

Paulo de Tarso

Grego e Romano, Judeu e Cristão

José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel,
Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues (coords.)

SÃO PAULO NA ARTE PORTUGUESA DA IDADE MÉDIA

Luís U. Afonso

Universidade de Lisboa

Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa

Introdução

No verbete dedicado a S. Paulo, da monumental *Iconographie de l'Art Chrétien*, Louis Réau destaca que este santo nunca teve uma representação artística minimamente adequada à enorme importância que possui na história do cristianismo.¹ O principal motivo para esta escassa representação nas artes, segundo o mesmo autor, residiu no facto de o Apóstolo dos Gentios não ter recebido grandes manifestações devocionais por parte dos fiéis. Embora lhe seja reconhecido um papel chave na transformação do cristianismo numa religião ecuménica, contribuindo para o adequar à cultura greco-romana, do mesmo modo que lhe é atribuída a co-fundação simbólica da Nova Roma, juntamente com S. Pedro, nunca Paulo de Tarso alcançou a projecção visual e devocional do seu companheiro de martírio na capital do império. Enquanto o Clavígero se tornou orago de grande número de igrejas e paróquias, especialmente na Antiguidade Tardia e na Idade Média, são muito escassas as que foram dedicadas S. Paulo no mesmo período. Convenhamos, em todo o caso, que não era fácil competir com a figura simpática e paternal de S. Pedro, o Porteiro do Paraíso e a quem se atribuía a faculdade de enviar chuva. Estes atributos constituíam, pois, um sério obstáculo para um pequeno e calvo ex-judeu, odiável ex-funcionário da máquina fiscal romana, temível ex-perseguidor de cristãos e a quem foi necessário derrubar do cavalo, como nas imagens do Orgulho, para se converter ao cristianismo. Este neófito, apesar de reconhecidamente culto e inteligente, não mereceu a confiança de todos os Apóstolos quando se reuniu a eles em Jerusalém, muito depois da Morte e Ressurreição de Cristo. Em suma, apesar de S. Paulo ter ocupado o lugar de Judas entre o Colégio dos Apóstolos e de ter sido equiparado em importância a S. Pedro, enquanto refundador de Roma, quais novos Rómulo e Remo, as artes visuais e a devoção popular nunca fizeram justiça à importância histórica e teológica de S. Paulo.

Efectivamente, as imagens de S. Paulo realizadas em território português durante a Idade Média são pouco numerosas e pouco diversificadas, não se conhecendo ciclos narrativos dedicados à vida deste santo². O estudo que se

¹ Réau, t. III, vol. 3, 1959, 1034-1050.

² Sobre a ilustração de episódios da *uita* de S. Paulo na arte nacional, especialmente no período moderno e contemporâneo, veja-se o recente estudo de Azevedo, 2010, 6-13.

apresenta de seguida baseia-se numa selecção arbitrária de suportes artísticos de diferentes períodos cronológicos, ainda assim com o intuito de oferecer uma imagem aproximada do modo como S. Paulo foi representado entre nós durante a Idade Média.

Frontais e tábuas de altar argentíferas do período românico

Apesar de nenhum objecto artístico deste tipo ter chegado até nós, as fontes escritas portuguesas registam a encomenda, ou a existência, de algumas dezenas de tábuas e frontais de altar argentíferos desde os finais do século XI até ao século XIV. Na documentação medieval as tábuas colocadas em frente ao altar eram designadas como *antependium* ou *tabula de ante altare*, enquanto as tábuas colocadas sobre a mesa de altar eram designadas como *tabulam altaris* ou *tabula de super altare*. Estes objectos tinham uma estrutura em madeira revestida com uma superfície metálica em cobre ou prata dourada trabalhada com incisões e em relevo. Estas peças davam a sensação de as zonas frontais dos altares e das tábuas que se colocavam sobre os mesmos serem revestidas a ouro maciço, pelo que o prestígio deste tipo de objectos ultrapassava largamente o das tábuas pintadas. A julgar pelos poucos exemplares remanescentes no estrangeiro, em prata dourada ou em cobre dourado, e com base nas escassas descrições destas peças, o Apostolado era um dos temas mais frequentes neste tipo de objectos.³ Sem pretendermos ser exaustivos, apresentamos aqui uma lista de tábuas deste tipo referidas na documentação nacional:

