



O retábulo pictórico do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Alandroal). Um olhar para ver e sentir “ao modo de Quinhentos”

The pictorial altarpiece of the Shrine of Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Alandroal): a look to see and hear the “ao modo de Quinhentos”

Maria Teresa Desterro

Instituto Politécnico de Tomar / CIEBA (FBAUL), Portugal
email: teresa.desterro@ipt.pt

Resumo - O Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Alandroal) é uma interessante construção gótica que reflecte a importância do papel desempenhado pela arquitectura religiosa medieval portuguesa.

Desconhecendo-se as circunstâncias que conduziram à reedificação trecentista, é provável que a mesma se relacione com a doação de Terena ao infante D. Afonso (futuro D. Afonso IV) pelo então monarca seu pai, D. Dinis, como o parecem provar as armas reais inscritas nos balcões das fachadas Norte e Oeste da igreja, que lhe conferem, simultaneamente, uma dignidade régia. Este templo de planta centrada tem constituído ao longo de quase oito séculos um importante lugar de devoção, atraindo largas centenas de peregrinos, entre os quais se contam alguns membros da família real portuguesa. A sua fama difundiu-se além-fronteiras, transformando-se em objecto de encómio por parte do rei castelhano Afonso X, o Sábio, que lhe dedicou doze poemas no seu Cancioneiro. A sua importância e afluência de peregrinos justificaram as diversas campanhas decorativas que hoje podemos testemunhar e lhe foram alterando a feição original. Uma das mais importantes foi a remodelação levada a cabo no século XVI, patenteada pelo retábulo pictórico maneirista que ainda hoje podemos apreciar in situ, originalmente constituído por cinco painéis tributáveis à mão do pintor luso-flamengo Francisco de Campos, embora já com alterações.

Palavras chave: Nossa Senhora / retábulo pictórico / Santuário / Alandroal.

Summary - The Shrine of Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Alandroal) is an interesting Gothic building that reflects the importance of the role played by the Portuguese medieval religious architecture .

We don't know the circumstances around the rebuilding of the church in the XIVth century, but probably it's related to the donation of Terena to Prince Afonso (future Afonso IV) by his father, D. Dinis, as seems to prove the real weapons registered in the North and West facades of the church, which dignify it. This central plan temple played an important role in popular devotion, attracting hundreds of pilgrims, over the centuries. Among them where some members of the Portuguese royal family and became even, the subject of encomium by the Castilian King Alfonso X, who dedicated twelve poems to Nossa Senhora da Boa Nova de Terena.

Its importance and the affluence of pilgrims justified the various decorative campaigns that we can witness, and changed its original interior. One of the most important interventions occurred in the sixteenth century, when the mannerist pictorial altarpiece that we can still appreciate in situ, was painted. Originally they were only five panels due to the luso-flemish painter Francisco de Campos, nowadays already changed.

Keywords: pictorial altarpiece / Nossa Senhora / Alandroal / shrine



Terena é uma pequena povoação do concelho do Alandroal, sita na margem esquerda do Guadiana, no Alentejo português, num território que sempre beneficiou das capacidades fertilizantes da ribeira de Lucefecit, conquistado aos árabes no reinado de D. Sancho II (1223-1247).

Apesar de não haver unanimidade entre os historiadores sobre a origem muçulmana, ou já cristã, do povoado, tudo indica remontar ao período muçulmano, como o parece comprovar o seu inicial topónimo – *Odialuiciuez* – referido no documento que confirma a doação da herdade de Terena a D. Gil Martins de Riba de Vizela (1259), que a consagrou a Santa Maria, alterando a sua designação para “Santa Maria de Terena”, não obstante o topónimo de origem árabe ser novamente referenciado no acordo assinado apenas dois anos volvidos (30 de Abril de 1261) entre estes novos donatários, D. Gil Martins e sua mulher, D. Maria Anes da Maia, por um lado e, o cabido e o bispo da Sé de Évora, D. Martinho Peres, por outro, sobre as igrejas que pretendessem edificar em Odialuiciuez e seus termos.

