no século XVI, aparece escrita por Frei Luís de Sousa como «Talaint de bien faire» (cf. Branco, 2018).

Estas variações da escrita levaram A. Belard da Fonseca (1960) a analisar a evolução, em francês, da escrita da palavra «fere». No dicionário francês de Estienne, de 1539, em vez de «fere», apenas passou a existir a grafia «faire». Neste dicionário aparece também a escrita de «bien» com o *ê* nasalado, tal como aparece na legenda na palavra «*biê*». Como o texto na legenda da iluminura do *Códice* é «Talant de biê faire» (Fig. 3), tal é mais uma característica que indicia que a sua escrita foi provavelmente do início do século XVI. Esta escrita tardia da legenda e o facto de a planta representada na iluminura indiciar ser uma azinheira, ou seja, o «corpo da divisa» de D. Pedro, sugeriu a hipótese de a coletânea de textos do *Códice* ter sido realizada intercalando uma iluminura antiga de D. Pedro. Esta iluminura teria sido então alterada com a introdução da legenda do infante D. Henrique. Para testar esta hipótese analisou-se então pormenorizadamente o original da legenda.

### **2.4. O segredo da legenda:**

Numa observação mais atenta da legenda, facilmente se notam pormenores «estranhos» na escrita apresentada (Fig. 3):

- a) A palavra «Talant» tem o primeiro *a* diferente dos seguintes;
- b) A palavra «Talant» está apertada (mesmo encostada) à palavra «de» e, no entanto, o «de» tem bastante espaço à sua direita para ter ficado separado de «Talant»;
- c) A palavra «de» tem as letras fundidas, e, no entanto, tem suficiente espaço à sua direita;

d) A utilização da palavra «biê» surge porque a palavra «bien» não cabe no espaço disponível;

e) Pensa-se que, pela mesma razão, o *e* final de «faire» tem um formato diferente dos outros *e*;

f) A letra mais decorada da legenda é a letra *d* da palavra «de» (uma simples preposição?), quando tipicamente, nos textos medievais, as letras mais decoradas são as iniciais.



Fig. 3 — Legenda no *Códice de Paris*.

Tudo isto levou a encarar a hipótese de que a legenda existente tenha sido escrita aproveitando parte das letras de um outro texto que seria o texto original da iluminura. Esse texto deveria começar por «de», já que era esta a palavra que estava a «entalar» o «Talant» e teria a letra inicial *d*.

Um olhar mais cuidado permitiu fazer uma descoberta curiosa. Com simples retoques em algumas das letras existentes e apagando as letras «entaladas» à esquerda e à direita obtém-se facilmente a palavra «de-sir», ou seja, a legenda do infante D. Pedro (Fig. 4). Esta legenda aparece assim escrita tal como a existente no túmulo deste infante, inclusivamente com o mesmo tipo de letra (Fig. 4) (cf. Branco, 2018).





Fig. 4 — Legenda do *Códice*, adaptada pelo autor, e legenda de D. Pedro no seu túmulo.

Uma análise à lupa da pintura permite adicionalmente verificar que as letras em «de-sir» já estavam pintadas antes do iluminista ter pintado as letras restantes e os triângulos associados (cf. Branco, 2018).

## 2.5. O infante D. Pedro

Além da nova interpretação da iluminura mostrar estar aí representado o infante D. Pedro, veja-se também o que se pode concluir diretamente da figura do chapeirão nos Painéis de S. Vicente. O pintor procurou deixar sempre indícios nas personagens dos Painéis que permitissem a sua posterior identificação (cf. Branco, 2018). Na figura do homem do chapeirão é precisamente o seu traje que o distingue, já que o mostra vestido com umas vestes completamente diferentes de todas as outras figuras dos Painéis, traje que nos leva à Borgonha e ao duque Felipe o Bom (casado com a duquesa Isabel de Portugal, irmã de D. Pedro), que impôs esta moda durante o seu período de governante, desde a década de 30 e até cerca de 1460 (cf. Branc, 2018).