1. Em 1087 o conde moçárabe de Coimbra D. Sesnando lega à igreja de S. Miguel, situada no lugar de Mirleus (Ventura, 2003, 24), alguns bens em ouro, destinados a serem empregues na produção de um frontal, cruces, cálices e outros recipientes litúrgicos.⁴
2. Entre 1086 e 1091 D. Boa Mendes doa cinquenta metcales de ouro à catedral de Coimbra para o douramento do altar de Santa Maria (*idem*, 27).
3. Durante o episcopado de D. Miguel Salomão (1162-76) na Sé de Coimbra foram realizados ou melhorados um frontal e duas tábuas de altar pelo Mestre Ptolomeu (Rodrigues, Costa, 1999, 10). Presumimos que os sete marcos de prata doados por D. Afonso Henriques para a ampliação de uma tábua de altar da Sé de Coimbra tenham sido empregues numa das obras realizadas pelo referido mestre bizantino (Costa, 1983, 66).

³ Sobre este tipo de objectos veja-se Afonso, 2010, 94-107.

⁴ «*frontalem, cruces, calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit*» in Ventura, 2003, 24.

4. Em 1172 é referida a doação de uma tábua de altar em prata à Sé de Coimbra por parte de um cavaleiro de nome Cipriano, falecido em 1172.⁵
5. No testamento de D. Toda Viegas, padroeira e abadessa do mosteiro de S. Pedro de Arouca, redigido entre 1157 e 1167, refere-se também a doação de tábuas de altar (Coelho, 1977, 296).
6. No codicilo do primeiro testamento de D. Sancho I, datado de 1188, estava prevista a doação de cinquenta marcos de prata para se fazer um frontal para a Sé de Évora (Martins, 1999, 32).
7. D. Sancho I, falecido em 1211, deixa ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra cem marcos de prata para fazerem dois frontais de altar. (Sousa, 1946, 24-25).⁶
8. À igreja de Santa Maria de Santarém D. Sancho lega cinquenta marcos de prata para se fazer um frontal de altar (ibidem).⁷
9. D. Constança Sanches, falecida em 1269, doou aos Franciscanos de Coimbra cinquenta libras para se fazer um altar dedicado a Santa Catarina (Sousa, 1946, 29).⁸
10. D. Afonso III, falecido em 1279, mandou refazer o frontal e o crucifixo em prata da catedral de Coimbra (Costa, 1983, 69), tratando-se, eventualmente, do mesmo frontal que tinha sido realizado por Mestre Ptolomeu um século antes.
11. O bispo de Coimbra D. Pedro Martins, referido também como D. Pedro II, falecido em 1301, legou ao cabido da catedral de Coimbra quarenta marcos de prata, quinze dobras e seis morabitanos de ouro para se fazer e dourar uma tábua de altar lavrada com a história de Santa Maria (ibidem).
12. D. Raimundo de Ébrard (f.1324), bispo de Coimbra, e o chantre D. André Anes restauraram o antigo frontal do altar-mor da catedral, deixando a marca dessa intervenção em quatro brasões esmaltados (idem: 74-77).
13. De data desconhecida, registre-se ainda um sobrefrontal pertencente ao altar-mor da Sé de Coimbra representando Jesus Cristo a Coroar a Virgem, ao centro, rodeado por oito arcadas alusivas a vários passos da Vida de Cristo, designadamente a Natividade, a Ascensão e a Deposição no Túmulo (idem: 77).

⁵ «*Ciprianus miles qui fecit illam tabulam argenteam de altari*» in Costa, 1983, 61.

