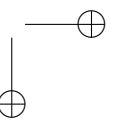
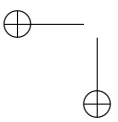
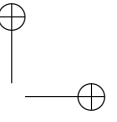
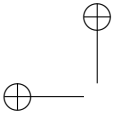
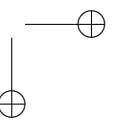
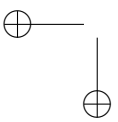
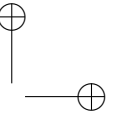
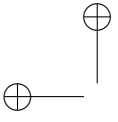


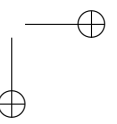
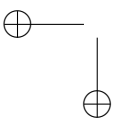
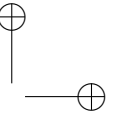
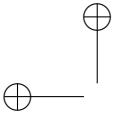
**EM TORNO DO  
RENASCIMENTO PORTUGUÊS  
ESTUDOS ICONOGRÁFICOS**

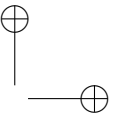
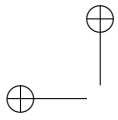


**MARIA JOSÉ PALLA**

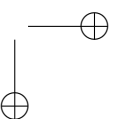
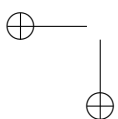








**Em torno do  
Renascimento Português  
Estudos Iconográficos**





#### Ficha Técnica

Título: *Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

Autora: Maria José Palla

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

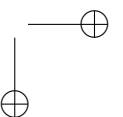
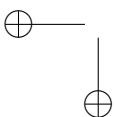
Créditos Fotográficos: Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

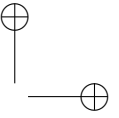
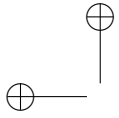
Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, Abril de 2018

ISBN – 978-989-8814-94-4

Este livro foi escrito entre 1990 e 1995.



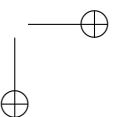
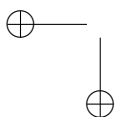


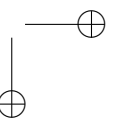
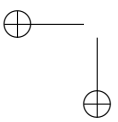
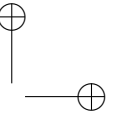
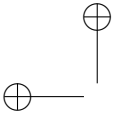
Maria José Palla

# Em torno do Renascimento Português

Estudos iconográficos

CLEPUL



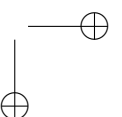
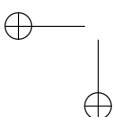


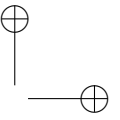
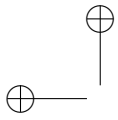




## Índice

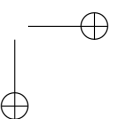
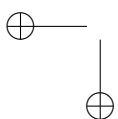
Agradecimentos . . . . .	5
Introdução . . . . .	7
<b>I Estudo das obras</b> . . . . .	<b>35</b>
1. Criação dos animais, Vasco Fernandes, 1506-1511 . . . . .	37
2. Tríptico da Virgem, Oração de Santa Ana e São Joaquim, Diogo de Contreiras, 1556 . . . . .	39
3. Anjo Gabriel e Nossa Senhora da Anunciação, abas do Tríptico: Aparição de Cristo a Nossa Senhora, Garcia Fernandes, 1531 . . . . .	41
4. Visitação, Mestre de Abrantes, 1550-1560 . . . . .	43
5. Nascimento de João Baptista, atribuído a Gregório Lopes, c. 1535 . . . . .	45
6. Virgem e o Menino, Santa Ana, São José e a doadora, mestre desconhecido . . . . .	47
7. Adoração dos pastores, atribuído a Gregório Lopes, c. 1540 . . . . .	50
8. Circuncisão, Vasco Fernandes, 1506-1511 . . . . .	52
9. Adoração dos Magos, Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530 . . . . .	54
10. Apresentação do Menino no Templo, Jorge Leal e Gregório Lopes, 1520-1525 . . . . .	56
11. Fuga para o Egito, atribuído a Gregório Lopes e colaboradores, c. 1527 . . . . .	59
12. Menino Jesus entre os Doutores, atribuído a Cristóvão de Figueiredo . . . . .	62
13. Baptismo de Cristo, Vasco Fernandes, c. 1535-1540 . . . . .	65
14. Salomé apresentando a cabeça de São João Baptista, Gregório Lopes, 1538-1539 . . . . .	66
15. Cristo em casa de Marta, oficina de Grão Vasco, c. 1535 . . . . .	68





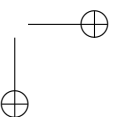
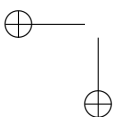
## Índice

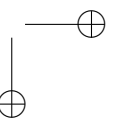
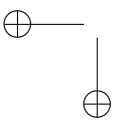
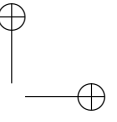
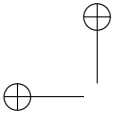
16. Cristo e o Centurião, oficina de Jorge Afonso? c. 1510-1515 . . .	70
17. Última Ceia, oficina de Francisco Henriques, c. 1503-1508 . . .	71
18. Jesus no Horto, atribuído a Gregório Lopes, c. 1540 . . . . .	74
19. Prisão de Cristo, Mestre do retábulo da Sé de Viseu, 1501-1506	76
20. Cristo atado à coluna, mestre desconhecido, século XV . . . . .	77
21. <i>Ecce Homo</i> , atribuído a Nuno Gonçalves . . . . .	80
22. Caminho do Calvário, Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530	82
23. Cristo a ser pregado na Cruz, Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530 . . . . .	83
24. Calvário, Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530 . . . . .	84
25. Descida da Cruz, Mestre do Retábulo da Sé de Viseu, 1501- 1506 . . . . .	86
26. Lamentação sobre o corpo de Cristo, António Vaz, 1560 . . . . .	87
27. Deposição no túmulo, Cristóvão de Figueiredo, c. 1530 . . . . .	89
28. Ressurreição, atribuído a Gregório Lopes, c. 154 . . . . .	92
29. Aparecimento de Cristo a Madalena, atribuído a Francisco Hen- riques, c. 1509-1511 . . . . .	95
30. Aparecimento de Cristo à Virgem, oficina de Jorge Afonso, 1515	97
31. Ceia de Cristo em Emaús, mestre desconhecido, século XV . . .	100
32. Ascensão de Cristo, Mestre do Retábulo da Sé de Viseu, 1501- 1506 . . . . .	102
33. Pentecostes, Vasco Fernandes, c. 1534-1535 . . . . .	103
34. Morte da Virgem, atribuído a Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, c. 1535 . . . . .	105
35. Assunção da Virgem, oficina de Coimbra, primeiro quartel do século XVI . . . . .	107
36. Nossa Senhora das Neves, atribuído a Francisco Henriques, c. 1509-1511 . . . . .	109
37. Julgamento das almas, Mestre desconhecido, 1549 (?) -1550 . .	112
38. O Inferno, mestre desconhecido, c. 1505-1530 . . . . .	114
39. São Pedro, Vasco Fernandes, 1530-1535 . . . . .	117
40. São João em Patmos, mestre da Lourinhã, c. 1510-1515 . . . . .	119
41. Martírio de São Sebastião, Gregório Lopes, 1536-1539 . . . . .	121
42. São Vicente, painéis centrais do políptico São Vicente, Nuno Gonçalves, c. 1470-1480 . . . . .	124

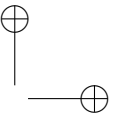
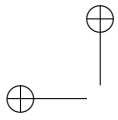




43. Santiago combatendo os mouros na batalha de Clavijo, Mestre da Lourinhã . . . . .	127
44. Natividade e Adolescência de São Roque, atribuído a Jorge Leal, 1505 . . . . .	130
45. Paixão dos cinco mártires de Marrocos, oficina de Francisco Henriques, c. 1503-1508 . . . . .	132
46. Santa Luzia, Vasco Fernandes, 1511-15155 . . . . .	134
47. Santa Catarina e um doador, mestre desconhecido . . . . .	135
48. Retrato da princesa Santa Joana, atribuído a Nuno Gonçalves, 1471 . . . . .	137
Cronologia . . . . .	139

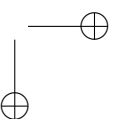
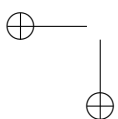


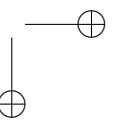
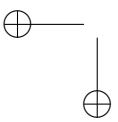
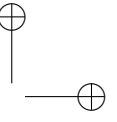
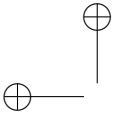




## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Maria Eduarda Pinto Basto e Jorge Santos Silva pelo estímulo e acompanhamento deste trabalho, assim como a Dagoberto Markl pelas informações prestimosas, apoio esclarecido e oportunas sugestões.







## INTRODUÇÃO

A escolha do título deste trabalho obedece a um critério que reúne ensaios compreendidos entre o Gótico final e o primeiro maneirismo, ou maneirismo experimental. Partimos da análise da pintura de cavalete deste período, através do exame de escolas e pintores, para, em seguida, elaborarmos um estudo iconográfico e estilístico de quarenta e oito obras significativas e de fácil acesso ao leitor.

As pinturas foram seleccionadas de modo a formar um grande retábulo imaginário, com a narrativa sequencial de um ciclo da iconografia cristã ou de um mistério medieval por nós imaginado. O *corpus* incide sobre episódios da vida da Virgem, de Cristo e de alguns santos. Não é nosso intuito elaborar uma história da pintura portuguesa da época, mas sim uma amostragem de pintores e de temas importantes nas artes plásticas e dirigida a um vasto público. O nosso trabalho não é exaustivo; a sua finalidade é, antes, ajudar o leitor a conhecer e a observar algumas obras da pintura portuguesa.

Como se lê uma obra de arte? Por que é que o artista se interessou por tal tema? Quem são as personagens e qual é a chave simbólica dos objectos representados? Tentaremos responder a estas e outras questões na segunda parte deste trabalho.

Até há pouco designavam-se por «primitivos portugueses» pintores activos entre 1450 e 1550. Recordemos a histórica exposição de 1940, *Os primitivos portugueses (1450-1550)*, que reuniu a pintura desde Nuno Gonçalves até aos pintores de meados do século XVI<sup>1</sup>, abrangendo, portanto, o período em análise.

A palavra Renascimento, surgida em *Itália* em meados do século XVI com Giorgio Vasari (1416-1484), na sua *Vite* de 1550 (biografia de pintores, escultores e arquitectos), designa, em geral, em termos artísticos e

---

<sup>1</sup> Exposição «Os Primitivos Portugueses (1450-1550)», Lisboa, Junho de 1940.





Maria José Palla

histórico-culturais, o período, com balizas cronológicas muito discutidas, mais ou menos compreendido entre os séculos XIV e XVI. A concepção medieval da verdade é substituída por uma nova visão – moderna, empírica e científica – do homem, da natureza, e das suas relações recíprocas. A primeira grande tentativa de objectivação e de sistematização deste movimento deve-se ao historiador alemão Jacob Burckhardt. O grande dilema consiste em saber se há continuidade ou ruptura em relação à Idade Média. E o que é prioritário? O realismo nórdico, ou a abstracção italiana?