Na sequência da Reconquista Cristã, a estruturação territorial era sempre feita a partir de uma organização religiosa, diocesana e paroquial, de onde, no mencionado concerto assinado em 1261, ser explícita a intenção de construir uma igreja paroquial neste território cujo objectivo era, naturalmente, promover o seu repovoamento. Tão importante quanto a constituição de uma paróquia, era a concessão de uma Carta de Foral à nova vila cristã, que lhe seria outorgada por D. Gil Martins no ano seguinte (Barroca 2002: 34-35). Curiosamente, nessa Carta a vila é já designada como “Santa Maria de Terena”, o que pressupõe que a igreja dedicada à Virgem estaria, pelo menos, em construção.

Importa, contudo, referir que este novo povoado cristão, não se situava no morro onde actualmente se implanta a aldeia homonima mas, antes, na zona baixa do mesmo, muito próxima da confluência das ribeiras de Alcaide e de Lucefecit (Costa 1868: 358).

Tudo aponta, pois, para a fundação do primevo templo sob a égide de D. Gil Martins confirmada, também, porque apenas duas décadas decorridas já o rei de Castela Afonso X, o *Sábio* (1221-1284), dedicou 12 das suas *Cantigas de Santa Maria*, a 12 milagres que atribui à Virgem de Terena, indício claro da existência de uma igreja que lhe era dedicada. Sendo este cancionero compilado entre cerca de 1260 e 1264 integrando, então, apenas uma centena de composições, significa que, nos inícios da década de sessenta do século XIII já ali existiria um Santuário de relativa importância, a merecer doze poemas que lhe foram especialmente dedicados pelo monarca castelhano.

Mário Martins, nas *Peregrinações e Livros de Milagres na Nossa Idade Média* (Martins 1957: 80) admite, mesmo, a possibilidade de ter existido um livro dedicado aos Milagres de Terena, razão que explicaria, em parte, o conhecimento que deles tinha o rei de Castela. Inegável é, contudo, o carácter transfronteiriço deste Santuário que, apesar do seu carácter regional, atraía peregrinos não apenas da região alentejana, como também de Castela, atendendo à proximidade geográfica da fronteira.

As mencionadas *Cantigas* constituem, efectivamente, a mais antiga referência ao Santuário.

Diffundi-se a partir do século XVIII uma lenda que situava nas proximidades de Terena a recepção da “boa nova” por parte da infanta D. Maria, filha de Afonso IV e rainha de Castela (devido ao seu casamento com D. Afonso XI) aquando do seu regresso de Évora onde se encontrara com seu pai, que os emissários do monarca português ali lhe teriam dado, dando-lhe a conhecer a cedência manifestada por Afonso IV ao pedido da filha, no sentido de enviar um contingente militar para auxiliar o seu genro na Batalha do Salado.

Com base neste episódio lendário alguns autores começaram a atribuir a esta rainha o patrocínio das obras trecentistas, facto que parece ser desmentido pela presença dos dois escudos de Portugal nas fachadas ocidental e norte da igreja, além de que também não encontra qualquer eco na documentação coeva. Rui de Pina, na sua *Crónica de D. Afonso IV* refere apenas que a rainha visitou o Santuário de Terena quando ia a caminho de Évora (e não no regresso, como a



Fig.1 – Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena. Foto da autora (2008)

lenda sugere) menção que, inquestionavelmente, remete para a importância de um templo que já existia e merecera a visita de uma rainha Além disso, como demonstrado ficou, as *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X apontam já para a existência de um templo, ducentista, do qual chegaram até nós raros, mas alguns vestígios, como uma pia baptismal ou a base de uma coluna.

Nos finais do século XVII, em 1683, Frei Rafael de Jesus (Jesus 1985:454) ainda não faz qualquer menção à referida lenda.

Será o Padre António Carvalho da Costa (Costa 1868: 358) o primeiro a atribuir à rainha D. Maria de Castela a fundação do santuário, o qual descreve, em 1708, com a sua configuração actual. Poucos anos depois será a vez de Frei Agostinho de Santa Maria, no seu *Santuário Mariano* replicar esta lenda tendo, embora, o cuidado de afirmar (...) *não sei se é na verdade como dizem* (Santa Maria 1717: 229-230). Doravante seria, no entanto, repetida por quantos autores se referiam ao santuário.