A existência de uma personagem vestida à «borgonhesa» permite datar as cenas dos Painéis no período em que estas vestes foram usadas na Borgonha. Quanto à figura histórica aqui retratada, tem de se considerar que foi uma personagem que se apresentou vestida à «borgonhesa» para assim ser pintada. Ora, sabe-se que o infante D. Pedro, no seu périplo pela Europa, esteve na corte borgonhesa durante vários meses, em 1426, quando negociou o casamento da sua irmã D. Isabel com o duque Filipe o Bom. Entre os Infantes de Avis, aquele que mais provavelmente se terá feito retratar vestido à «borgonhesa» foi, sem dúvida, D. Pedro, pois, pelo menos enquanto esteve naquela

região, andou vestido de acordo com a moda da corte local e, naturalmente, terá trazido essas roupas para Portugal.

Tudo isto leva a que se tenha de aceitar a hipótese de o rosto representado na iluminura ser o do infante D. Pedro e não o do infante D. Henrique.

### 3. O verdadeiro infante D. Henrique

Ao contrário do seu irmão D. Pedro, o infante D. Henrique deixou várias representações do seu trajar:

a) A sua estátua jacente, onde aparece com armadura (século XV);

b) A sua estátua no portal sul do Mosteiro dos Jerónimos (realizada cerca de 1520, provavelmente contemporânea do *Códice de Paris*), onde enverga também vestes militares (cf. Ribeiro, 1961);

c) Gravuras dos séculos XVII e XVIII onde aparece com vestes militares (cf. Branco, 2018).

Vê-se, assim, que todas as representações conhecidas do infante D. Henrique até ao século XVIII, incluindo a sua estátua jacente, cuja representação ele deve ter escolhido, mostraram-no sempre com vestes militares. É assim pouco lógico que, em pleno século XIX, com a descoberta do *Códice*, a sua representação oficial passe a ser com um fato da Borgonha, onde ele nunca esteve.

A existência da estátua jacente tem a vantagem de permitir uma comparação direta do rosto tumular de D. Henrique com o rosto do chapeirão. Há em particular um detalhe relevante que resulta de, no primeiro, a parte inferior do sulco nasogeniano (ligando o nariz ao canto da boca) estar claramente afastada do canto da boca, ao contrário do que se vê na figura do chapeirão nos Painéis. Tal inviabiliza que o chapeirão possa ser o infante D. Henrique (Fig. 5) (cf. Branco, 2018). Mas é precisamente esta característica do sulco nasogeniano afastado do canto da boca que se vê no cavaleiro de roxo colocado à frente no «Painel dos Cavaleiros» (Figs. 1 e 5).



Fig. 5 — Rosto do Chapeirão; Jacente de D. Henrique; Cavaleiro de roxo.

Se se juntar a esta característica física do infante D. Henrique a sua descrição feita por Zurara: «[...] ouue a estatura do corpo em boa grandeza e foe home de carnadura grossa e de largos e fortes membros a **abeladura auya alguu tanto aleuantada a coor de natureza branca** mais polla continuação do trabalho per tempo tornou dotra forma [...]»<sup>4</sup>, obtém-se a representação do infante D. Henrique no referido cavaleiro de roxo. As semelhanças adicionais resultam da sua compleição, dos cabelos brancos, mesmo do cabelo alevantado que se pode associar à parte de trás do cabelo do cavaleiro de roxo.

Além destes aspetos fisionómicos, o cavaleiro de roxo apresenta ainda outras características do infante: uma cruz de Cristo (de braços curvos como era no seu tempo), um cinto dobrado simbolizando a Ordem da Jarreteira e as vestes roxas características desta Ordem. A sua representação no desenho inicial (não concretizado) vestindo uma armadura coincide ainda com a representação preferida deste infante, que deve ter pedido para ser mudada, pois, entretanto, recebera a Ordem da Jarreteira, pelo que terá preferido ser representado com a túnica desta Ordem (cf. Branco, 2018). Tudo isto são aspetos que identificam, sem margem para dúvida, o cavaleiro de roxo como sendo o infante D. Henrique (Fig. 1).