⁶ Importa ter presente, porém, que o grau de pureza da prata era bastante inferior ao dos nossos dias.

⁷ Do seu tesouro pessoal, D. Sancho I ofereceu ainda uma taça de ouro com a respectiva cobertura para se fazerem dois cálices para as Sés de Braga e Lisboa: «*Mando, & de meo vase auri cum suo coopertorio, ut faciant inde duos calices, & dent inde unum Bracharensi Ecclesiae, & alium Sedi Ulixbonensi.*», in Caetano de Sousa, 1946, 24-25.

⁸ Sobre os bens e legados de D. Constança Sanches veja-se o estudo de Vivas, 2007, 223-241.

Infelizmente, de todas as referências que acabámos de enumerar, são raros os casos onde a iconografia e a forma das peças mereceu a atenção dos escribas, preocupados que estavam em registar o peso dos materiais nobres legados por piedosos benfeitores. Para o caso que nos interessa, apenas a descrição do antigo frontal do altar-mor da Sé de Coimbra oferece elementos de interesse. Realizado nos meados do século XII e restaurado nos inícios do século XIV, por ordem do bispo D. Raimundo de Ébrard (f.1324) e do chantre D. André Anes, a peça é descrita com algum detalhe no inventário de 1393 do tesouro da Sé de Coimbra (Costa, A. J., 1983: 74-77). De acordo com esta descrição, o frontal românico tinha um medalhão central que representava a Santíssima Trindade rodeada pelo Tetramorfo, sendo este medalhão ladeado pela representação dos doze Apóstolos, aos quais nessa altura já faltavam nove mãos. Atendendo aos modelos mais comuns, S. Pedro e S. Paulo seriam os apóstolos mais próximos da zona central, flanqueando o medalhão à esquerda e direita.

Embora a diferença entre as catedrais de Coimbra e de Compostela fosse grande no século XII, cremos que o antigo frontal e retábulo-mor da sé compostelana poderão servir-nos de termo de comparação para o frontal de Coimbra. O arcebispo de Compostela, D. Diego Gelmírez, dotou o altar-mor da Catedral de Santiago de Compostela com duas tábuas deste tipo, complementando o conjunto com um imponente baldaquino à maneira das basílicas de Roma. Num primeiro momento, o polémico arcebispo encomendou apenas um enorme frontal de altar em prata dourada, realizado em 1105-06, tendo posteriormente encomendado uma *tabula retro altaris*, realizada em 1135. Embora nenhuma destas peças se conserve, subsistem boas descrições contemporâneas deste altar e preserva-se ainda um desenho da tábua de altar realizado no século XVII. Em conjunto, estas informações permitem-nos ter uma ideia aproximada de como seria esta imponente peça litúrgica, apresentando-se aqui uma proposta de reconstituição realizada por Serafim Moralejo (Fig. 1).⁹

Também em Espanha, na Galiza, subsiste uma peça de altar deste tipo, embora esculpida em pedra, que nos oferece um paralelo muito preciso para as tábuas argentíferas. Trata-se do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santo Estêvão de Ribas de Sil, datado de inícios do século XIII, que representa Cristo rodeado pelos 12 Apóstolos, com S. Pedro e S. Paulo mais próximos do Redentor. Estas figuras, curiosamente, são esculpidas em crescendo, acompanhando a inclinação do remate da peça, ficando cada vez maiores à medida que se aproximam do centro da composição. Poderia dizer-se que o seu tamanho é directamente proporcional à maior ou menor importância simbólica de cada Apóstolo. Estas figurinhas apoiam-se sobre um conjunto

⁹ Moralejo, 2004a, 161-188; 2004b, 289-299.

de arcos/portas que ocupam o registo inferior, eventual alusão aos pontos de passagem dos eleitos no Paraíso (Fig. 2).