Sabe-se, até, que os direitos temporais e espirituais sobre o Santuário permaneceram nas mãos dos herdeiros de D. Gil Martins até 1312, ano da morte do conde D. Martim Gil, após a qual todos os seus bens regressaram à posse da Coroa (Barroca 2002: 123). O monarca reinante era D. Dinis que, em 1314 fez doação de Terena a seu filho, o infante D. Afonso (coroado em 1325 como D. Afonso IV), não parecendo plausível que a intervenção directa da família real na edificação, atestada pela ostentação do brasão régio em duas das suas fachadas, ocorresse durante a permanência deste território sob a tutela dos herdeiros de Gil Martins.

É provável, sim, que a crescente afluência de peregrinos a um Santuário evocado pelo próprio Afonso X de Castela obrigasse à sua ampliação, levando o novo monarca a dotá-lo da grandiosidade e imponência que merecia, razão que pode justificar as suas documentadas deslocações ao local em 1329 e 1332 (Barroca 2002: 124).



Fig.2 - Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena – capela-mor. Foto da autora (2008)

Esta, que consideramos ser a segunda igreja de Santa Maria de Terena (fig.1) edificada no segundo quartel do século XIV que, no essencial, perdura até à actualidade, é um interessante templo de planta centrada em forma de cruz grega (23,5cm de comprimento e 22,5cm de largura), que nos oferece uma imagem compacta, absolutamente simétrica, pois cada uma das suas fachadas apresenta uma altura idêntica à sua largura. O coroamento da igreja, com ameias e merlões de remate piramidal é também feito à mesma cota, acentuando o seu ar maciço e austero.

Os portais das três fachadas (axial e das extremidades do transepto) são em tudo idênticos, totalmente despojados de qualquer elemento ornamental, constituídos apenas por arcos quebrados compostos por silhares com esquinas chanfradas, sobrepujados por estreitas frestas. Nas fachadas ocidental, norte e sul, observam-se balcões com matacões, sustentados por cachorros cúbicos e encimados por ameias, que salientam a sua robustez emprestando-lhes um carácter fortemente militarizado. Dois deles evidenciam nas faces as já referidas armas reais, enquadradas por molduras.

O interior, em contraste com o ar atarracado e robusto do exterior, não esconde a sua feição goticista imprimida pela elevação das naves de abóbadas de ogiva simples, à excepção da abóbada do cruzeiro, única de cruzaria, mas ainda assim sem fecho, denunciando ainda um gótico não muito desenvolvido, em consonância com os modelos coevos vigentes entre nós.

Um outro aspecto a merecer a nossa atenção, é o facto de a igreja de Santa Maria de Terena ser a mais antiga igreja portuguesa não monacal, a ter sacristia. Este espaço terá sido introduzido na igreja aquando da reforma trecentista (c.1325-1340), tendo conservado a volumetria exterior intacta até à actualidade, não obstante a existência de duas frestas na parede Norte indiciar que a sacristia original tinha dois pisos. Em meados do século XVI, de acordo com uma inscrição que se pode ler num lavabo, é identificado o patrono (*Simão Gonçalves, Prior*) e o ano (1543) em que a sacristia foi dotada de uma abóbada de volta perfeita que reduz para metade a sua altura, abolindo o piso superior.

Seria, contudo, a alteração decorativa da capela-mor ocorrida nos finais do terceiro quartel da centúria de Quinhentos, a avaliar pela datação do retábulo-mor, que viria a ter maior impacto na igreja, alterando-lhe internamente a mediévia feição original (fig.2). Nos séculos seguintes as novas intervenções ocorridas neste espaço contribuiriam, mais ainda, para acentuar o desfasamento decorativo relativamente a uma capela gótica.

De acordo com a tipologia comum das igrejas góticas, também esta teria um altar adossado à parede leste, sobre o qual se encontraria, provavelmente um nicho ou, um pequeno retábulo pétreo que albergaria a imagem de Nossa Senhora de Terena (infelizmente desaparecida e substituída no século XVIII por uma outra imagem de roca que se preserva numa maquieta, no retábulo-mor).