#### 4. Painel I do Desastre de Tânger

O «Painel do Desastre de Tânger» corresponde ao antigo «Painel dos Cavaleiros» (1437) (Figs. 1 e 6). Identificado o infante D. Henrique neste Painel, resta esclarecer quem são os outros três cavaleiros (cf. Branco, 2018):

a) O cavaleiro na terceira posição, de vermelho, apresenta-se com uma bolsa à cintura e a espada levantada, segurando-a pela lâmina, parecendo dizer que este é o seu símbolo. Quer estes elementos quer a cor vermelha do seu traje são símbolos que o ligam à Ordem de Santiago, ou seja, à identificação da figura do infante D. João, cuja principal honra foi ser mestre da Ordem de Santiago desde 1418.

---

<sup>4</sup> Zurara, 1841: 19-20. Negritos nossos.

b) O fidalgo na retaguarda, de preto/verde-escuro, apresenta barba (de duas pontas) e cabelo comprido. O seu capacete tem na superfície projetado o reflexo de uma janela com um arco árabe ou ogival e coluna central, indicando que o cavaleiro está dentro de uma habitação, o que se pode associar à prisão que sofreu o infante D. Fernando. Não apresenta espada, pois este infante ia a Tânger para ser armado cavaleiro. Além disso, em todas as gravuras contemporâneas de D. Fernando, aparece sempre com uma barba de duas pontas, o que confirma também a sua representação.

c) O cavaleiro na segunda posição, de verde, tem como indício de identificação um colar dourado. O colar é constituído por elementos que têm a forma das tábuas da lei, elemento de ligação à justiça, tal como ainda hoje se pode ver no colar do presidente do Supremo Tribunal de Justiça. Tal detalhe liga esta figura a D. Fernando, conde de Arraiolos, eleito, em 1438, co-regente do reino, ficando responsável máximo pela justiça. Por isso a sua identificação com um colar com tábuas da lei era perfeitamente justificada. Acresce que o conde de Arraiolos era o responsável da justiça no desastre de Tânger, como refere D. Duarte: «[...] e ao conde (de Arraiolos) meu sobrinho, que leva carrego da justiça [...]» (Branco, 2018; Dinis, 1964).

O que têm em comum estes quatro cavaleiros para estarem no mesmo painel? Foram eles os comandantes da expedição ou, melhor dizendo, foram comandantes no «desastre de Tânger», em 1437. É por isso que assim se designa esta primeira cena, que é a primeira de toda uma cronologia associada ao evento, tal como se mostrará nos painéis seguintes. Antes de mais, recorde-se a triste história do «desastre».

## **5. O cativo do Infante Santo**

O cativo do Infante Santo foi narrado na *Chronica dos Feytos, Vida e Morte do Infante Santo D. Fernando que Morreu em Fez*, escrita pelo secretário do mesmo infante, João Álvares, que o acompanhou durante todo o período de encarceramento até à sua morte, em 1443. Depois de ter sido resgatado por D. Pedro em 1448, escreveu este texto, relatando todos os factos do cativo. Foi, com efeito, a leitura desta *Crónica* que proporcionou a chave que permitiu chegar ao segredo dos Painéis de S. Vicente (cf. Álvares, 1730). Vejam-se os seus acontecimentos relevantes:

a) Com a derrota e o cerco do exército português pelos mouros em Tânger, o infante D. Henrique fez um acordo com Sala-Bem-Sala, senhor de Tânger e Arzila, em que, a troco

da retirada a salvo dos portugueses, seria entregue Ceuta. Como penhor deste acordo ficou cativo o infante D. Fernando, que foi levado para Tânger, acompanhado dos seguintes servidores, que pertenciam à sua Casa: Rodrigo Esteves (amo); Fr. Gil Mendes (confessor); Pedro Vaz (cónego); Mestre Martinho (físico/médico); João Rodrigues (camareiro); Fernão Gil (guarda-roupa); João Lourenço (aposentador); João Vaz (cozinheiro-mor); João de Luna (homem do forno); João Álvares (secretário). Há ainda um Cristóvão de Luviça Alemão, copeiro, que se veio a converter ao Islão e do qual não existem mais referências. Os servidores do infante, no início do seu cativeiro, eram portanto 11 pessoas, incluindo o amo, dois religiosos, o físico, três membros da câmara, dois membros da cozinha e o secretário.