O trio Brunelleschi-Donatello-Masaccio abarca a produção de todas as artes plásticas, o que se pode dizer também de Miguel Ângelo. Leonardo da Vinci interessa-se mais especificamente pelas relações entre a arte e a ciência, e Raffaello Sanzio pela ideia das diversas fenomenologias da *venustà*, do físico e do espiritual.

No Norte da Europa, em particular na Alemanha, Albrecht Dürer é a figura mais importante. Alimentado pela cultura renascentista italiana e por Leonardo da Vinci quando da sua viagem a Veneza, não renegou, contudo, a sua aprendizagem nórdica. Este artista exerceu uma grande influência nos pintores portugueses, que, como veremos, o conhecem essencialmente pelas suas gravuras.

Uma das conquistas do Renascimento, no que diz respeito à pintura, é a organização do espaço matemático-geometricamente procurando pela perspectiva científica representar o real visível. Por outro lado, estabelece-se um cânone de perfeição e harmonia baseado na Antiguidade. A pintura de cavalete nasce neste momento, já que anteriormente se pinta sobre outros suportes: papel, parede, vidro, esmalte, etc. Citando Reynaldo dos Santos, «todavia, antes da descoberta da imprensa e da divulgação da gravura, fora a iluminura o grande meio de ilustrar toda a classe de manuscritos e crónicas, romances, enciclopédias e cancioneros, missais ou Livros de Horas»<sup>2</sup>.

Em Portugal as obras deste período são exclusivamente religiosas, ao contrário do que se verifica noutros países. Os pintores raramente representam temas do Antigo Testamento, só por vezes «en abyme», quer dizer,

<sup>2</sup> Reynaldo dos Santos, *A tomada de Lisboa nas iluminuras manuelinas*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1970, p. 6.







«imagem dentro de imagem». Neste método, o pintor Vasco Fernandes, também chamado Grão Vasco, é grande mestre, como mostraremos na *Circuncisão* de Lamego onde, «entre a cena do primeiro plano e os 'quadros dentro do quadro' da parede do fundo se estabelece uma rede de complexas relações cujo tema central é a correspondência tipológica entre o *Antigo* e o *Novo Testamento*, numa estrutura narrativa e simbólica popularizada, na segunda metade do século XV, nomeadamente pela *Biblia Pauperum* e pelo *Speculum Humanae Salvationis*», citando Luís de Moura Sobral<sup>3</sup>.

Não encontramos, em quadros autónomos, cenas mitológicas, cenas de género e ainda menos retratos ou auto-retratos, paisagens ou naturezas mortas, o que confirma a «inexistência de uma consistente cultura 'retratística' ou de arte do 'ao profano'»<sup>4</sup>, citando Paulo Pereira. Nas hesitações e experiências que se verificam, seríamos tentados a aplicar à pintura as palavras de Vasco Graça Moura: «não ser exagero dizer-se que o grande problema do Renascimento português, na literatura vernácula, foi o de ter sido quase sempre uma transição para o Maneirismo, quando não chegou a ser senão Maneirismo propriamente dito»<sup>5</sup>.

A pintura estava quase sempre integrada em conjuntos retabulares. Por retábulo entende-se um quadro ou um conjunto de quadros, colocados de forma permanente no altar-mor, numa capela lateral ou oratório privado de uma igreja, cuja leitura tanto pode fazer-se horizontal como verticalmente. O retábulo português, cuja monumentalidade denota influência espanhola, é constituído por painéis de madeira de castanho ou de carvalho, incrustados numa arquitectura de molduras de pouca fantasia, na morfologia e no recorte, salvo raras excepções. Porventura por causa do clima, raramente tem abas, frequentes na Flandres, mas não em Itália.

---

<sup>3</sup> Luís de Moura Sobral, «A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, exposição organizada por Vítor Serrão e realizada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1995, p. 109.

<sup>4</sup> Paulo Pereira, «A conjuntura artística e as mudanças de gosto», in *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, vol. III, p. 423.

<sup>5</sup> Vasco Graça Moura, *Retratos de Isabel*, Lisboa, Quetzal, 1994.





Outra novidade do mundo português é o chamado «retábulo fingido», que o pintor de fresco simula, com a arquitectura e a cenografia ilusoriamente reconstituídas, na ousia (capela-mor) do templo (cf. o retábulo de Santo Aleixo, em Montemor-o-Novo, de c. 1540). Além de contribuírem para o embelezamento dos espaços de culto e devoção, os retábulos tinham uma função apologética e edificante, destinados que eram a fortalecer a fé dos crentes pela ilustração dos textos sagrados. As cenas representadas funcionam como *exempla* e a sua iconografia fundamenta-se no imaginário vinculado por tradições orais. São obras pedagógicas e morais, com uma função mnemónica: ensinar o que se deve ou não deve fazer, pois, como se sabe desde Aristóteles, lembramo-nos melhor quando vemos do que quando ouvimos ou lemos<sup>6</sup>.

Quanto à matéria pictórica, nos inícios do século XV trabalhava-se a têmpera, mas em meados do século a técnica de pintura a óleo, aperfeiçoada por Jan van Eyck, irá permitir a possibilidade de pintar camadas sucessivas de transparências, facilitando a reflexão dos raios luminosos. As fontes iconográficas são, geralmente, as da doutrina e da iconografia cristãs. No que toca à vida da Virgem, dado os Evangelhos não descreverem a sua genealogia, infância e morte, os pintores inspiram-se nos *Evangelhos Apócrifos*, textos que preenchem os silêncios das Escrituras canónicas, permitindo, assim, elaborar ciclos mais variados, completos e complexos. Os Evangelhos já estão terminados quando surgem estes Evangelhos, divulgados muitas vezes por via oral, muito comentados nos países nórdicos.

Constata-se episódios preferenciais dos pintores portugueses: a Paixão e Ressurreição de Cristo, a Glorificação de Maria e as vidas de santos. É interessante notar a insistência na circuncisão (tema mais raro em Itália), na Fuga para o Egipto (com episódios do *Pseudo Mateus* e da *Legenda Aurea*), e na *Aparição de Cristo a Nossa Senhora*, entre outros.

Certos textos, muito divulgados então, foram, certamente, conhecidos pelos pintores portugueses: a *Legenda Aurea*, o *Ho Flos Sanctorum*, a *Meditationes Vita Christi* (cuja versão portuguesa foi impressa em Lisboa, em 1495), a obra de Ludolfo de Saxe, a *Bíblia dos Pobres*, muito ilustrada, o *Speculum Humanae Salvationis*, a *Crónica de Nuremberg*, com gravuras

<sup>6</sup> Frances Yates, *Arte da Memória*, Campinas, UNICAMP, 2007.



de Hartman Schedel (1493), e o *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. Lendas, mitos e tradições, bem como gravuras e pintura estrangeira, constituíram igualmente fonte de inspiração.

Dos muitos livros que escreveu Ludolfo de Saxe, prior na Cartuxa de Estrasburgo, também conhecido por Ludolfo o Cartuxo, só dois chegaram até nós: um *Comentário aos Salmos*, e a *Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo* com uma glosa aos Evangelhos, do qual já havia cinco edições em 1490<sup>7</sup>. Este autor, além de interpretar a vida de Jesus, descreve e comenta as vidas da Virgem e de Santa Ana.

A Virgem é raramente mencionada no *Novo Testamento*, mas foi muito representada nas artes plásticas durante a época estudada. Maria é educada no Templo até à idade de doze anos e aos quinze é mãe de Jesus. Os *Apócrifos* explicam e acentuam a sua virgindade *ante partum et post partum*, exaltando a sua pureza, nomeadamente o *Proto Evangelho de Tiago* e o *Evangelho Árabe da Infância*, que abrange também a vida dos seus pais, bem como a sua apresentação ao Templo e a sua vida em oração. Mais tarde, o *Evangelho da Natividade* acrescentará mais dados.

A genealogia de Jesus está descrita em Lucas (3, 23-38) e Mateus (1, 1-16). Para simplificar, apresentamos um quadro genealógico dos graus de parentesco de Jesus, segundo Louis Réau:



---

<sup>7</sup> Ludolphi Carthusiensis, *Meditationes Vitae Jesu Christi*, Argentorati, H. Eggeteyn, 1474, 1.ª edição. A versão portuguesa foi impressa em Lisboa em 1495.



O *Pseudo Mateus* relata o seu nascimento e a sua infância, introduzindo, nas cenas da natividade, o burro (para transportar, mais tarde, Maria, José e o Menino), o boi (para ser vendido) e o repouso da sagrada família na *Fuga para o Egipto*. Os *Actos de Pilatos* ou o *Evangelho de Nicodemos*, do século X, contam a vida dos pais de Jesus, a sua infância e a sua descida aos Infernos. Um outro texto, o *Evangelho de Tomé*<sup>8</sup>, introduz Jesus ressuscitado falando com os discípulos preferidos, e as palavras pronunciadas estão próximas dos textos canónicos, embora mais ampliadas e repletas de alusões misteriosas.

Uma das fontes hagiográficas mais importantes para as artes plásticas da época em estudo, é certamente a *Legenda Aurea*, escrita por um dominicano da Ligúria, Jacopo da Varazze, contendo vidas de santos e lendas religiosas próximas do conto popular, sob a forma de *exempla* ou milagres. Jacopo valoriza o mérito, ou demérito, que leva à recompensa ou ao castigo, ao Céu ou ao Inferno. Esta compilação constitui um compêndio de saber medieval, onde a insistência da narrativa exegética é sistemática. O autor não cita os santos mais recentes, e o seu *corpus* pertence a um tempo passado. Segundo Jacques Le Goff, a *Legenda* corresponde a uma nova fase da escrita, onde a oralidade se produz nessa mesma escrita.

Nesta época, a pintura é quase sempre feita por encomenda, onde o doador ou mecenas dita muitas vezes um programa iconográfico preciso. Durante o fim da Idade Média, este sistema é já uma prática muito corrente, mas, durante o Renascimento, o mecenato foi uma fonte de trabalho regular para os artistas.

Em Itália, papas, cardeais, bispos, reis e príncipes, todos querem afirmar o seu poder com sumptuosas obras de aparato, o que também acontece em Portugal. É um sinal de prestígio passar uma encomenda, e motivo, por certo, de rivalidade entre os mecenas. Muitas vezes os doadores fazem-se representar, na obra encomendada, pelo seu retrato, como veremos.

A pintura em estudo é o resultado de um trabalho em geral não datado, anónimo, de parceria, como exprime tão justamente Vítor Serrão, «um exame cuidado ao grosso da nossa pintura dita 'primitiva' revela bem co-

---

<sup>8</sup> O *Evangelho segundo Tomé*, tradução de Cristina Proença, introdução, revisão da tradução e comentário de José Augusto Martins Ramos, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.





*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

mo o trabalho criativo se processava a nível colectivo e oficial através de ‘parcerias’ de pintores e dentro da severa oficina de corporações»<sup>9</sup>.

Podemos considerar como uma das primeiras manifestações pictóricas no nosso país, as traves de madeira pintadas no teto da Igreja Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães (c. 1390-1410), com uma iconografia mista, sagrada e profana. Em França, o retrato do rei Jean Le Bon (1360), do Louvre, é o primeiro quadro de cavalete conhecido, de uma factura e segurança de execução que revelam não se tratar de uma criação espontânea e única.