Para a colocação do novo retábulo pictórico, no século XVI entaipou-se a fresta que existia na parede leste e encobriram-se as pinturas a fresco que a decoravam (ESPANCA 1978: 57). Relativamente ao aproveitamento de uma pedra com uma inscrição romana oriunda do santuário pagão dedicado a Endovélico, outrora existente em S. Miguel da Mota, poderá ser, eventualmente, da primitiva capela, uma vez que se encontra à esquerda das mencionadas pinturas fresquistas. Nela se pode ler: *SITNIA Q F VICTORINA IIX - VISV Q - SITONI - IIQVIISTRIS PATRIS - SVI ENDOVELICO P - C; Sint(onia) Q(uinti) F(ilia) Victorina, ex visu Q(uinti) Sitoni Equestris, patris sui, Endovelico p(onendum) c(uravit)*. (Vasconcelos 1905: 122)

O retábulo quinhentista é uma obra maneirista atribuída ao pintor luso-flamengo Francisco de Campos (SORIA 1957: 33-39), que se encontra ainda na moldura original, à excepção do remate superior que resulta de um acrescento posterior, não podendo sequer tributar-se a pintura que o coroa, o *Calvário*, ao autor dos restantes cinco painéis, tratando-se de obra devida certamente a algum fruste pintor regional.



Fig.3 - Francisco de Campos (c-1565-70). Assunção da Virgem e Anunciação – Retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena. Foto da autora (2008)



Fig.4 - Francisco de Campos (c-1565-70). Ressurreição, Pentecostes e Adoração dos Pastores. Retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena. Foto da autora (2008)

Em relação ao que então se praticava em Portugal, onde os modelos do passado tendiam a perpetuar-se, a novidade introduzida por Francisco de Campos é considerável. O artista oriundo da Flandres e radicado entre nós em meados da centúria, com oficina aberta na Rua da Barroca, às portas de Santa Catarina em Lisboa (Serrão 1998: 144) revela uma total ausência de preconceitos e adaptabilidade ao novo cânone, patenteando com virtuosismo o gosto pelo inesperado e desconcertante, características que o transformam num dos mais interessantes mestres do primeiro Maneirismo português.

Detentor de uma certa erudição, vai integrando nas suas pinturas alguns elementos que o definem como um pintor à la page das novidades que circulavam pela Europa, sentindo-se manifestamente atraído pelos *grotesche*, não escondendo a inspiração nos gravados antuerpianos sempre recriados em belíssimos efeitos de *rollwerk*. É, no entanto, inegável também o fascínio exercido sobre ele por certos motivos de inspiração antiquizante e, até, oriental, de que o exemplo paradigmático é a utilização sistemática de tapetes de padrão maioritariamente anatólio, nos quais introduz pessoais e inconfundíveis que os transformam em peças tão originais quanto únicas.

Além de pintor de óleo, Francisco de Campos foi um notável mestre de *buon fresco*, razão que o terá conduzido até uma poderosa clientela, merecendo menção especial, o 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I, ou os Castros de Treze Arruelas, futuros Condes de Basto, residentes em Évora, para quem o pintor executou a sua única obra autografada, em 1578.

Uma análise aprofundada da obra pictórica de Francisco de Campos, permitiu-nos (Desterro 2008) concluir que a sensibilidade táctil do pintor está profundamente enraizada na tradição flamenga, traduzindo-se essencialmente num lirismo compositivo e na proliferação de detalhes requintados que lhes conferem um sabor áulico. No entanto, à medida que evolui, o artista vai preparando o encontro do legado flamengo com os caminhos da inovação plástica italiana. Os seus figurinos apresentam um modelado brando e doce imerso num desenho de traços voluptuosos, que revela um sentido inato do corporal e da densidade concreta das coisas.

Em Terena, deixou-nos um retábulo-mor maneirista, constituído por cinco painéis distribuídos em duas fiadas, em composições quase quadrangulares (1,24cm X 1,18cm) pintados a óleo sobre madeira de carvalho.