b) O filho de Sala-Bem-Sala partiu com os portugueses como garantia de proteção na retirada. Ficaram ainda como reféns, juntamente com o infante, três fidalgos da sua Casa, Aires da Cunha, João Gomes de Avelar, Pedro de Ataíde e ainda o fidalgo Gomes da Silva, comendador de Noudar. Estes fidalgos deveriam ser destracados, após a retirada do exército, com a devolução do filho de Sala-Bem-Sala. Tal nunca aconteceu, pois os portugueses passaram a usar o filho de Sala-Bem-Sala como moeda de troca com o próprio infante.

c) Poucos dias depois da sua entrada em Tânger, todos os reféns foram levados para Arzila. No outono de 1437, faleceu nesta cidade Fr. Gil Mendes, confessor do infante. Também por essa altura ficou muito doente o amo Rodrigo Esteves, que foi trocado, como refém, pelo seu filho, Pedro Rodrigues.

d) Em maio de 1438, o infante e os seus agora nove servidores foram transferidos para Fez, ficando em Arzila apenas Pero Rodrigues (que substituíra o pai no cativeiro) e os quatro fidalgos que estavam reféns por troca do filho de Sala-Bem-Sala. Segundo a *Crónica*, acompanhou esta transferência de reféns para Fez o Mestre José, judeu cirurgião, que teria um estatuto próprio entre os cativos, já que seria, nos anos subsequentes, o mensageiro entre a corte de Portugal, os cativos e o rei de Fez.

## **6. A nova interpretação dos Painéis**

Depois da interpretação do agora designado «Painel do desastre de Tânger», tornou-se claro que todos os painéis teriam de estar ligados, de algum modo, à história

deste acontecimento nefasto. Era, no entanto, necessário identificar que cena dessa história estaria representada em cada um dos painéis, e a solução teria de estar na *Crónica* do Infante Santo. Veja-se então como os Painéis surgem na *Crónica*.

### **6.1. Painel II da Glorificação dos cativos de Arzila**

O «Painel da glorificação dos cativos de Arzila» corresponde ao antigo «Painel do Arcebispo» (1441) (Fig. 6). Tal como descreve a *Crónica*, depois da partida do infante e dos seus servidores para Fez, ficaram presos em Arzila três fidalgos da sua Casa, João Gomes de Avelar, Ayres da Cunha, e Pedro Ataíde, que vieram a falecer de peste naquela cidade, em 1441. Ficaram ainda em Arzila Gomes da Silva, comendador de Noudar, e Pero Rodrigues, colaço do infante. A morte dos três fidalgos é descrita como um acontecimento muito relevante na *Crónica*, já que o infante lhes dedica diversas orações, por lhes ser muito próximo: «Cap. XXVIII [...] mas considerando como morreram em serviço de Deus [...] e por amor de vós, ainda da glória do Paraíso pelos vossos merecimentos temos grande esperança» (Alvares, 1730; Branco, 2018).

Esta cena é apresentada neste Painel, com a glorificação por S. Vicente dos fidalgos falecidos, colocados de joelhos, representando a sua vitória sobre o martírio. A acompanhar a cena estão, atrás, Pedro Rodrigues e Gomes da Silva. O cavaleiro da frente (provavelmente Pedro Ataíde) aparenta estar a ser nomeado cavaleiro por S. Vicente. Neste Painel aparece ainda, mais atrás, o bispo de Évora, que acompanhou a expedição a Tânger e era também muito próximo do infante. A corda colocada no chão representa a grande união dos cavaleiros de Arzila com o infante, como é referido na *Crónica* (cf. Branco, 2018).

### **6.2. Painel III da Morte do Infante**

O painel da «Morte do Infante» corresponde ao antigo «Painel dos Frades» (5 de junho de 1443) (Fig. 6). A cena do cativo do infante representada neste último, de acordo com a *Crónica*, fica esclarecida com a constatação de que o «frade» de barbas está a segurar uma tábua algo dissimulada no fundo da pintura, mas bem visível no desenho original. Tal permite associar este Painel à cena da morte do Infante Santo, assim descrita na obra: «Cap. XXXVIII [...] Desde que foi alta noite mandaram cerrar dentro no cárcere o físico e o confessor com o corpo morto [...], que o fizeram levar sobre uma tábua [...]» (Branco, 2018; Alvares, 1730).