Em qualquer um destes casos – Coimbra, Compostela, Ribas de Sil – as imagens destacam a elevada preeminência dada ao Colégio Apostólico, expressa na sua proximidade a Cristo e na ideia de delegação de funções deste nos segundos. Outro facto que se destaca, a partir do exemplo remanescente, é que S. Pedro e S. Paulo surgem como «braços direito e esquerdo», respectivamente, de Jesus Cristo. Em Ribas de Sil estas três figuras são isoladas do restante grupo de personagens pela inclusão de duas colunas de separação. Cristo apresenta um nimbo cruciforme e está coroado. Enquanto faz o habitual gesto da bênção com a mão direita, segura na mão esquerda uma cruz processional de haste longa. À sua direita encontra-se S. Pedro, de barba encaracolada e farta cabeleira, que segura duas chaves na mão direita e um livro na mão esquerda. À esquerda de Cristo encontra-se S. Paulo, reconhecível pela calvície e pela barba pontiaguda. Em vez da habitual espada, este santo apoia-se num inabitual báculo em forma de tau e suspende na mão esquerda um rolo de pergaminho, aberto, que se estende até meio das canelas.

A importância dada aos apostolados na arte românica deve ser atribuída ao espírito da Reforma Gregoriana, que nessa época pugnava pelo regresso aos tempos apostólicos primitivos e à pureza da Igreja paleocristã. Se esta explicação tem todo o sentido nas obras associadas ao altar, local por excelência da performatividade litúrgica dos membros da Igreja, o mesmo não explica a razão de ser da preferência dada às imagens do Apostolado na tumularia medieval portuguesa, assunto que abordaremos de seguida.

Túmulos românicos e góticos

Na arte funerária portuguesa existe um conjunto de monumentos funerários que apresentam nas faces mais longas das arcas tumulares as figuras dos apóstolos. Com efeito, subsistem oito monumentos funerários, íntegros ou fragmentados, datados entre 1200 e 1400 que apresentam o Apostolado. Subsistem ainda mais dois outros túmulos do mesmo período que apresentam os Apóstolos na cena da Última Ceia, onde naturalmente S. Paulo não figura. Finalmente, subsiste ainda um túmulo onde S. Pedro e S. Paulo são representados isoladamente. Em relação aos monumentos que representam o Apostolado a organização das figuras pode ser realizada de acordo com duas tipologias:

- a) os Apóstolos, incluindo S. Paulo, são representados em dois grupos de seis figuras, ficando cada grupo num dos lados maiores da arca;
- b) os Apóstolos, incluindo S. Paulo, são representados todos no mesmo lado, podendo ter, ou não, a figura de Cristo ao centro.

A primeira tipologia está representada pelos seguintes monumentos: o túmulo de um Infante anónimo sepultado no panteão de Alcobaça, datável de

c.1200; o túmulo da rainha D. Urraca (ou D. Beatriz), realizado nos meados ou finais do século XIII, também situado em Alcobaça; e o túmulo do bispo D. Pedro de Évora, datável de c.1350. De uma maneira geral, esta solução parece ser a mais antiga, sendo um arcaísmo a solução encontrada para o túmulo do bispo de Évora.

A segunda tipologia está representada pelos seguintes monumentos: o túmulo de D. Rodrigo Sanches, realizado por volta de 1245, situado no Mosteiro de Grijó, apresentando ao centro a figura de Cristo; o túmulo do arcebispo de Braga D. Gonçalo Pereira, datado de 1334, apresentando o colégio dos Apóstolos sem a figura de Cristo; o túmulo da rainha santa D. Isabel, datado de c.1330, tendo a figura de Cristo no centro (Fig. 3); o túmulo de Rui Garcia do Casal, ou o que sobra dele, conservado em Santarém e datado c.1336, vendo-se o início da sequência de um apostolado figurado por três Apóstolos; e, finalmente, o túmulo de D. Inês de Castro, realizado entre 1358 e 1363, onde no segundo registo de uma das faces da arca encontramos os doze Apóstolos sem a figura de Cristo.