No friso inferior, ladeando a imagem de Nossa Senhora de Terena (que já não é, contudo, a original) encontramos dois temas da Vida da Virgem, nomeadamente, a *Assunção*, à esquerda e a *Anunciação*, à direita (fig.3). No friso superior, representam-se sucessivamente a *Ressurreição* de Cristo, o Pentecostes e a *Adoração dos Pastores* (fig.4).

Naturalmente que os temas que lhe merecem maior atenção são os dedicados aos episódios da vida da padroeira do templo. Por esta razão, além de ladearem a imagem escultórica de Maria, são também os que se encontram num nível mais próximo do olhar do espectador, suscitando a Sua veneração e apelando a uma vivência cristã que deve encontrar em Maria o modelo a seguir.

Na *Anunciação* (fig.5) o artista aproxima a cena do espectador, assumindo imponente uma espécie de retábulo arquitectónico de traça antiquizante que serve de enquadramento a um tabernáculo, que lhe mereceu particular atenção. A opção por esta cenografia é seguramente uma alusão ao útero virginal de Maria em cujo seio é concebido o Filho de Deus, que assim se compara com o tabernáculo que encerra o corpo consagrado de Cristo. No lado direito desta microarquitectura, duas colunas de capitel jónico enquadram um pequeno nicho no qual se encontra uma escultura fingida de Amos, um dos profetas que prenuncia o momento da morte de Cristo (*Amos*, 8,9), simbolicamente ligado ao momento da Sua concepção, já que a razão de ser do Seu nascimento é indissociável da Sua morte redentora.

O gesto de Maria, tocando a mão no peito, parece evocar o momento da *interrogatio* (interrogação) isto é, o instante em que a Virgem se interroga sobre o significado da saudação do anjo,



Fig.5 - Francisco de Campos (c-1565-70).
Anunciação - Retábulo-
mor do Santuário de
Nossa Senhora da Boa
Nova de Terena. Foto da
autora (2008)

inscrita na filacteria que se prende ao ceptro: *Ave Gracia Plena, Dominus Tecum* - Alegra-te, porque achaste Graça diante do Senhor - (*Lc, 1, 28*).

O anjo assume uma pose majestática própria de um verdadeiro arauto divino, saudando a Virgem com o braço direito enquanto aponta com a mão de longos dedos a vinda do Espírito Santo. Absolutamente magníficos e denunciando a sua formação nórdica, são o exímio labor do *rollwerke* da estante dos livros que está em frente de Maria, a minúcia com que o pintor se detém nos elementos decorativos que adornam o tapete ou a decoração em *grotesche* do terço inferior da coluna que se vislumbra por trás do anjo.

Relativamente à *Assunção da Virgem* (fig.3) adquire neste retábulo uma importância especial em virtude de o Santuário ser, justamente, dedicado a *Nossa Senhora da Assunção*.

Da mesma forma que Cristo saíra do seu *uterus clausus* e do seu próprio túmulo, Maria soergue-se sobre o seu túmulo envolta por uma intensa mancha de luz.

A fonte de inspiração iconográfica para o painel de Terena parece ter sido o relato feito por Jacopo da Voragine na sua *Legende Dorée* (Voragine, Santiago 1994). Assim o parece demonstrar não apenas a composição do grupo central e temático da acção no qual Maria, apoiada no crescente lunar, é elevada pelos arcanjos, Gabriel e Miguel. A Senhora ascende sobre o túmulo aberto em direcção ao Paraíso, onde a aguarda o Padre Eterno, que estende já os braços para a acolher no seu reino celestial.



Fig.6 – Francisco de Campos (c-1565-70). Assunção da Virgem – Retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena. Foto da autora (2008)

As figuras laterais do painel assumem uma importância extraordinária, pois são elas que traduzem o excerto do relato de Voragine, onde se diz que a Virgem subiu ao céu jubilosamente. Do lado direito da pintura aglomera-se um grupo de anjos músicos, enquanto outros dançam numa alegria festiva, ao mesmo tempo que um outro, que se destaca por se encontrar num plano mais próximo do espectador, apresenta a Coroa com a qual a Senhora será proclamada Rainha do Céu. O lado oposto é dominado por seis outras figuras angélicas configurando também elas um movimento ascensional que nos remete para a esfera do sobrenatural.