Ao tentarmos, no reduzido espaço de que dispomos, esboçar uma pequena história dos pintores e da pintura do século de ouro em Portugal, deparamos com duas dificuldades fundamentais. A primeira e determinante resulta da escassez da documentação. O estatuto profissional dos pintores relegava-os para um nível social artesanal e corporativo, que não excitava a curiosidade dos historiógrafos seus contemporâneos. O pouco que deles sabemos houve que ser desenterrado de assentos paroquiais (para as datas do baptismo, casamento e óbito) e notariais (para contratos de encomendas, nomeações de cargos régios e eventuais transacções de propriedades, e, sobretudo, para os «contratos de parcerias»).

Em segundo lugar e acrescentando aos enigmas, as pinturas não estão, na sua grande maioria, nem assinadas, nem datadas. Neste deserto informativo, só nos vale o labor paciente e a argúcia interpretativa dos historiadores de arte, que têm vindo a atestar algumas evidências e a elaborar doudas conjecturas, suscitando, por vezes, polémicas que se prolongam sem consensos. Teremos, pois, de nos mover como numa «floresta de enganos».

Um dos acontecimentos artísticos de maior importância para o estudo desta pintura foi a realização de várias exposições nos últimos anos, no país e no estrangeiro, e os excelentes catálogos das mesmas.

Para ajudar o leitor a não se perder nesses oceanos tão falhos de rotas seguras, desenhamos na figura junta, qual carta de marear, uma árvore de relações entre os pintores das cinco ou seis gerações que constituem o nosso universo de trabalho.

---

<sup>9</sup> Vítor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 53.





Quais são os pintores portugueses identificados no período em análise? Quais os seus estilos característicos, as suas obras principais? Que influências internas e externas receberam?

No século XV, a nossa pintura recebeu influências de obras trazidas para Portugal, assim como de pintores estrangeiros que se instalaram e trabalharam no nosso país: como é o caso de Mestre Jácome e António Florentim, pintores régios de D. João I. A vinda do pintor flamengo Jan van Eyck, em 1428, para elaborar o retrato de D. Isabel, filha de D. João I, futura esposa de Filipe Borgonha, teve por certo também grande importância. A partir de 1430, alguns pintores portugueses instalam-se em Itália, entre eles, o pintor Álvaro Pires (activo entre 1411-1434) na região de Pisa e Prato, Luca e Volterra, e João Gonçalves (actividade documentada entre 1536-1538) que pinta a fresco episódios da vida de São Bento no claustro das Laranjeiras na Abadia, em Florença. Reynaldo dos Santos diz ser Álvaro Pires «o mais antigo primitivo português identificado»<sup>10</sup>. A exposição sobre este artista realizada na Torre do Tombo, em Lisboa, no ano de 1994, deu a conhecer uma grande parte da sua obra. O crítico e pintor italiano Giorgio Vasari evoca-o nas suas *Vite* a propósito da biografia de Taddeo Bartoli (1363-1422), e chama-lhe Alvaro di Piero di Portugallo<sup>11</sup>.

A sua obra mais antiga é o tríptico de Volterra, pintado a têmpera, porém, a sua obra-prima é certamente a *Madonna* de Pisa, na Igreja Santa Croce em Fossabanda, Itália. Também lhe é atribuída a *Anunciação* (305x220), de uma colecção privada em Kreuzlingen, a têmpera sobre madeira com fundo a ouro, marchetada (a punção) no canto superior esquerdo. São Gabriel, com o rosto recortado em perfil, em forma de medalhão, e uma asa vermelha estilizada, longa e elegante, anuncia à Virgem a sua missão. Esta, com o espaço delimitado por um «drap d'honneur» vermelho adamascado, cor relativa ao divino e ao poder, volta-se para ele com uma mão no livro de orações e a outra segurando a capa – forma de prender o vestuário bastante recorrente. A mão de Deus aparece no canto

<sup>10</sup> Reynaldo dos Santos, *Álvaro Pires d'Évora*, pintor, Lisboa, [Imprensa Libanio da Silva], 1922.

<sup>11</sup> Ver Pedro Dias, «A fortuna crítica de Alvaro Pires d'Évora, um pintor português na Itália de Quattrocento», in *Catálogo da exposição realizada na Torre do Tombo*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, p. 88.





superior esquerdo, benzendo-os, quase em direcção à pomba do Espírito Santo. As cores dominantes são o ouro e o vermelho, cores preciosas e de grande valor. Frederico Zeri considera esta obra um dos últimos trabalhos do artista. Alguns autores afirmam que o Renascimento português se inicia com Nuno Gonçalves, considerado como o maior pintor português do século XV, pintor régio do rei D. Afonso V, activo entre 1450 e cerca de 1492. Algumas obras têm-lhe sido atribuídas, ou à sua oficina, mas, infelizmente, sem suporte documental incontestável. A sua obra-prima é o retábulo para o altar de São Vicente da Sé de Lisboa, hoje exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, 1470. O políptico foi substituído no local de origem, em 1693, por um altar de estilo barroco, desaparecido com o terramoto de 1755. Esta obra encomendada por D. Afonso V em celebração dos seus êxitos em Marrocos, tem suscitado uma interminável polémica. Do conjunto original subsistem seis tábuas oficiais que constituem o chamado *\*Retábulo de São Vicente*<sup>12</sup>, mais outras duas tábuas: *São Vicente atado à coluna* e o fragmento *São Vicente atado à cruz em aspa*. Alguns historiadores associam ainda a este conjunto as quatro tábuas: *São Paulo*, *São Pedro*, *Santo Teotónio* e um *Santo Franciscano* (Santo António?), do mesmo museu. Atribuídos à oficina, ou ao círculo de Nuno Gonçalves, apresentamos o admirável *\*Ecce Homo*, do Museu Nacional de Arte Antiga e o *\*Retrato da Infanta Santa Joana*, do Museu de Aveiro, os quais revelam uma rara sensibilidade plástica e um profundo misticismo. Obra única na pintura portuguesa do século XV a tábua a *\*Ceia de Cristo em Emaús* tem sido atribuída, por vários autores ao enigmático Mestre Hilário (escola de Coimbra).

No início de Quinhentos, observa-se uma intensificação de influências nórdicas, pela importação relevante de obras neerlandesas e alemãs, e o estabelecimento de oficinas de pintores nórdicos no nosso país: o mestre flamengo (brugense) do Grande Retábulo da Virgem, da Sé de Évora, Francisco Henriques e Frei Carlos.

No entanto, a pintura desta época não deixa de ter características próprias. Curiosamente, «ignora quase por completo a pintura italiana», como diz Vasco Graça Moura, opinião que partilhamos<sup>13</sup>. Por outro lado

---

<sup>12</sup> As obras com \* são estudadas e ilustradas na segunda parte deste livro. As medidas das tábuas são dadas em milímetros.

<sup>13</sup> Vasco Graça Moura, *Retratos de Isabel*, p. 20





Maria José Palla

Dagoberto Markl diz-nos, «a chamada ‘pintura primitiva portuguesa’ absorveu o gosto renascentista através de fórmulas nórdicas e foi sensível à italianização da pintura flamenga»<sup>14</sup>.

Na primeira metade do século XVI, os pintores continuam a trabalhar em parceria, em oficinas regionais de pintura, num processo de trabalho de cariz medieval. Salientam-se as oficinas de Évora, Lisboa, Coimbra e Viseu. A pintura portuguesa do século XVI é essencialmente retabular.

Francisco Henriques chega a Portugal vindo de Bruges no princípio do século. Discípulo porventura de Gérard David, o pintor trabalha em Lisboa e essencialmente, em Évora. O pintor casa com a irmã de Jorge Afonso e morre em Lisboa durante a peste de 1518, assim como os seus colaboradores flamengos. A sua obra é constituída por conjuntos retabulares: o políptico para a capela-mor da igreja do Convento Real de São Francisco de Évora (c. 1503-1508), com quatro ciclos iconográficos – a Infância de Jesus, a Série da Paixão, a Série Franciscana e a Série Eucarística – ao qual falta um dos dezasseis painéis. Deste retábulo, quatro tábuas (as que descrevem a infância de Jesus) estão expostas em Alpiarça, na Casa Museu dos Patudos, e as restantes no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Deste conjunto escolhemos, para analisar a *\*Última Ceia* e a *\*Paixão dos Cinco Mártires de Marrocos*. Este último quadro provém do altar-mor de São Francisco de Évora dedicado aos Santos Franciscanos<sup>15</sup>. O tema do martírio dos frades franciscanos em Marrocos já era anteriormente conhecido na arte portuguesa, tanto na pintura, como na escultura. Encontra-se no Mosteiro do Lorvão (inv. n.º 578) uma arca relicário em calcário de Ançã do século XIV, de uma oficina de Coimbra, com cinco franciscanos esculpidos em baixo-relevo; este trabalho é muito curioso porque os frades têm uma posição semelhante à dos apóstolos.

São igualmente da sua autoria as tábuas das capelas laterais da mesma igreja, executadas entre 1509 e 1511, uma no Museu de Évora (o *Profeta Daniel libertando a Casta Susana*), e as restantes no Museu

<sup>14</sup> Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, «O Renascimento» in *História de Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, vol. VI, 1986, p. 138.

<sup>15</sup> José Luís Porfírio, *Pintura Portuguesa*, Lisboa, Quetzal, 1991, p. 46.







*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

Nacional de Arte Antiga. Aqui o seu estilo torna-se monumental, com cores mais vivas e puras: \**Aparecimento de Cristo a Maria Madalena* e \**Nossa Senhora das Neves*.

Francisco Henriques fez uma viagem à Flandres, de 1512 a 1514, segundo Reynaldo dos Santos<sup>16</sup>, e teria trabalhado anteriormente com Vasco Fernandes no retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, como veremos mais adiante. Este pintor conhecia bem as gravuras nórdicas que muitas vezes o inspiraram, nomeadamente na tábua a \**Última Ceia* do Museu Nacional de Arte Antiga. Podemos citar ainda, entre as suas obras, o Pentecostes de uma colecção privada, e a *Virgem, o Menino e Santos*, na Igreja da Ribeira Brava, na Madeira.

O pintor tem um bom conhecimento da arte italiana do Renascimento, sobretudo no que diz respeito à arquitectura e à perspectiva, que transmite de uma maneira notável na *Anunciação* do retábulo da capela-mor da igreja franciscana de Évora. E, naturalmente, da pintura flamenga, nomeadamente no tratamento da cor, nos rostos e na indumentária, conhecendo certamente a obra gravada de Martin Schongauer, entre outras.

Frei Carlos<sup>17</sup> foi porventura colaborador de Francisco Henriques, que o teria mandado vir de Bruges. Monge hieronimita, é mais conhecido entre nós a partir de 1517, ano em que professa no convento do Espinheiro, em Évora. O notável artista trabalhou para este e outros mosteiros da mesma ordem: Santa Maria de Belém, em Lisboa, e Santa Maria da Costa, em Guimarães. O pintor datou algumas das suas pinturas facto determinante para o estudo da sua obra e teria trabalhado de parceria com Francisco Henriques, nomeadamente no *Tríptico dos Infantes* (1514-1515) do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Estes dois pintores são os primeiros grandes mestres luso-flamengos estabelecidos e a trabalhar entre nós.