O texto alusivo à morte do infante mostra, pois, que as duas pessoas que estiveram a acompanhá-lo na hora da sua morte foram o físico (Mestre Martinho) e o confessor, que seria, na altura, Fr. Pero Vaz, tendo o falecimento ocorrido em 5 de junho de 1443).

No Painel aparece ainda, em primeiro plano, destacado, Fr. Gil, que foi o confessor inicial e muito próximo do infante, mas que falecera ainda em Arzila. O pintor, dada a importância deste frade na história do infante, optou por pô-lo no Painel da sua morte e, simultaneamente, junto ao Painel com os cativos de Arzila, onde o Frei de facto faleceu.

### 6.3. Painel IV da Veneração dos Servidores

O «Painel da Veneração dos Servidores» corresponde ao antigo «Painel dos Pescadores» (6 de junho de 1443) (Fig. 6).

A *Crónica* não tem qualquer referência a cenas com pescadores, o que tornou inicialmente difícil a identificação deste Painel. O facto de a personagem da frente estar de braços, em oração, permite colocar em evidência as seguintes descrições relativas aos servidores que acompanharam o infante «Cap. XXXVIII [...] e fizeram chamar todos os do Infante [...] E assim [...] se lançaram de braços em terra, dando com as cabeças no chão» (Branco, 2018; Alvares, 1730).

A semelhança entre a figura de braços a orar nos Painéis e a descrição dos servidores na *Crónica* indicia que este Painel representa a devoção por parte dos servidores na morte do seu amo, ou seja, trata-se de uma cena sequencial ao falecimento do infante.

No dia a seguir à morte do infante, tal como narra a *Crónica*, vieram os restantes servidores prestar-lhe homenagem, o que é representado neste Painel pelos três criados da câmara: João Rodrigues, camareiro, Fernão Gil, guarda-roupa, e João Lourenço, aposentador, todos de verde em associação ao verde de Avis. Está também em devoção, de braços, como refere a *Crónica*, o cozinheiro-mor João Vaz (ou Vasques), este com um burel castanho, identificado pelo seu «rosário» de vértebras de tubarão. Os restantes dois servidores (João Álvares e João de Luna), apesar de também terem prestado devoção no dia a seguir à morte do infante, não foram colocados neste Painel, pois o pintor optou por associá-los aos milagres do Infante Santo (cf. Branco, 2018).

Note-se, ainda, que a rede de pesca representada no Painel resulta de uma adulteração, não existindo na pintura original dos Painéis.

#### **6.4. Painel V da Glorificação do Infante**

Este Painel corresponde ao antigo «Painel do Infante» (domingo de Pentecostes, dia 9 de junho de 1443) (Fig. 6).

A seguir à morte de D. Fernando, só falta a sua consagração como o mártir Infante Santo. Quem melhor do que outro mártir, como é S. Vicente, para o fazer? É esta cena que está representada, precisamente, neste Painel, a «Glorificação do Mártir Infante Santo». Este representa a cena principal, em que o infante D. Fernando é armado cavaleiro pelo seu sacrifício e glorificado em Infante Santo pela mão de S. Vicente, na presença da alta nobreza de Avis, representada pelo jovem rei D. Afonso V, pela futura rainha D. Isabel, pelo regente D. Pedro e pela sua irmã, a duquesa Isabel de Borgonha, todos eles identificados por vários pormenores (cf. Branco, 2018). A presença da duquesa é justificada pelo seu empenho na salvação de D. Fernando.

O cavaleiro de joelhos, para quem S. Vicente está voltado, não pode ser, assim, outra pessoa senão o próprio infante D. Fernando, no processo de ser glorificado como Infante Santo. Esta é a figura chave de todos os Painéis e talvez por isso o pintor tenha colocado a sua eventual assinatura na sua bota (cf. Branco, 2018).