Se no relato da morte de Maria se fazem presentes os apóstolos, são eles mesmos que testemunham também a Sua *Assunção*, conferindo um caráter mais realista ao episódio, mencionado nos *Evangelhos apócrifos* (González Blanco T.III: 5-59) e na *Legende Dorée* de Voragine.

Por isso no plano inferior do painel prefigura-se o mundo terreno que Maria acaba de deixar, evocado pelo pintor através de um fundo paisagístico, pontuado por algumas árvores longínquas à esquerda e um casario que se distancia em *sfumato* do lado oposto, quase se confundindo com as nuvens algodoadas que sustentam o coro angélico. Os apóstolos dispostos em redor do túmulo presenciam o momento revelando alguma estupefacção no olhar e nas atitudes.

O pintor evidencia grande esmero nesta composição, que define através de um movimento ondulante de evocação florentina, adoptando claramente as soluções maneiristas. A paleta cromática denuncia também a completa adesão ao formulário maneirista dominada pelo re-

curso ao verde-limão, amarelo e rosa velho, harmoniosamente conjugados com o brilho do ouro, patente na reverberação dos tecidos e na riqueza dos adereços.

Na *Ressurreição de Cristo* é bem patente a nova dinâmica centrada na figura agitada do Cristo «amaneirado», de proporções anatómicas deliberadamente deformadas. Surge em pé sobre o túmulo – que se mantém aberto, contrariando as prescrições tridentinas – o que vem confirmar a data que propomos para este retábulo. A auréola luminosa que O acompanha, distanciando-se da tradicional mandorla mediévia, acaba por se transformar num bellissimo fundo lumínico que preenche quase toda a zona superior da pintura. O nimbo algodoado que delimita esta fonte de luz estabelece ao mesmo tempo a separação entre o mundo sobrenatural e a esfera terrena.

A este lado direito do painel ocupado pela colocação do sepulcro que aqui se agiganta, opõe-se do lado contrário uma abertura paisagística que se prolonga na linha do horizonte na qual se prefigura longinquamente Jerusalém, como o comprova a colocação num plano intermédio do Monte Calvário com a crucificação dos três condenados.

Quanto à apresentação da Guarda imperial, é notável o tratamento conferido às suas vestes, fazendo cintilar o brilho do ouro nos relevos decorativos com que as adorna e nas armas que os acompanham, chamando a nossa atenção o trabalho exímio colocado na elaboração das cáligas e do casco de Longinus, o militar convertido, mostrando que nada foi deixado ao acaso. Estes e outros pormenores, patentes também nos elementos decorativos do túmulo evidenciam bem os influxos antuerpianos sobre Francisco de Campos, e a inspiração nos gravados nórdicos.

O painel que ocupa a zona central do friso superior, o *Pentecostes*, mal se vê atendendo à colocação no século XVIII da enorme maquineta que abriga a imagem da padroeira.

Prevalece nesta pintura a representação do texto bíblico dos *Actos dos Apóstolos*, que coloca a Virgem rodeada pelos apóstolos e algumas mulheres, destacando o pintor em primeiro plano a figura da mãe de Deus que, com a Bíblia nas mãos, acolhe o Espírito Santo delineando-se, no plano posterior, algumas minúsculas figurinhas que marcam a separação entre os personagens mais importantes da frente e, o fundo em que a cena se desenrola.

A aparição do Santo Espírito é representada através de um intenso foco de luz do qual se desprendem uma série de raios luminosos que transportam nas suas extremidades as línguas de fogo, que tocam miraculosamente os presentes no Cenáculo.

No tocante à representação do tema propriamente dito, Maria está ladeada pelas três santas mulheres dispondo-se as restantes figuras um pouco em torno deste grupo central, merecendo destaque as quatro figuras masculinas que ocupam as extremidades do quadro, com curiosas manifestações de surpresa decorrente do impacto produzido pela recepção do Espírito Santo.