Os dois túmulos que representam a Última Ceia numa das faces maiores, pertencentes ao bispo do Porto D. Afonso Pires, datado de c.1360 (Lamego), e a João Gordo, datado de c.1330 (Sé do Porto), têm em comum a disposição das figuras ao longo da mesa rectangular: ao centro encontra-se Cristo, ladeado por seis Apóstolos de cada lado. Finalmente, refira-se ainda a representação das cabeças de S. Pedro e S. Paulo dentro de medalhões circulares no túmulo de D. Fernando, datado de c.1380. Refira-se que estes dois santos são reconhecíveis pela composição, já que flanqueiam um medalhão com a cabeça de Cristo, e pelas respectivas efigies, pois não apresentam qualquer atributo além da morfologia do rosto. Ou seja, S. Pedro tem barba e cabelo encaracolado e S. Paulo é calvo e tem barba pontiaguda. Neste caso, S. Pedro e S. Paulo são representados como os dois pilares da Igreja de Roma, solução que foi particularmente fecunda na pintura mural dos séculos XV-XVI.

Pintura mural

Num estudo anterior sobre a pintura mural produzida em Portugal entre c.1400 e c.1550 tivemos oportunidade de estudar os santos que estavam mais associados à autoridade papal e os santos que representavam as raízes do monaquismo ocidental.¹⁰ Em relação ao primeiro caso, verificámos que S. Paulo praticamente nunca surge representado sem a companhia de S. Pedro. O inverso, porém, não se verifica, na medida em que o Clavígero surge mais vezes representado na pintura mural, sozinho, seguindo o modelo da entronização papal. Em todo o caso, as representações conjuntas de S. Pedro e S. Paulo

¹⁰ Afonso, 2009, I, 399-401.

parecem ter tido por objectivo acentuar a autoridade episcopal e eclesiástica, na medida em que se pretende sublinhar a autoridade dos dois fundadores da Roma Cristã e os valores apostólicos primevos que eles representavam. No segundo caso, referente à autoridade monástica, verificámos que existe uma insistência na representação dupla de S. Bento e S. Bernardo, procurando-se assim reforçar a legitimação da organização monástica onde tais figuras eram pintadas.

Quer num caso quer noutro, estas representações duais de S. Pedro e S. Paulo ou de S. Bento e S. Bernardo foram pintadas exclusivamente na capela-mor das igrejas, não por acaso sobre a parede do altar-mor. Normalmente, o direito de padroado deste espaço estava na posse dos elementos mais privilegiados da sociedade, designadamente membros do alto clero ou da aristocracia, enquanto o corpo das igrejas ficava a cargo da comunidade de fiéis. Como sublinhámos no estudo já referido anteriormente,

“a conjugação destes dois dados complementares, de natureza iconográfica e de natureza topográfica, revela uma intencionalidade específica no que toca à afirmação de uma certa legitimidade da autoridade religiosa, eclesiástica e monástica, pelo que estas imagens devem ser analisadas em separado face às restantes representações hagiográficas, mais vocacionadas para a devoção dos fiéis e para a satisfação das suas necessidades.”¹¹

Nesse estudo verificámos que S. Pedro é um santo bastante popular contando-se doze representações suas. Como já referimos anteriormente, esta popularidade resulta da fama deste santo como «Porteiro do Paraíso» e de lhe ser atribuído um suposto controlo das condições meteorológicas. Por sua vez, S. Paulo é um santo um pouco menos representado, do qual subsistem oito pinturas. Embora S. Paulo também fosse invocado contra os relâmpagos, o medo, a cegueira e o veneno das serpentes, ou contra as tempestades no mar, a verdade é que nestas oito representações S. Paulo está quase sempre dependente da representação de S. Pedro. Com efeito, em cinco das oito imagens este santo surge ao lado do Clavífero, em que a dupla assume a sua condição de novos Rómulo e Remo. Esta situação verifica-se nas igrejas de S. Tiago de Folhadela (Vila Real) (Fig. 4), na igreja de Santa Leocádia situada na localidade homónima (Chaves), na igreja de S. João Baptista de Souto de Lafões, na Capela de S. Brás da igreja de S. Dinis de Vila Real e, finalmente, na igreja de S. Paio em Vila Verde (Braga). Em todos estes templos, os dois santos são sempre representados na parede fundeira da capela-mor. Os dois santos são representados num enquadramento semelhante a um tríptico, ocupando os dois «volantes», enquanto o orago da igreja ou uma cena de índole mariana