A cena passa-se, ficticiamente, no domingo de Pentecostes, quatro dias após a sua morte, o que é identificado pelo texto do Evangelho de S. João/missa do Espírito Santo apresentado no livro que S. Vicente mostra. Esta cena é semelhante à descrita na *Crónica*, associada a uma visão que o infante teve antes de morrer: «[...] e logo atrás ele outro (arcanjo) se pôs em joelhos que trazia em uma mão um cálice e na outra um livro aberto em que eu li o principio do evangelho de S. João [...]» (Alvares, 1730; Branco, 2018).

Na segunda-feira seguinte, o corpo do Infante Santo seria então colocado dentro de um caixão e pendurado, até 1472, nas muralhas de Fez, simbolizadas na decoração do chapéu do infante.

#### **6.5. Painel VI dos Milagres do Infante**

Este Painel corresponde ao antigo «Painel da Relíquia», datado nos meses que sucedem à morte do infante (Fig. 6). Estando todos os Painéis ligados à história do «desastre de Tânger», é agora necessário identificar que cena dessa história está representada neste último Painel. Aqui o pintor procurou reunir um conjunto de personagens diferentes, que estão ligadas pelo epílogo de toda a história narrada nos



Painéis. As cinco figuras, que na realidade serão apenas quatro pessoas, correspondem à invocação de situações independentes entre si, pelo que serão também aqui identificadas de forma independente.

O Painel final tem uma cena que justifica a santidade do Infante Santo, através dos seus milagres e da devoção que lhe teve o povo português a seguir à sua morte. Esta devoção nasce ainda no cativo, associada à relíquia feita pelos cativos com as suas entranhas, que lhe foram retiradas quando morreu. A relíquia foi, de seguida, objeto de devoção em altar realizado pelos cativos ainda em Fez, facto ilustrado pela figura de vermelho, representando João Álvares, que trouxe essa relíquia para Portugal em 1448, presumivelmente dentro de um odre. O Painel tem também uma referência aos milagres realizados pelo infante depois de ter sido pendurado nas ameias de Fez dentro de um caixão para aí transportado por um dos cativos (representado aqui por João de Luna). A devoção é ainda concretizada na história de um religioso muito doente que, com a devoção ao infante, ficou curado. Trata-se de mais um dos relatos presentes na *Crónica*, sendo representado no Painel pelas duas figuras de um mesmo religioso (uma muito magra e outra normal). O Painel termina com a figura do judeu Mestre José, que foi o elemento de ligação entre a corte portuguesa e os cativos e que, provavelmente, foi trazendo os escritos da história que João Álvares ia escrevendo em Fez e que este usou mais tarde para escrever a sua *Crónica*, permitindo que o martírio do infante ficasse conhecido (cf. Branco, 2018).

Este Painel corresponde assim ao epílogo da história do Infante Santo através dos milagres ocorridos após a sua morte. As figuras representadas estão associadas a essa santidade: as vísceras do infante, transportadas por João Álvares; os milagres que o infante gerou enquanto pendurado nas ameias; a representação de um milagre de cura de um religioso em resultado da sua devoção ao Infante Santo.

## **7. Os novos Painéis**

Depois de toda a análise e interpretação realizada, tem de se passar a observar os Painéis de S. Vicente como se fossem uns «Novos Painéis», que deveriam ser designados, mais corretamente, no seu conjunto, como os «Painéis do Martírio do Infante Santo». Cada Painel corresponde a uma cena, datada, de uma história real relativa ao cativo do Infante Santo e dos cativos que o acompanharam, história que tem como objetivo principal a glorificação/santificação do Infante (Fig. 6) (cf. Branco, 2018).

Não se pode deixar de realçar o genial trabalho do pintor, que conseguiu nestes Painéis:

a) Apresentar as cenas mais marcantes do cativoiro do Infante Santo e dos cativos que o acompanharam, numa sequência cronológica dos acontecimentos mais importantes;

b) Figurar todos os cativos, e só esses, que acompanharam o infante, e assim também homenageá-los;

c) Integrar os cativos em cenas temporalmente corretas e que são relevantes na *Crónica*;

d) Representar as principais figuras da dinastia de Avis, vivas ao tempo das cenas respetivas, e que estiveram ligadas a todos estes acontecimentos.