Entre as suas mais belas pinturas podemos destacar a *Virgem de Leite* no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto, a *Anunciação* de 1523 e a *Ressurreição*, estas duas últimas obras pertencem ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

---

<sup>16</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de Arte Portuguesa, História e espírito*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 51.

<sup>17</sup> João Couto, *A pintura flamenga em Évora no século XVI. Variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos*, Lisboa, 1943.





A produção das oficinas de Lisboa ainda não está completamente documentada. A primeira geração é formada pelo Mestre de 1515, certamente Jorge Afonso (c. 1470-1540) e pelo Mestre da Lourinhã, assim denominado em virtude das tábuas executadas para o extinto mosteiro hieronimita das Berlengas, se encontrarem na Misericórdia da vila da Lourinhã, as quais serviram como ponto de partida para o seu estudo, e dos retábulos da Sé do Funchal e da Igreja de São Tiago de Palmela<sup>18</sup>.

Sabe-se que Jorge Afonso (activo entre 1507 e 1542) foi nomeado pintor régio em 1508 por D. Manuel e confirmado no seu cargo em 1529 por D. João III. O pintor dirigiu uma oficina em Lisboa onde formou vários artistas: Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Gregório Lopes, Jorge Leal, Pêro Vaz – artistas que trabalharam de parceria e com relações estreitas entre si, alguns pertencendo à mesma família, tornando por vezes difícil o seu estudo. Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, pintores viseenses, também teriam passado pela oficina de Lisboa.

O pintor régio viveu junto a São Domingos, em Lisboa, e esteve relacionado por laços de parentesco com uma plêiade de pintores: era irmão de Afonso Gonçalves, cunhado de Francisco Henriques, sogro de Gregório Lopes e tio da mulher de Garcia Fernandes. São-lhe atribuídos dois retábulos, ambos encomendados pela «rainha velha» D. Leonor, mecenas importante, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel: os retábulos de Setúbal e os do Mosteiro da Madre de Deus, composto por oito tábuas com episódios da vida da Virgem e de Cristo, datado de 1515, do qual analisámos o *\*Aparecimento de Cristo à Virgem*. Este retábulo possui uma belíssima composição e fino traço, bem como um tratamento do espaço e da perspectiva muito elaborados, já plenamente renascentistas.

Também lhe é atribuído o retábulo do Convento de Jesus de Setúbal, «um dos mais notáveis conjuntos retabulares da arte do Renascimento em Portugal»<sup>19</sup>, segundo o historiador Fernando António Baptista Pereira, opinião que partilhamos. O retábulo revestia primitivamente toda

<sup>18</sup> O historiador Manuel Luís Violante Batoréo defendeu em 1995 uma Dissertação de Mestrado em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com o título: *A pintura do Mestre da Lourinhã: As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução da sua oficina*, o que nos permite conhecer melhor o pintor.

<sup>19</sup> Fernando António Baptista Pereira, *O Museu do Convento de Jesus em Setúbal*, Lisboa, Sociedade Tipográfica Editora, 1990, p. 57.





*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

a parede do altar-mor da Igreja de Jesus, constituindo uma segunda parede. É composto por catorze tábuas pintadas entre 1520 e 1530, com cenas da vida da Virgem, da Paixão de Cristo e santos franciscanos, de que estudámos a *\*Adoração dos Magos*, *\*Cristo e Verónica*, *\*Cristo a ser pregado na Cruz* e *\*Calvário*. Existem muitas semelhanças entre este conjunto retabular e o da Madre de Deus, nomeadamente nas cenas da Anunciação.

Jorge Afonso, cuja pintura denota uma cor brilhante e viva, presta uma atenção muito especial à carnação das personagens, à matéria dos tecidos (sedas, veludos, cambraias), e aos adereços (chapéus e sapatos, fivelas e agulhetas, botões e penas).

Alguns autores identificam Jorge Afonso com o «Mestre da Charola de Tomar». Segundo Reynaldo dos Santos, e mais recentemente Vítor Serrão, «estas obras podem ser, embora sem prova definitiva, obras da oficina de Jorge Afonso, e revelam, mau grado a disparidade de mãos e de intervenções picturais, a nítida direcção de um só mestre»<sup>20</sup>.

Um outro pintor da primeira geração, o denominado Mestre da Lourinhã, aparenta formação luso-flamenga, trabalha para a corte de D. Leonor e, também, para conventos hieronimitas. Das suas obras mais importantes salientemos *\*São João em Patmos* e *\*São João Baptista*, pintados para o mosteiro da ilha Berlenga, ambos na Misericórdia da Lourinhã. Os painéis do retábulo da Vida e da Ordem de Santiago (proveniente da igreja do convento de Palmela), actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, de que apresentamos *\*Santiago combatendo os Mouros na batalha de Clavijo*, constituem um documento muito importante do ponto de vista político e iconográfico, como veremos. A este mestre também são atribuídos o retábulo da Sé do Funchal (c. 1515); o tríptico da Igreja do Populo das Caldas da Rainha (c. 1510), encomenda de D. Leonor; quatro tábuas da igreja matriz de Cascais; o *Martírio de Santa Bárbara*, em Beja; *Cristo deposto da Cruz*; em Coimbra; e um *São*

---

<sup>20</sup> Vítor Serrão, *No Tempo das Feitorias, a Arte Portuguesa no tempo dos Descobrimientos*, exposição realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, Junho a Dezembro de 1992, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus, vol. II, p. 49.





*Jerónimo*, no Museu Soares dos Reis, no Porto. O *\*Inferno* do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa também lhe tem sido atribuído. Há, contudo, historiadores que o atribuem a Jorge Afonso.

Segundo o historiador Vítor Serrão, a posição de vanguarda que «o Mestre da Lourinhã» assume no âmbito da pintura lisboeta dos primeiros decénios do século XVI, não pode ser explicado senão à luz privilegiada de uma arte de corte, ostentória de uma idade de ouro e ideologicamente preconcebida face ao culminar do processo imperial das Descobertas<sup>21</sup>. Pintor mais «renascentista» do que Francisco Henriques e Frei Carlos, as suas obras têm uma acentuada influência flamenga na paisagem, uma finura da matéria cromática aliada a transparências finíssimas, e um requinte na factura dos tecidos, carnações e paisagens de fundo.

Da oficina de Jorge Afonso destacam-se nomes da segunda geração: Gregório Lopes, Jorge Leal, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, pintores que trabalharam muitas vezes juntos. Os primeiros denotam uma influência flamenga e já aparentam traços maneiristas; o último, presta mais atenção à arte italiana.

Gregório Lopes (c. 1490-1550), essencialmente um pintor de retábulos, activo de 1513 a 1550, é certamente um dos pintores mais estudados deste período<sup>22</sup>. Pintor régio de D. Manuel e de D. João III, desposa uma filha de Jorge Afonso em 1514, e em 1520 recebe o hábito de cavaleiro da Ordem de Santiago concedido por D. Jorge de Lencastre, sendo assim o primeiro pintor português a ser agraciado com um privilégio de *nobilità*.

O historiador Vitorino Magalhães Godinho encontrou um documento comprovativo de que Gregório Lopes esteve ocupado, entre 1524 e 1525, na factura do retábulo para a Capela de Nossa Senhora dos Prazeres, da igreja do Mosteiro de São Francisco da Cidade, em Lisboa. A união do documento de Magalhães Godinho com um outro de Reynaldo dos Santos leva-nos à conclusão de que os Mestres de São Bento (1520-1525), são Jorge Leal e Gregório Lopes<sup>23</sup>. Das suas obras mais importantes podemos destacar este retábulo pintado para o dito mosteiro, do Retábulo da Capela do Salvador de São Francisco da Cidade, também chamado Série de

<sup>21</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 84.

<sup>22</sup> José Alberto Seabra Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Edições INAPA, Pintura Portuguesa do Renascimento, 1999.

<sup>23</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, p. 114.





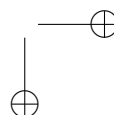
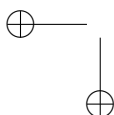
São Bento, no Museu Nacional de Arte Antiga, de que se perdeu o painel central, *Cristo deitado da Cruz*. Deste conjunto analisaremos na segunda parte a *\*Apresentação do Menino ao templo*. A *Adoração dos Magos* 1760x1350, pode considerar-se uma das mais belas obras da pintura portuguesa. Os reis, exóticos, luxuosos e expressivos, adoram o Menino com as oferendas bem visíveis, colocadas ao centro do quadro. Atrás deles, senhores e pajens apontam para o Menino, em admiração. Esta composição, em oblíquo, fomenta um clima de agitação e deixa entrever a cena representada ao fundo. A composição deste belo painel é dividida em duas partes: a da direita para a arquitectura do Templo, onde se avista São José espreitando pela balaustrada de uma varanda, e a da esquerda com os adoradores do Menino. Curiosamente, esta representação diverge das restantes pelo luxo das personagens e da arquitectura.

Gregório Lopes é o presumível autor do notável retábulo dedicado à Virgem e executado para o altar-mor da Igreja do Paraíso, outrora em Santa Clara, em Lisboa, e actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga: o políptico pertencente à década de 1520 compreende oito momentos importantes da vida da Virgem, de que apresentaremos a *\*Fuga para o Egipto*. De Setembro de 1536 a Abril de 1539, o artista executa em Tomar vários painéis para a Charola do Convento de Cristo, de que escolhemos *\*São Sebastião*. Em 1538-1539, pinta o retábulo para a capela-mor da Igreja de São João Baptista, da mesma cidade, associada à Ordem de Cristo, de que se perderam a *Pregação de São João Baptista* e o *Baptismo de Cristo*. A série compreende ainda a *Última Ceia* com os nabos ou ervas amargas bem evidenciados sobre a mesa<sup>24</sup> e *\*Salomé apresentando a cabeça de São João Baptista* que será comentado mais adiante.

Gregório Lopes e sua oficina são os presumíveis autores do Retábulo de Santos-o-Novo, outro admirável conjunto retabular, compreendendo seis tábuas, com dois ciclos narrativos, Natal e Páscoa, de que escolhemos para análise a *\*Adoração dos Pastores*, *\*Cristo no Horto das oliveiras* e a *\*Ressurreição*. Trata-se do último trabalho do pintor, já com uma factura e estilo diferentes da fase inicial da sua obra. Neste conjunto o artista dá uma atenção muito particular à luz do dia, diferente em cada episódio,

---

<sup>24</sup> Ver Maria José Palla, «A mesa é uma construção simbólica. Comida e devoção na pintura portuguesa do Renascimento», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Edições Colibri, n.º 10, 1997, p. 491.





notável nos *notturni*, assim como à arquitectura de estilo renascentista, *all'antico*, à paisagem e à indumentária que nos revela belos panejamentos realçando os corpos, ou amplos trajes exóticos, como na *Sepultura de Cristo*, do conjunto acima citado. O retábulo tem uma cor fulgurante e afinidades com as obras de Tomar, nomeadamente nos fundos. A paleta é rica e viva, predominando o vermelho, o azul, tons amarelos e dourados, de grande requinte na carnação.