¹¹ Idem, 399.

ocupava o «painel» central. Finalmente, gostaríamos de referir que a festa destes dois santos se realizava no mesmo dia, a 29 de Junho, o que acentuava o carácter indissociável dos dois co-fundadores da Igreja de Roma.

Mantendo o mesmo princípio que observamos nas representações existentes na tumularia, nos frontais e retábulos de altar e na escultura arquitectónica, S. Pedro é sempre representado na direita heráldica, ou seja, está sempre à direita da figura central, enquanto S. Paulo flanqueia a personagem central sempre no lado oposto. A única vez em que isso não sucede encontra-se no santuário rupestre de «Os Santos», situado junto ao rio em Sendim (Miranda do Douro). Nessa pintura, S. Paulo surge a ladear a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, figurando na direita heráldica. No entanto, como nesta pintura falta a representação de um outro santo (ou santa) no lado oposto, não sabemos se a troca se fez com S. Pedro ou com outra figura. Contudo, julgamos que esta pintura não pode ser desligada da criação do episcopado mirandês, pela mesma altura, instituição que terá procurado tutelar este pequeno santuário eremítico, apoiando-se, simbolicamente, na autoridade de S. Pedro e S. Paulo.

De um modo geral, podemos concluir que as pinturas murais deste período, representando S. Pedro e S. Paulo, visavam acentuar o papel apostólico destes dois santos e a sua importância fundacional para o cristianismo. Daí que ambos sejam representados com um livro, aberto ou fechado, alusivo à autoridade das Escrituras. Como atributos específicos, normalmente S. Pedro tem as chaves do Paraíso enquanto S. Paulo apresenta uma espada, alusiva à sua decapitação. Na maior parte dos casos os santos encontram-se de pé e descalços, vestindo um manto sobre uma túnica simples, em memória da vida apostólica e do esforço de evangelização e proselitismo dos primeiros tempos da Igreja. Em relação a S. Paulo, apenas na pintura da igreja de Folhadela se optou por uma representação mais sacerdotal que apostólica, vestindo o santo com casula, em vez da capa utilizada nas restantes representações.

As únicas ocasiões em que S. Paulo não surge representado na companhia de S. Pedro encontram-se na igreja paroquial de Valadares (concelho de Baião, distrito do Porto) e no claustro do Mosteiro da Batalha. Em relação a Valadares, a figura do santo encontra-se pintada na parede sul da capela-mor. A figura consiste num santo de barbas cinzentas que empunha na mão direita uma espada de pomo circular e guardas curvas, enquanto na sinistra segura um livro junto ao peito (Fig. 5).¹² Em relação ao Mosteiro da Batalha a figura de S. Paulo surge isolada pintada num tramo de uma ala do claustro, representando-se também as *arma Christi* e *S. João Evangelista* em tramos autónomos de outras alas (Fig. 6). Trata-se de uma pintura da primeira metade do século XVI, alvo de uma recente intervenção de conservação e restauro, que

¹² É uma pintura em mau estado de conservação, pelo que é preferível recorrermos ao desenho que o director do Museu de Lamego fez desta figura em 1923.

mostra o santo ao ar livre, numa paisagem com árvores e um edifício religioso, segurando uma espada e um livro. É representado com um nimbo circular, calvo e com barbas compridas, vestindo uma indumentária eclesiástica, tal como sucede em Folhadela.