IV (6 Jun 43); V (9 Jun 43); VI (pós 43)



III (5 jun 43); II (1441); I (1437)



Fig. 6 — Os «Novos Painéis» de S. Vicente.



Fig. 7 — Painéis colocados na Capela do Fundador.

Existe, assim, uma correlação praticamente total entre os personagens e a história narrada na *Crónica* e as representações que se observam nos Painéis de S. Vicente, o que ilustra o trabalho notável do pintor.

Esta interpretação permite redefinir o posicionamento dos Painéis, para ficar coerente com a sequência histórica apresentada, mantendo o conceito da convergência dos mosaicos do chão (agora em dois conjuntos). Além disso, permite resolver, finalmente, o problema atrás referido das sombras/iluminação. Para tal, basta organizar os Painéis em dois trípticos sobrepostos em altura (Fig. 6). Com esta nova disposição, a história representada nos Painéis pode ser lida, sequencialmente, painel a painel, começando em baixo, à direita, no «Painel do Desastre de Tânger», e seguindo em circular ascendente pela esquerda, até terminar no «Painel dos Milagres do Infante». Nas zonas centrais, ficam os Painéis da «Glorificação dos Cativos de Arzila», por baixo, e da «Glorificação do Infante», por cima, nas posições mais importantes (Fig. 6).

O lugar de culto mais importante do Infante Santo, aquando da sua morte, seria, naturalmente, a Capela do Fundador, no Mosteiro da Batalha, onde já estava construído o seu túmulo, sendo local pelo qual o regente D. Pedro tinha particular consideração. Talvez por isto, Almada Negreiros defendeu a hipótese de que os Painéis teriam sido pintados para a parte poente da parede norte da Capela do Fundador.

Esta parede da Capela do Fundador tem a configuração de um altar: o tríptico inferior dos Painéis ficaria abaixo da primeira cornija e o tríptico superior ficaria entre as duas cornijas superiores. Esta disposição permite que o «Painel da Veneração dos Servidores» (ex-Pescadores) seja o único que fica próximo de uma janela exterior, captando assim mais iluminação do lado esquerdo, e resolvendo finalmente o mistério da iluminação do lado oposto deste painel (Fig. 7). Nos Painéis restantes foi pintada uma iluminação superior inclinada, tal como a que vem dos vitrais do octógono central elevado do teto da Capela do Fundador, luz que incide durante o fim da manhã na parede onde estariam os Painéis (Fig. 7) (cf. Branco, 2018).

É perfeitamente admirável, mesmo genial, que as pinturas representem uma iluminação que corresponde à iluminação existente no local onde iriam ser colocados, e isto realizado no séc. XV! Tal mostra o rigor e a excepcionalidade que caracteriza esta pintura.

## **8. Um olhar final**

Nunca me canso de contemplar os Painéis, de ver o vigor de todas aquelas figuras, uma pintura completamente ímpar no mundo e, no entanto, ilustrando um episódio [para não repetir de novo história] triste do nosso século XV. Vejo no painel da direita, um infante D. Henrique com ar decidido, mas, simultaneamente, de joelhos e com cabelo branco, numa representação marcada pelos remorsos do que fez ao seu irmão; um D. Fernando, conde de Arraiolos, com ar de pessoa sensata, que com o seu tio, o infante D. João, sempre se opôs à aventura de Tânger; e, lá atrás, um jovem infante D. Fernando que sempre foi, essencialmente, um religioso.

Vejo a juventude dos nobres cavaleiros sempre prontos a combater os mouros, unidos ao infante como os nós de uma corda. Vejo os dois frades que acompanharam toda a religiosidade do infante durante o cativo, sendo um deles o primeiro mártir a falecer; de pé, segurando a tábua/leito do infante, o físico que esteve com ele nas últimas horas parece esconder a ascendência judia do seu pai, o grande Fernão Lopes. Vejo a prostração dos servidores na morte do Infante Santo, a quem sempre serviram e veneraram.

Vejo um judeu que trouxe para Portugal as notícias do Infante Santo e o secretário do infante, João Álvares, que escreveu essa história em Fez e depois a publicou em livro para a posteridade. Vejo ainda, no último Painel, o simbolismo da santidade atribuída ao Infante.