Gregório Lopes é um dos mais brilhantes artistas da primeira metade de século XVI e podemos considerá-lo, até determinado momento da sua carreira, um pintor renascentista. No entanto, nas suas últimas obras, a partir de 1540, o espaço cénico reflecte já características proto-maneiristas. O corpo de São Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga de cerca de 1536-1539, seria uma das primeiras manifestações do Maneirismo em Portugal, como afirmam alguns historiadores. Sobre a perspectiva nesta tábua, e a relação entre a figura e o fundo, Joaquim Oliveira Caetano elaborou um estudo penetrante no catálogo da exposição *O Maneirismo em Portugal*<sup>25</sup>. A sua abordagem enviesada segue a curva da Charola da Tomar<sup>26</sup>.

Segundo Fernando António Baptista Pereira, Gregório Lopes situa-se na linha estilística dos maneiristas de Antuérpia, ainda em compromisso entre soluções herdadas e sugestões (talvez indirectas) da arte italiana<sup>27</sup>.

As marcas características do seu estilo residem nos anjos sorridentes, dedos delgados, olhos redondos (nomeadamente nos rostos das Virgens), trajes sumptuosos, assim como um desenho vincado e uma matéria espessa. Joaquim Oliveira Caetano atribuiu recentemente a Gregório Lopes uma pequena pintura comprada por um coleccionador português num leilão na Áustria representando *Jesus no Horto*, atribuída anteriormente ao pintor Van Orley<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Joaquim Oliveira Caetano, «Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na Idade do Humanismo», in *A Pintura Maneirista em Portugal, a arte no tempo de Camões*, pp. 92 e 93.

<sup>26</sup> José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, p. 61.

<sup>27</sup> Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte Portuguesa. Época Moderna*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 142.

<sup>28</sup> Joaquim Oliveira Caetano, «Uma desconhecida obra-prima de Gregório Lopes», in *Estudos de Pintura Portuguesa. A Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, 1999.





Cristóvão de Figueiredo, o autor da magnífica \**Deposição no túmulo*, trabalhou com Francisco Henriques entre 1517 e 1518 e, em seguida, com Garcia Fernandes, Gregório Lopes e André Gonçalves, nos trabalhos para a Relação de Lisboa, ou Tribunal do Limoeiro, obras essas hoje desaparecidas. Uma filha sua casa-se com Pero Anes, e outra com o escultor João de Ruão. Nos anos vinte, executa o retábulo da Igreja de Santa Cruz, em Coimbra.

Em 1534, está em Lamego onde firma o contrato (conhece-se o documento) para a elaboração de três retábulos destinados à Igreja de Ferreirim, que, segundo Reynaldo dos Santos<sup>29</sup> e Vítor Serrão, foram apenas esboçados por ele<sup>30</sup> e executados por Garcia Fernandes e Gregório Lopes, entre outros. Assim, estes artistas ficaram conhecidos pelos Mestres de Ferreirim<sup>31</sup>. Mais tarde, os mesmos artistas trabalham para Santa Cruz de Coimbra, num retábulo que denuncia a influência de Jorge Afonso. Alguns autores são da opinião que o *Retábulo de Santa Auta*, datado de cerca de 1522, foi pintado por Cristóvão de Figueiredo coadjuvado por Garcia Fernandes. No entanto, é mais prudente continuar a atribuir o retábulo aos «mestres de Santa Auta», encomenda da «rainha velha» para uma capela da Igreja da Madre de Deus, a fim de acolher as relíquias da santa oferecidas pelo imperador Maximiliano, seu primo, em 1517.

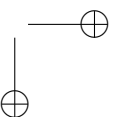
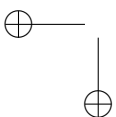
Este retábulo, em que realidade e lenda se entrelaçam, encontra-se actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga e nele estão representadas várias vistas da cidade de Lisboa. No painel central, o *Martírio das Onze Mil Virgens*, avista-se o Tejo e barcos com os emblemas da rainha, embora tenha sido o rio Reno o local do massacre. Na chegada do corpo da Santa ao Mosteiro, deparamos com uma cópia fiel da fachada da Igreja da Madre de Deus, com as armas de D. Leonor, e um medalhão renascentista, estilo Della Robbia. O retábulo é constituído por três painéis, pintados no reverso das abas laterais. Ao centro, o *Martírio das Onze mil Virgens*; à esquerda, a *Partida de Colónia das relíquias de Santa Auta*, à direita, *A Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de*

---

<sup>29</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de Arte Portuguesa*, p. 94.

<sup>30</sup> *No tempo das Feitorias, a Arte Portuguesa no tempo dos Descobrimentos*, vol. II, p. 136.

<sup>31</sup> Ver Garcia Fernandes, *um pintor do Renascimento, eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Joaquim de Oliveira Caetano, Lisboa, Museu de São Roque, 1998, 2 vols., pp. 54-55.





*Deus*. No reverso da aba esquerda, temos o *Reencontro de Santa Úrsula e do Príncipe Conan*; e no reverso da aba direita, o *Papa Ciríaco abençoa Santa Úrsula e o Príncipe Conan*.

Garcia Fernandes vai em 1531 a Coimbra onde pinta o interessante *\*Aparecimento de Cristo à Virgem*, hoje no Museu Machado de Castro<sup>32</sup>. Cerca de 1536, colabora na factura dos quadros do transepto de São Francisco de Évora. Em 1531, o pintor pertencia à Mesa da Misericórdia de Lisboa, instituição que lhe teria encomendado um painel representando o *Casamento de Santo Aleixo* (1541), exposto no Museu de São Roque, em Lisboa<sup>33</sup>.

Também são da sua autoria as tábuas do cruzeiro da igreja de São Francisco de Évora, os santos da sacristia de Santa Cruz de Coimbra (1530-1540), o retábulo do convento da Trindade, no Museu Nacional de Arte Antiga, e o retábulo para a capela de Bartolomeu Joanes, para a Sé de Lisboa, de 1537. São consideradas ainda como suas obras as tábuas do martírio de Santo André e do martírio de Santo Hipólito, ambas no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

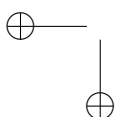
De 1533 a 1534, Garcia Fernandes trabalha com Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes na factura de três retábulos para a igreja do mosteiro de Ferreirim em Lamego, como já referimos. Numa das numerosas cartas ao rei D. João III, em 1540, pede para ser avaliador e examinador das obras régias de pintura e, numa outra carta datada do mesmo ano, atesta estar casado à vinte e dois anos, ter nove filhos, ter trabalhado em Coimbra, São Francisco de Évora, Leiria, Montemor-o-Novo, Lisboa, e ainda Índia, de 1538 a 1540 no retábulo de Santa Catarina para a sacristia da catedral de Velha Goa.

Viajando para o Norte do país, encontramos Vasco Fernandes, pintor viseense. Nascido por volta de 1475 e falecido em 1542 ou 1543, é um dos artistas que mais se destaca no século XVI. Tal como afirma Pedro Dias, na introdução à segunda edição do livro de Vergílio Correia, «Vasco Fernandes, Mestre do retábulo da Sé de Lamego, é, certamente, o artista do século de Quinhentos cuja actividade está mais bem documentada, e

---

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, pp. 64-72.







não só no que respeita à sua vida profissional mas também ao seu quotidiano e às suas ligações familiares»<sup>34</sup>.

Dele chegaram até nós mais de cinquenta documentos recenseados e cerca de cem obras lhe são atribuídas, algumas delas assinadas. Mesmo assim, alguns aspectos da sua obra continuam incertos.

O *Dicionário de pintores* de Fernando Pamplona, que lhe consagra várias páginas, diz-nos sobre o seu estilo: «a pintura de Vasco Fernandes caracteriza-se pelo intenso vigor expressivo, que, por vezes, assume feição rude e plebeia. É mais objectiva que idealista, e, nas cenas dolorosas reveste-se de vivo dramatismo»<sup>35</sup>. Segundo o historiador Paulo Pereira, «Vasco Fernandes operou de forma nítida a transição do gosto gótico para o renascentista»<sup>36</sup>, opinião essa que compartilhamos<sup>37</sup>.

Activo de 1501 a 1542 ou 1543, sabe-se que também pintou em Lamego, Salzedas e Coimbra, mas ignora-se se saiu do país ou se viajou até a Itália ou aos países nórdicos<sup>38</sup>. Foi um artista que trabalhou a partir de encomendas muito importantes vindas de mecenas, o que marcou incontestavelmente a sua pintura e o obrigou a seguir programas iconográficos, por vezes muito rigorosos. Podemos exemplificar esta afirmação com duas pinturas: a *\*Circuncisão de Lamego*, onde a possível figura do bispo D. Camelo de Madureira participa no ritual, no centro da *tábua*, e *\*Cristo em casa de Marta*, com Gaspar Vaz, onde o doador, D. Miguel da Silva, grande humanista, a quem Baldassare Castiglione dedicou em 1528 a sua famosa obra *Il Peifetto cortegiano*, parece estar à mesa com Cristo.

Em ambas as pinturas, a acentuar o poder dos mecenas, as armas de cada um são visíveis no cenário pintado<sup>39</sup> no primeiro caso, o escudete

---

<sup>34</sup> *Idem*, pp. 64-72.

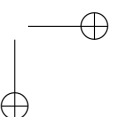
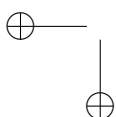
<sup>35</sup> Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, edição prefaciada e dirigida por Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, s.n., 1954-1959, vol. II, p. 38.

<sup>36</sup> Paulo Pereira, «A conjuntura artística e as mudanças de gosto», in *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, vol. III, p. 440.

<sup>37</sup> Vasco Fernandes foi exactamente contemporâneo de Jean Clouet, Perugino, Joos van Cleve, Quentin Metsys e Albrecht Dürer.

<sup>38</sup> Sobre as relações entre o pintor e a Itália ver Dagoberto Markl, *Da possível viagem a Itália de Vasco Fernandes, o Grão Vasco da Fama*, Viseu, Museu de Grão Vasco, 1994.

<sup>39</sup> Ver Maria José Palla, «Vasco Fernandes peintre portugais de la Renaissance et l'Europe», *Colloque Roi Oiseau, Le Puy-en-Velay*, 1995; *A palavra e a imagem*, Lisboa,





que remata o retábulo do fundo; no segundo, os leões nos plintos das colunas que estruturam a composição. Esta prática era vulgar durante o Renascimento, momento em que, segundo André Chastel, «os indivíduos, na aparência de doadores ou assistentes, invadem as representações sagradas»<sup>40</sup>.

Athanase Raczyński, um dos primeiros historiadores a investigar e a esclarecer alguns aspectos da sua biografia, define com justeza os limites estilísticos de Grão Vasco, no *Dictionnaire artistique du Portugal*: «parece-me que Vasco Fernandes, isolado na sua cidade de Viseu, se conservou alheio ao movimento artístico da sua época, e que não teve outros mestres a não ser gravuras alemãs e flamengas que, durante os reinados de D. Manuel e D. João III (época que esteve sujeita quase exclusivamente ao movimento da Flandres e da Alemanha), ilustravam e propagavam a arte dos dois países de um modo notável, em Portugal»<sup>41</sup>.