No quadro dedicado à *Adoração dos Pastores*, Maria assume também um lugar significativo, imprimindo-lhe os panejamentos soprados uma volumetria que preenche todo o plano inferior esquerdo do painel. Apresenta o Seu Filho, erguendo com gesto delicado o pano sobre o qual Ele repousa, perante o olhar venerando dos dois pastores que O rodeiam.

São José retira-se da cena principal, encostando-se a um poço, numa simbólica alusão à fonte de água viva que é o próprio Deus Menino.

Enquadrando o lado esquerdo do painel, onde se encontram as figuras mais importantes (Sagrada Família e anjos) estão duas enormes colunas que, precedem uma escadaria que dá acesso a um pórtico serliano, para lá do qual se prolongam as ruínas que soçobraram de uma arquitectura antiquizante. Também o leito do Menino, tem a particularidade de ser sustentado por uma base de coluna de um lado e um capitel invertido do outro. Estes elementos, assim como o fragmento de uma coluna na extremidade direita do painel, além de evidenciarem o gosto do pintor pela erudição arquitectónica, dão-nos conta da importância do seu papel simbólico, fazendo eco do ruir da Antiga Lei à qual se sobrepõe a Nova Vida (Nova Lei) que brota das ruínas do Mundo Antigo. Da mesma forma, as plantas silvestres que despontam por entre

as lajes, aludem ao regresso à inocência primitiva que o nascimento do Salvador veio restaurar. Não obstante os acrescentos posteriores que lhe alteraram um pouco a sua feição quinhentista, o retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena permite-nos ainda, ao entrar no Santuário e contemplar as suas pinturas, ver e sentir a religiosidade cristã “ao modo de Quinhentos”. Retábulo paradigmático da cultura artística portuguesa quinhentista, nele se reflecte a verdadeira simbiose entre o emprego das formas já assimiladas e a nova cultura *all’antico*, assumindo uma vinculação estética muito próxima da Flandres. A simplicidade imediata e o recolhimento religioso das imagens, colocam-nos perante uma peculiar versão de uma arte que, de certo modo, parece reinventar os conceitos e pressupostos da *Devotio Moderna* mais consentâneos com as novas exigências cristãs impostas pelos preceitos tridentinos.

Referências Bibliográficas

- BARROCA, Mário Jorge (2002). *Terena. O Castelo e a Ermida da Boa Nova*. Évora. Ed. IPPAR.
- COSTA, Pe. Antóni Carvalho da (1868). *Corografia Portuguesa e Descipçam Topográfica do Famoso Reyno de Portugal (...)*, vol.II, Tratado V, Cap. III, Braga, 2ª edição (1ª ed. 1708).
- DESTERRO, Maria Teresa (2008). *Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera em Portugal. Entre a Flandres, Espanha e Portugal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa.
- ESPANCA, Túlio (1978). *Inventário Artístico de Portugal, vol. IX, Distrito de Évora – Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*. Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa.
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (s/d). *Los Evangelios Apocrifos, Tomo Tercero*. Traducción, Introduccion Crítica y Notas. Madrid.
- JESUS, Fr. Rafael de Jesus (1985). *Monarquia Portuguesa*. Parte VII. Lisboa 1683 (2ª ed. facsimilada).
- MARTINS, Mário (1957). *Peregrinações e Livros de Milagres na Nossa Idade Média*. Lisboa. 2ª edição.
- SANTA MARIA, Fr. Agostinho de (1718). *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora e das Milagrosamente Aparecidas, em Graça dos Pregadores e dos Devotos da Mesma Senhora (...)*. Vol.VI. Lisboa.
- SERRÃO, Vítor (1998). O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte de Portugal. Separata da Revista *MUSEU*, IV Série, nº 7.
- SORIA, Martim S. (1957). Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental design in Évora (1555-1580). In *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª Série, 10: 33-39.
- VASCONCELOS, José Leite de (1905). *Religiões da Lusitânia*, vol II. Imprensa Nacional. Lisboa.
- VORAGINE, Santiago de (1994). *La Leyenda Dorada*, 1, (Trad do Latín, Fray José Manuel Macías). Madrid. Alianza Forma.