Finalmente, no Painel principal, vejo a cena simbólica da glorificação do Infante Santo. Ladeando o infante está o jovem rei Afonso V, já de espada, indiciando o seu espírito guerreiro, acompanhado da sua futura e jovem esposa D. Isabel. Vejo a presença simbólica da grande duquesa da Borgonha, que sempre apoiou o seu irmão Fernando e procurou torná-lo, efetivamente, «Santo». São Vicente, ao centro, glorifica a vitória conseguida pelo martírio, tornando D. Fernando o Infante Santo e, simultaneamente, armando-o simbolicamente cavaleiro. E, pairando, sobre tudo e todos, está o regente da Coroa e testamenteiro do Infante Santo, a figura ímpar do infante D. Pedro.

É notável que depois de o seu corpo ter sido abandonado no campo de Alfarrobeira, e de ter sido objeto de apagamento pela história nacional, passados mais de cinco séculos, o infante D. Pedro seja a grande figura que todos os portugueses contemplam quando, como eu, observam os Painéis, ou quando o veem transfigurado no seu irmão infante D. Henrique, representado em todo o mundo com o seu chapeirão.

## Bibliografia

- ALMEIDA, J.F. e ALBUQUERQUE, M.M.B. (2003). *Os Painéis de Nuno Gonçalves*. Ed. Verbo. Lisboa;
- ALVARES, F.J. (1730). *Chronica dos feytos, vida, e morte do Infante Santo Dom Fernando, que morreo em Fez, revista, e reformada agora de novo pelo Fr. Jeronymo de Ramos da Ordem dos Prégadores*. Terceyra impressão feyta à custa de João Rodrigues mercador de livros ás portas de Santa Catharina. Officina de Miguel Rodrigues. Lisboa;
- BRANCO, F.A. (2018). *Os Novos Painéis de S. Vicente*. Chiado Editora. Lisboa;
- CARVALHO, J.B. (1953). A mentalidade, o tempo e os grupos sociais (Um exemplo português da época das descobertas: Gomes Eanes de Zurara e Valentim Fernandes). *Revista de História*. **15**. São Paulo. 37-68.
- CRUZ, A.J. (1994). Do certo ao incerto: O estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente. Em: ABRANTES, A.P., MESQUITA, V. e PESSOA, J. *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Instituto Português de Museus — Reproscan. Lisboa;
- DINIS, J.J.D. (ed.) (1964). *Monumenta Henricina*. Vol. VI (1437-1439). Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. Coimbra;
- FIGUEIREDO, J. (1910). *O pintor Nuno Gonçalves*. s.n. Lisboa;
- FLOR, P. (2008). A arte do retrato em Portugal nos Séc. XV e XVI. Problemas, metodologia, linhas de Investigação. *Rev. História da Arte*. **5**. 115-131;
- FONSECA, A.B. (1960). *D. Henrique?, D. Duarte?, D. Pedro?* Ed. Autor. [s.l.]
- DINIS, J.J.D. (ed.) (1964). *Monumenta Henricina*. Vol. VI (1437-1439). Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. Coimbra;
- PEREIRA, F.A.B. (2020). *Istória e retrato no Retábulo de S. Vicente de Nuno Gonçalves*. Coloquio Estrasburgo. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;
- RIBEIRO, M.S. (1961). *Da singularidade e das anomalias da iconografia do Infante D. Henrique*. Separata da Revista Ocidente. **LXI e LXII**;
- SANTOS, A.V. e BARATA, M. (1959). *Os Painéis de S. Vicente*. Ed. Neogravura. Lisboa;
- SARAIVA, J. (1925). *Os Painéis do Infante Santo*. Ed Autor. [s.l.]

- VALDEMAR, A. (2015). *Almada, os Painéis e a Geometria de Tudo*. Ed. Assírio e Alvim. Porto;
- VASCONCELOS, J. (1895, 27 e 28 de julho). Os Painéis de S. Vicente de Fora. *O Comércio do Porto*.
- ZURARA, G.E. (1841). *Chronica do Descobrimento e conquista de Guiné*. Transcr., introd. e notas pelo Visconde de Santarém. J. P. Aillaud. Paris.