Esta opinião é confirmada por Dagoberto Markl: «Vasco Fernandes é um mestre integrado nas grandes correntes da pintura da Europa central, sem dúvida o primeiro divulgador em Portugal da simbólica Düreriana, um elo de ligação entre a cultura alemã e a portuguesa»<sup>42</sup>.

Têm sido questionadas algumas pinturas normalmente atribuídas a Vasco Fernandes. É o caso do retábulo da Sé de Viseu. Sabe-se que Vasco Fernandes trabalhou para esta obra, mas não se conhece ainda exactamente a sua contribuição. Este conjunto pictórico tem semelhanças com o conjunto retabular destinado à capela-mor da Igreja do Convento Real de São Francisco de Évora. Em nosso entender, existem afinidades estilísticas, iconográficas e cromáticas entre estes dois retábulos. Segundo Paulo Pereira<sup>43</sup>, entre outros, teria sido por ele pintado de parceria com Francisco Henriques. Joaquim Oliveira Caetano afirma que se deve abandonar «la hipótesis tradicional de su atribución a Vasco Fer-

Editorial Estampa, 1996.

<sup>40</sup> André Chastel, *Mythes et crises de la Renaissance*, Paris, Skira, 1989, p. 132.

<sup>41</sup> Athanase Raczyński, *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires Editeurs, 1847, pp. 93-95. Ver também: *Les arts en Portugal, lettres adressées à la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires Editeurs, 1846, pp. 129-185.

<sup>42</sup> Dagoberto Markl, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, vol. VI, p. 117.

<sup>43</sup> Paulo Pereira, «A conjuntura artística e as mudanças de gosto» in *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, vol. III, p. 439.





nandes»<sup>44</sup>. Para Fernando António Baptista Pereira é «um problema que subsiste por resolver ...»<sup>45</sup>. Reynaldo dos Santos também o aproxima do retábulo da Sé de Viseu, e assim explica a sua influência germânica<sup>46</sup>. Pensamos que um dos pintores destas tábuas conhecia o retábulo dos dominicanos de Colmar (c. 1480) de Martin Schongauer, hoje no Museu de Unterlinden.

Nos trabalhos de autoria certa, Vasco Fernandes revela-se um conhecedor dos valores da pintura nórdica. O mesmo sucede no retábulo da Sé de Lamego (1506-1511), de que apresentamos adiante a *\*Circuncisão* e o *\*Baptismo de Cristo*. Mais tarde, pinta o retábulo da Matriz de Freixo de Espada à Cinta (1535?) e o conjunto de painéis para Santa Cruz de Coimbra, de que só se conhece o relativo ao *\*Pentecostes*. A tábua *Cristo em Casa de Malta*, executada em colaboração com Gaspar Vaz, tem influência germânica, nomeadamente de Albrecht Dürer, como veremos na segunda parte.

Também podemos dar exemplos de magníficos retratos da oficina de Grão Vasco, em óleo sobre madeira de carvalho, datados de 1535-1540, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa: *São Tiago Menor e São Pedro*, *São Bartolomeu* e *São Tiago Maior*. Da mesma época, e no mesmo museu, a tábua o *Judeu* (665x58), revela-nos uma figura comovente pela expressão do rosto em perfil, pelas mãos longas e afiladas, pela indumentária de cores características: turbante vermelho e pelote amarelo, donde saem mangas verdes<sup>47</sup>.

Vasco Fernandes assinou três quadros: o *Tríptico Cook*, com a firma VASCO FRZ., no Museu Nacional de Arte Antiga, o *\*Pentecostes*, de Santa Cruz de Coimbra, assinado VELASCO. Encontramos ainda o monograma AVF inscrito na bolsa do Mago da *Adoração dos Magos* do retábulo de Freixo de Espada à Cinta.

---

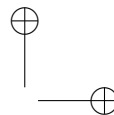
<sup>44</sup> Joaquim Oliveira Caetano, *El Arte en la época del tratado de Tordesillas, Monasterio de Prado*, Valladolid, 20 de Abril – 30 de Junio 1994, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, p. 208.

<sup>45</sup> Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte Portuguesa. Época Moderna, 1500-1800*, p. 138.

<sup>46</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, pp. 71-72.

<sup>47</sup> Ver Maria José Palla, *Traje e Pintura*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.





---

Maria José Palla

Gaspar Vaz morreu cerca de vinte e cinco anos depois do mestre. Activo entre 1514 e 1568, foi até 1522 aprendiz na oficina de Jorge Afonso onde conhece em 1515 Vasco Fernandes com quem virá a trabalhar no fim da sua vida, colaborando em várias obras. O São Pedro de São João de Tarouca, é uma versão da obra do grande pintor viseense, mostrando assim a admiração que lhe votava. São ainda seus quatro painéis provenientes do castelo de Penalva: *São Gabriel*, a *Virgem da Anunciação*, a *Adoração dos Magos* e um *Santo Bispo e doador*, e o díptico da igreja de Pindo, *São Pedro e São Paulo*, no Museu de Grão Vasco, em Viseu.

Escolhemos um pequeno painel do Museu Soares dos Reis, no Porto, figurando a *Virgem da Anunciação*, em óleo sobre madeira de castanho (532x612, inv. 54), de cerca de 1530. Nele a Virgem em oração, com um belo rosto ornamentado por um diadema, situa-se num quarto cuja porta se abre, ao fundo, sobre um *hortus conclusus*, um jardim fechado por uma grade, símbolo eloquente da sua virgindade.

Gaspar Vaz foi casado duas vezes e dois dos seus filhos, António Vaz e Jerónimo Tavares, foram igualmente pintores. O primeiro assinou uma tábua representando a Virgem com o Menino, hoje em Guimarães, com a abreviatura ANTO. VAZ aposta numa folha segura pelo bico de uma ave. Nesta obra, a Virgem, sentada frente a uma balaustrada ou mesa, está vestida com um hábito de freira, e o Menino Jesus está coberto por uma pequena túnica de cambraia branca. Em cima da mesa, uma maçã recorda Eva, antítise de Maria, associando assim o *Antigo* ao *Novo Testamento*, simbolizando a queda original e a redenção. Uma das suas obras mais dignas de atenção é certamente a *\*Lamentação sobre o corpo de Cristo*, exposta no Museu de Grão Vasco, em Viseu, que adiante analisaremos.

Acusando influências do seu mestre Jorge Afonso e, mais tarde, de Vasco Fernandes, a pintura de Gaspar Vaz apresenta, porém, um traço com pouca energia, falta de dinamismo e cabeças que não se ajustam perfeitamente ao corpo. No entanto, manifesta elegância e graça, e riqueza em pormenores e detalhes simbólicos. Em 1547, Gaspar Vaz será nomeado escudeiro real, o que comprova o seu grande prestígio.

Pelo nome de «Escola do Sardoal» entende-se um grupo de trinta a quarenta pinturas com características comuns, de estilo arcaico e regional, de uma oficina no centro do país, com sede em Coimbra. Recentemente, admite-se a hipótese de estas obras serem o fruto de uma oficina familiar





onde teriam trabalhado Vicente Gil e Manuel Vicente, pai e filho, activos até 1530. Vicente Gil, de quem se conhecem documentos entre 1498 e 1525, foi pintor régio de D. João II e obteve o privilégio de usar armas da cidade de Lisboa. O seu filho, Manuel Vicente, chegou ao estatuto de escudeiro.

Deste conjunto podemos destacar os painéis do retábulo da Matriz do Sardoal, o políptico da Misericórdia de Montemor-o-Velho, o Políptico de Celas (Museu Machado de Castro) e a *\*Assunção da Virgem*, proveniente do mosteiro de Santa Clara de Coimbra, encomenda da rainha D. Leonor, hoje no Museu Machado de Castro, em Coimbra.

Da mesma escola, o painel representando São Vicente do Museu Nacional de Beja, de cerca de 1520, mostra-nos uma figura muito curiosa pelo seu rosto oriental. O santo está representado na sua iconografia, com a tonsura e as vestes de diácono, segurando numa mão o Evangelho e, na outra, uma caravela de três mastros recolhidos, com castelos na popa e na proa, onde estão pousados os dois corvos que o ajudaram na sua travessia. A grande exuberância e riqueza de materiais nobres, tanto nas vestes litúrgicas como nos objectos, e as armas de D. Leonor inscritas nas botas (como na *Assunção*, na alva da Virgem) atestam a dignidade do padroeiro de Lisboa.

O estilo deste importante conjunto é característico e original: gestos expressivos, rostos estilizados, sobancelhas oblíquas, que por vezes se prolongam pelo nariz, olhos semi-cerrados ou visionários, mãos delgadas e corpos desajeitados (Cf. *São João Baptista* da Igreja Matriz do Sardoal).

Alguns dos pintores estudados acusam já um estilo maneirista, na fase final da sua actividade, que se pode observar nas figuras longas e serpenteadas, nas cores contrastadas e aciduladas, e na estilização das formas.

O termo Maneirismo aparece pela primeira vez com L. Lanzi, aludindo a artistas da segunda metade do século XV, discípulos de grandes mestres do Renascimento italiano que foram acusados por Bellori de terem abandonado o estudo da natureza e copiarem o estilo ou *maniera* dos grandes mestres. Certas obras de Miguel Ângelo e as obras tardias de Raffaello Sanzio já denotam traços deste novo estilo. Este período foi tido como decadente até inícios do século vinte, momento em que começou a ser estudado e apreciado. Francisco de Holanda (1517-1584), pintor, ar-





quitecto, iluminador e crítico de arte, que viveu em *Itália*, foi o teorizador do Maneirismo em Portugal.

Apresentam-se aqui alguns exemplos do primeiro Maneirismo: o \**Tríp-tico da Virgem*, da Sé de Évora, de Diogo de Contreiras<sup>48</sup>, o \**Nascimento de São João Baptista*, atribuído a Gregório Lopes, no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, o \**Retábulo de Santos-o-Novo* atribuído igualmente a Gregório Lopes, e o \**Políptico de Abrantes*, de mestre desconhecido, entre outras.

Na Misericórdia de Abrantes encontram-se seis painéis, da Anunciação ao Calvário, três respeitantes à vida da Virgem e três outros alusivos à morte de Cristo, de que estudamos adiante a \**Visitação*. Este conjunto surpreende pela importância da roupa que preenche o espaço pictórico, pelas formas um tanto convulsas, pelas pinceladas largas, e pela extraordinária paleta de cores: azuis, violetas e róseos acidulados muito ténues. José de Figueiredo considera este conjunto uma obra de Gregório Lopes e data-o entre 1520 e 1530, em plena época joanina. Reynaldo dos Santos julga-o de factura mais tardia (cerca de 1550), porque a construção da Igreja da Misericórdia só foi terminada em 1548, e reconhece nele um estilo derivado de Gregório Lopes<sup>49</sup>. Mais recentemente, Joaquim Oliveira Caetano confirma a atribuição ao afirmar, «ser um pintor com a lição aprendida no círculo de Gregório Lopes, com o qual continua a ter estreitas afinidades»<sup>50</sup>.