Conclusão

Esta curta incursão na iconografia paulista portuguesa medieval permite concluir que este santo foi representado, maioritariamente, segundo uma destas tipologias:

1) o santo é representado como um dos doze Apóstolos, integrando de pleno direito o colégio apostólico. Esta terá sido a solução mais comum em frontais e tábuas de altar argentíferas, em monumentos funerários e em portais de igreja. Embora não tenhamos tido oportunidade de o referir, é precisamente esta a situação que encontramos no portal axial da Sé de Évora (c.1330), na entrada axial da igreja do Mosteiro da Batalha (c.1415-40) e na igreja matriz de Viana do Castelo (c.1430), com a particularidade de S. Pedro e S. Paulo serem as figuras mais próximas da entrada em cada jamba.

2) o santo é representado a par de S. Pedro, assumindo-se como um dos dois pilares da Igreja. Esta é a solução mais comum ao nível da pintura mural, como vimos, e representa uma selecção, ampliada, do Colégio dos Doze Apóstolos, na medida em que também aí S. Pedro e S. Paulo se encontravam em torno na figura central de Cristo.

3) o santo é representado isolado, num painel ou escultura própria, tendo como atributos a espada e o livro. Esta é a solução mais comum na escultura de vulto e na célebre tábua representando este santo atribuída à oficina de Nuno Gonçalves conservada no Museu Nacional de Arte Antiga.

ANEXOS

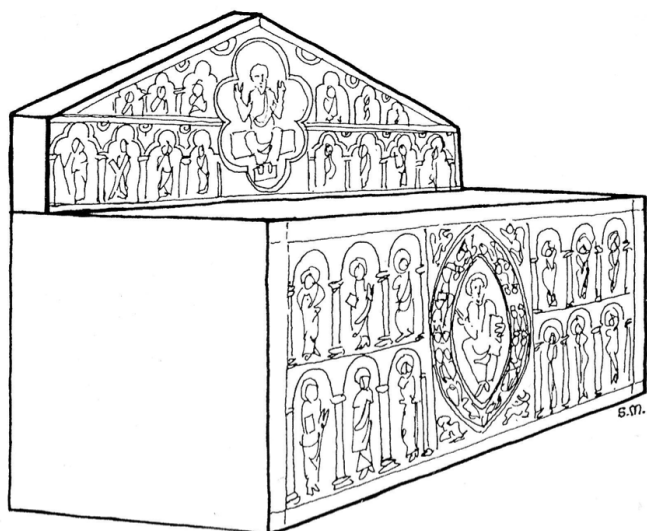


Fig. 1. Proposta de reconstituição do altar-mor da Catedral de Santiago de Compostela, 1105-06 (frontal), e 1135 (retábulo), segundo Serafim Moralejo.



Fig. 2. Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santo Estêvão de Ribas de Sil, inícios do século XIII. Desenho: Luís U. Afonso.



Fig. 3. Túmulo da rainha Santa Isabel. Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, c.1330. Na imagem atente-se à representação dos Apóstolos no frontal da arca, com Cristo a ser ladeado por S. Pedro e S. Paulo, respectivamente à direita e à esquerda de Cristo. Foto: José Custódio Vieira da Silva (<http://imago.fch.unl.pt/>).



Fig. 4. Pintura mural da capela-mor da igreja de S. Tiago de Folhadela (concelho de Vila Real). A pintura representa S. Pedro e S. Paulo flanqueando o orago desta igreja, com S. Pedro à direita do orago e S. Paulo à esquerda. Pinturas realizadas por volta de 1520-30. Foto: Luís U. Afonso.



Fig. 5. S. Paulo, representado na parede norte da capela-mor da igreja paroquial de Valadares (Baião, Porto). Pintura realizada no último quartel do século XV. Desenho realizado por João Amaral em 1923 e publicado por Vergílio Correia em 1924 na obra *Monumentos e Esculturas (Séculos III a XVI)*.



Fig. 6. S. Paulo. Pintura mural do Claustro do Mosteiro da Batalha, realizada entre c.1520 e c.1540.