Existem duas pinturas em Museus estrangeiros atribuídas a pintores portugueses. A primeira, do século XV, no Museu do Louvre<sup>51</sup>. A outra, do século seguinte, na National Gallery de Londres, atribuída a Frei Carlos<sup>52</sup>. Começemos pela primeira, exposta no Museu do Louvre

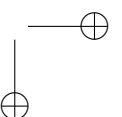
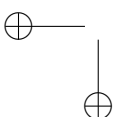
<sup>48</sup> Ver Joaquim de Oliveira Caetano, «O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no convento de São Bento de Castris» in separata de *A Cidade de Évora, Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, n.º 71-76, anos XLV-L, 1988-1993.

<sup>49</sup> *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, p. 116.

<sup>50</sup> Joaquim Oliveira Caetano, in *O Maneirismo em Portugal, Arte no tempo de Camões*, p. 197.

<sup>51</sup> *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre (Italie, Espagne, Allemagne, Grande Bretagne et divers)*, Paris, Ministère de la Culture, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981 (coordination de Arnold Brejon de Lavergnée et Dominique Thiébaud), p. 348.

<sup>52</sup> The National Gallery, *Illustrated General Catalogue*, London, Publications of the





no departamento de pintura espanhola desde 1906 até ao momento da renovação com a seguinte etiqueta: «L'homme au verre de vin, peinture portugaise?» (datada no verso de 1456; inv. n.º RF 1585).

A tábua foi exposta em Munique, em 1901, pelo seu proprietário, o conde Wilczeck, colecionador aristocrata austríaco, como pertencente à escola de Jan van Eyck. Em 1904, é novamente exposta em Paris, na exposição «Primitivos Franceses», como sendo da autoria de Jean Fouquet. Contudo, o autor do artigo do catálogo tem dúvidas que seja deste pintor<sup>53</sup>, mas actualmente é na sala deste pintor que está exposta.

Em 1910, são-lhe feitas várias atribuições: a Nuno Gonçalves<sup>54</sup>, a um artista francês que trabalhara em Portugal, da corte do rei René, e a um miniaturista francês. Charles Sterling e Hélène Adhémar escrevem, em 1965, que o autor possa ser flamengo, e ter sido mestre de Nuno Gonçalves.

Michel Laclotte e Dominique Thiébaud dizem que o pintor deve ser um português ou um flamengo estabelecido em Portugal, ou então um português formado na escola de van Eyck. E acrescentam que Afonso V foi a Tours acompanhado por uma comitiva importante, e que havia relações estreitas entre estes dois países. Quem é o retratado? Tratar-se-á de um auto-retrato? De uma figura de género, de um provador de vinho?

Charles Sterling<sup>55</sup> relaciona «O homem do copo de vinho» com um retrato de português, da colecção Liechtenstein, em Vaduz. René Huyghe interessou-se pela obra sem a atribuir a qualquer autor<sup>56</sup>. Albert Châtelet é da mesma opinião em 1992<sup>57</sup>, mas mais recentemente, num colóquio realizado em Lisboa em 1994, este historiador afirma que o autor é Jacob de Litemont<sup>58</sup>. Lorne Campbell, autor de um excelente livro sobre o retrato

---

Department of the National Gallery, 1973, p. 570.

<sup>53</sup> Paul Durrieu, *La peinture à l'exposition des primitifs français*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 80. *Exposition des Primitifs français au pavillon de Marsan compte rendu* par Paul Vitry (extraire de la Revue des Arts), 1904, n.º 28, p. 80.

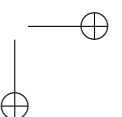
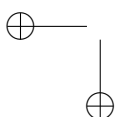
<sup>54</sup> Reinach, *Revue archéologique*, 1910, II, pp. 236-242.

<sup>55</sup> Michel Laclotte e Dominique Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Paris, 1983, n.º 72.

<sup>56</sup> Charles Sterling, *Art, Objects, Collections, études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Blanchard éditeur, hommage à Hubert Landais, 1987.

<sup>57</sup> *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2.ª série, n.º 3, Lisboa 1951, p. 11.

<sup>58</sup> Albert Châtelet, *La Peinture Française, XVe et XVIe siècles*, Paris, Skira, 1992, p.





no Renascimento, atribui o nosso quadro a um pintor francês influenciado por Fouquet<sup>59</sup>. Um aspecto interessante consiste no suporte de noqueira, madeira rara em Portugal, onde o suporte mais utilizado é o carvalho.

Um outro exemplo, em Inglaterra, *O Casamento místico de Santa Catarina*, comprado em 1945 pela National Gallery de Londres (inv. NG 5594), é atribuído ao pintor Frei Carlos. No catálogo do Museu esta obra está integrada na escola portuguesa. A tábua é pintada a têmpera sobre madeira, mas o catálogo não refere a qualidade da madeira. Citando Reynaldo dos Santos a propósito de Frei Carlos, «a National Gallery de Londres possui um casamento místico de Santa Catarina, talvez do início da sua actividade na Flandres, onde certamente o pintor se formou, como as sugestões de seu estilo se revelam»<sup>60</sup>. A cena desenrola-se num jardim fechado, um *hortus conclusus* do Louvre, e estão ainda presentes São José e Maria Madalena, além da Virgem, e da Santa.

Em forma de conclusão, podemos afirmar que a pintura portuguesa compreendida entre 1450 e 1550 pertence a um momento de grande produção pictural, sendo o período áureo da nossa pintura, momento em que os artistas trabalhavam nas oficinas das principais cidades do país.

Em Évora, foi o gosto da Flandres que triunfou, enquanto Lisboa foi cosmopolita, e Viseu, até a um dado momento, recebeu influência germânica. Infelizmente, existem ainda muitos enigmas sobre os artistas, obras por identificar, datas para descobrir e escolas por estudar.

Uma grande parte da actividade dos pintores foi ocupada pela elaboração de retábulos, destinados a igrejas ou a conventos, fruto de encomendas reais ou de mecenas. O nosso *corpus* antecede o impulso religioso da Contra-Reforma. Os pintores opuseram uma certa resistência ao Renascimento italiano, o que também se verifica em França, como nos mostrou o historiador Albert Châtelet. É do Norte da Flandres e também da Alemanha, que se recebem as primeiras influências renascentistas, e

48.

<sup>59</sup> Albert Châtelet, «Nuno Gonçalves. Novos Documentos», Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, dias 2, 3 e 4 de Dezembro de 1994.

<sup>60</sup> Lorne Campbell, *Renaissance Portraits, european portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, Yale University Press, New Haven and London, 1990.







*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

só mais tarde e, com menos intensidade, se vão insinuando os modelos formais italianos. Como observou justamente Reynaldo dos Santos, havia entre nós mais interesse em construir barcos, do que em pintar quadros. Os artistas alhearam-se da vida quotidiana, continuando com o imaginário tradicional<sup>61</sup>.

No domínio literário e artístico, foi lento o trânsito para os valores humanistas, potenciados pela assimilação dos valores clássicos e pelo impacto dos Descobrimentos.

Durante os reinados de D. João II e D. Manuel I, «o peso da mundividência medieval sobrelevou ainda esmagadoramente o das inovações, embora corresponda a estas a dinâmica da mudança»<sup>62</sup>.

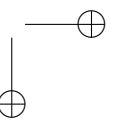
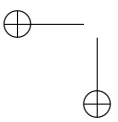
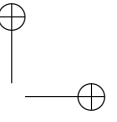
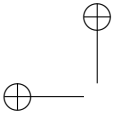
Tentando sintetizar, os pintores portugueses são autores de belos retratos personificados, com uma magnífica factura, à excepção do rosto da Virgem e do Menino Jesus, que obedecem por vezes a estereótipos. Os artistas interessam-se pela profundidade de campo, pintando fundos com paisagens, desenhando cidades reais, fantásticas ou de fantasia, servindo-se muitas vezes da perspectiva aérea para dar mais relevo ao fundo das composições.

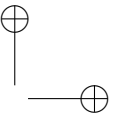
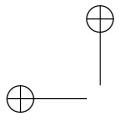
---

<sup>61</sup> *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, p. 58.

<sup>62</sup> Albert Châtelet, *La peinture française, XVe et XVIe siècles*, Genève, Skira, 1992, pp. 65-80.

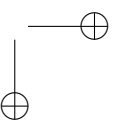
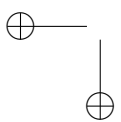


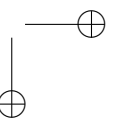
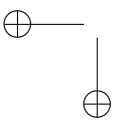
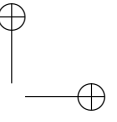
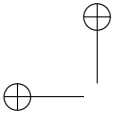


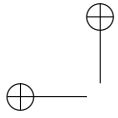


# Parte I

## Estudo das obras







## Criação dos animais Vasco Fernandes, 1506-1511

Óleo sobre madeira de castanho, 1740x920, do retábulo da capela-mor da Sé de Lamego. Museu de Lamego, inv. n.º 14.

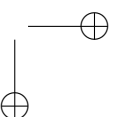
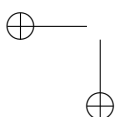
Pertence a um retábulo constituído por vinte painéis de que apenas subsistem os seguintes episódios: Anunciação (1730x920), Visitação (1770x930), Circuncisão (1770x960) e Apresentação do Menino no templo (1830x1001).

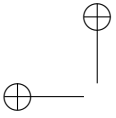
É uma das mais belas obras de Vasco Fernandes e uma das tábuas que sobreviveram do políptico pintado pelo artista para a Sé de Lamego. A Criação dos animais deveria aparecer na fila superior do retábulo que incluía os seis dias da Criação, iconografia pouco frequente nas artes plásticas.

Neste quadro o pintor representa Deus no momento da criação dos animais (Gen 1, 20-25) dando vida pela imposição das mãos aos animais presentes. A representação da imagem de Deus foi proibida no primeiro mandamento dado a Moisés. Os padres e doutores da Igreja afirmam que é impossível figurar Deus e que só por analogias é que é possível esboçar uma pálida ideia. Assim, Deus e as identidades divinas eram codificados por sinais: Deus Pai por um ancião patriarcal; a Santíssima Trindade por um triângulo; o Espírito Santo por uma pomba; e o poder divino por uma mão saindo das nuvens.

O Criador está revestido por uma toga vermelha, cor do poder, talhada num tecido rectangular e sob o manto real veste a túnica de burel sem costuras, feita de uma só peça, a *tunica inconsutilis*. O pintor sintetiza e simboliza assim, numa só imagem, o Verbo feito carne do *Novo Testamento*, e o Verbo Divino, do *Antigo Testamento*.

Notemos a dicotomia entre a majestade do rosto, a barba bífida, os longos cabelos cingidos por uma coroa fechada (a coroa real) e os pés

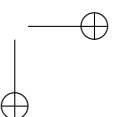
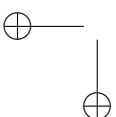


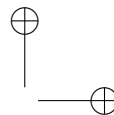
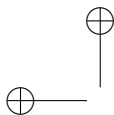


---

Maria José Palla

descalços – alusão à nudez alegórica do Verbo, que vai do nascimento à morte. Os cabelos compridos traduzem o sinal do voto feito pelos nazarenos. Os animais desta cena têm significado simbólico: o touro pode significar o animal do sacrifício; o cavalo branco ajoelhado perante o Criador, segundo Louis Réau, aparece no *Apocalipse* conduzindo o Verbo de Deus; o cordeiro representa o *Agnus Dei*; o porco significa abundância; o javali a autoridade espiritual; o elefante é considerado o mais religioso, sábio e poderoso de todos os animais; o camelo, símbolo de sobriedade, é o único que nos permite atravessar o deserto e chegar à inacessível essência divina. E o unicórnio, associado à Criação, segundo vários autores, simboliza o filho único de Deus para Santo Ambrósio. O seu chifre traduz a cruz.





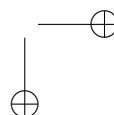
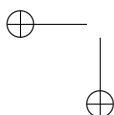
## Tríptico da Virgem, Oração de Santa Ana e São Joaquim Diogo de Contreiras, 1556

Óleo sobre madeira de carvalho, 1885x815, do Convento São Bento de Castris. Sé de Évora. Aba esquerda: Nascimento da Virgem (1885x407); aba direita: Apresentação da Virgem no templo (1885x407).

Este retábulo bem documentado, última obra conhecida do autor, foi estudado por Joaquim Oliveira Caetano. No entanto, há dúvidas sobre se foi concebido como um tríptico com volantes móveis, ou como um retábulo de três painéis. O painel central foi adquirido na Áustria num leilão da firma A. Fleischner, em 13 de Maio de 1929.

Obra consagrada ao culto de Maria, esta iconografia deriva do Evangelho da Natividade da Virgem e do Proto-Evangelho de Tiago, que por sua vez inspirou o Evangelho de Pseudo Mateus. Na tábua central está representado o encontro de Ana e de Joaquim na Porta Dourada, a porta do Paraíso, cena que corresponde à reparação do pecado de Eva (segundo o Génesis, o pecado de Eva teria de ser redimido por uma virgem). Do beijo que Ana e Joaquim trocaram, é concebida Maria. Neste momento, estão ambos orando e agradecendo a Deus por terem sido os escolhidos. Maria, envolta numa bola de luz lembrando uma matriz, aparece entre eles e Deus-Pai. Ao fundo, avista-se uma cidade, que, segundo o Evangelho, seria a cidade de Jerusalém, que o pintor substituiu pela cidade de Lisboa, onde parece reconhecer-se a Rua Nova.

Na aba esquerda do retábulo está representada a Natividade da Virgem, cuja iconografia se confunde por vezes com a do Nascimento de João Baptista, pois em ambas as cenas o parto ocorre no interior de uma casa. Ana está deitada debaixo de um dossel, e a Virgem recém-nascida ao colo de uma jovem com um cesto com roupa a seus pés, objecto recorrente na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI.



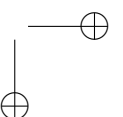
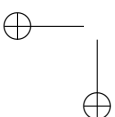


---

Maria José Palla

Na aba direita, vemos a Apresentação da Virgem no templo, também chamada a Virgem da escada, episódio inspirado no Proto-Evangelho de Tiago (7-8) e no Pseudo Mateus. Quando Maria atinge a idade de três anos, os pais confiam-na ao Templo onde permanece até aos doze. Para atingir o altar, era necessário subir quinze degraus, como se vê nesta obra, uma longa escadaria ligeiramente curva, número que corresponde à idade que Maria tinha quando nasceu Jesus, assim como aos salmos graduais. Segundo a iconografia tradicional, o profeta Zacarias aparece no alto das escadas, recebendo-a.

Em primeiro plano, as figuras esguias dos pais, já ao gosto maneirista, acentuam a verticalidade do painel. Nicolas d'Ypres (1495-1531), numa obra do Museu de Louvre com o mesmo episódio, representa os quinze degraus do templo e Zacarias no alto da escada, acolhendo Maria, de forma semelhante. Obra maneirista, onde, citando Vítor Serrão, os «panejamentos e as figuras, o casario dos fundos e a vegetação adquirem uma visão 'serpenteada' e dinâmica».







## Anjo Gabriel e Nossa Senhora da Anunciação, abas do Tríptico: Aparição de Cristo a Nossa Senhora Garcia Fernandes, 1531

Óleo sobre madeira de carvalho. Painel central: 1230x1010; abas: 1260x455. No reverso das abas: Quo Vadis?, em grisaille. Do extinto convento de Santa Clara-a-Velha, Coimbra. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, inv. n.º 2515 a 2517.

Esta obra com grande qualidade formal e composição audaciosa, é datada pelo autor em 1531. Garcia Fernandes representa duas cenas que se complementam, em dois momentos extremos da vida de Jesus, o nascimento e a ressurreição, o nascer duas vezes.

Na tábua da esquerda, o arcanjo da Anunciação surge a voar e, na da direita, a Virgem é visitada pelo Espírito Santo em forma de pomba. São Gabriel, o mensageiro de Deus, vem anunciar a Maria, que medita na página: *ergo virgo concipiet et pariet filium* (Is 7, 14), profetizando que vai ser a mãe de Jesus (Lc 1, 26-38). Com este nascimento, Eva é reabilitada pela mãe do Messias, que será o Redentor da humanidade.

Ao centro, está representada a aparição de Cristo a Nossa Senhora (descrita nos Evangelhos Aprócrifos) e, ao fundo, uma veduta deixa entrever várias cenas: a descida de Jesus ao Limbo, a Ressurreição, o *Noli me tangere* e o Encontro em Emaús, episódios que se seguem à Ressurreição.

A Virgem traça de azul, sua cor emblemática. Tem os cabelos soltos, mas no painel central, está coberta por um escapulário e uma touca branca tapa-lhe o cabelo e o pescoço, como as mulheres idosas. Cristo veste a capa de cor escarlate, símbolo da Ressurreição, e empunha na mão esquerda a cruz e a bandeira da vitória sobre a morte. O vaso com flores, alegoria à pureza da Virgem, repousa diante do arcanjo.

Nestes painéis interessou-nos mais particularmente o desenho, o dinamismo e o cromatismo da imagem de Gabriel, segurando no ceptro ma-



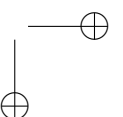
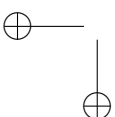


---

Maria José Palla

jestoso de mensageiro divino. A gama de cores da sua asa erguida – azul, branco e preto – constitui um exercício de estilo, onde o autor evidencia um grande requinte de colorista. A forma como concebe as cenas, numa dicotomia interior/exterior, revela também um sentido agudo de unidade, assim como a perspicácia de um cronista.

Jorge Afonso e Frei Carlos representaram este mesmo episódio em obras que se encontram no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.





## Visitação

### Mestre de Abrantes, 1550-1560

Óleo sobre madeira de carvalho, 1215x865. Igreja da Misericórdia de Abrantes. Faz parte de um políptico com seis tábuas, com as seguintes cenas: Anunciação 1210x880, Presépio, 1215x870; Cristo a caminho do Calvário, 1220x875; Calvário, 1225x880; Enterro de Cristo, 1215x875.

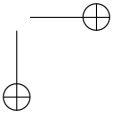
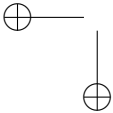
A autoria desta tábua é geralmente atribuída ao Mestre de Abrantes, maneirista experimental, segundo Vítor Serrão, que alguns autores identificam com Gregório Lopes. A cena integra-se na temática dos encontros às portas, modo de marcar um acontecimento importante (Cf. Ana e Joaquim na Porta Dourada), e igualmente a Assunção pela maneira como se ergue o brial da Virgem.

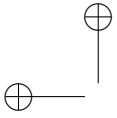
O episódio da Visitação corresponde ao encontro de Maria com sua prima Isabel. Ambas estão grávidas milagrosamente: Isabel de seis meses e Maria de três (Lc 1, 39-45). Segundo a tradição, Isabel ajoelha-se diante da prima, enquanto no seu ventre João Baptista estremece e se ajoelha, ao pressentir Jesus no ventre da Virgem.

As duas figuras femininas que seguram o brial roçagante da Virgem podem ser segundo uns, Maria Cleofas e Maria Salomé, ou então, criadas caudatárias, e lembram as miniaturas do Marechal de Boucicaut, no Museu Jacquemart-André, em Paris.

A música está presente neste políptico. Podemos imaginar que na Visitação, Maria canta o *Magnificat*, na Natividade os anjos o *Gloria in excelsis Deo* e na Anunciação entoam a *Ave-Maria*. Na tábua Cristo no caminho do Calvário sobressai uma trompa, lembrando um «charivari».

Esta pintura, já de tendências maneiristas, possui um estilo fluído, grande amplitude de composição e tons claros: verde, azul, rosa e violeta. O céu escuro e ameaçador simbolizará o futuro drama da paixão de Cristo?

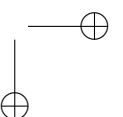
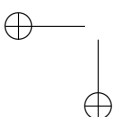


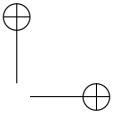
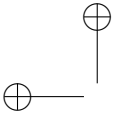


---

Maria José Palla

No que respeita ao cromatismo, a Visitação e a Anunciação mostram-nos tons próximos, contrastando com os do caminho da cruz.





## Nascimento de João Baptista Atribuído a Gregório Lopes, c. 1535

Óleo sobre madeira de carvalho, 1340x1340, do Convento da Esperança em Lisboa. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1069.

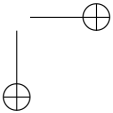
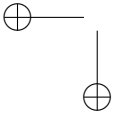
No catálogo *Pintura dos mestres do Sardoal e de Abrantes*, a obra tem o n.º 57 intitula-se: Nascimento da Virgem, opinião de José Alberto Seabra Carvalho.

Pensamos que aqui se trata certamente do nascimento de João Baptista (Lc 1, 57-66), o último profeta de Israel e o precursor do Messias. No momento do parto Zacarias encosta a mão à boca para significar que emudeceu quando lhe anunciaram que a mulher já idosa e estéril iria conceber. Além disso, por uma abertura ao meio e ao fundo, avistamos um cordeiro, símbolo do santo, e por baixo dessa fenda, mesmo no centro da obra, uma criada segura numa faca, o que nos recorda a sua decapitação por ordem de Herodes. Os múltiplos nós que esta tábuca figura, mormente no reposteiro, têm a mesma função simbólica.

Ao retomar a palavra, oito dias depois do nascimento do filho, no ritual da Circuncisão, Zacarias pronuncia o nome do filho e, segundo a lenda, nesse preciso momento teria entoado a melodia *Ut queant Laxis* (de Guido de Arezo), hino litúrgico de São João Baptista, santo padroeiro dos músicos, cujas sílabas iniciais deram os nomes actuais da escala diatónica. Lembremos que o nome João significa «aquele que tem a graça».

Do lado direito, encontram-se as figuras profanas, e do esquerdo, as sagradas. A mulher à direita interessa-nos particularmente pela sua estilização: figura sentada de perfil, vestindo uma saia amarela a arrastar pelo chão, abanando as brasas acesas de um fogareiro, a abrir o quadro.

Sentada num banco de palha, uma criada verifica a temperatura da água deixando entrever as mãos na transparência. Uma outra mulher traz um cesto de ovos, e, em primeiro plano, vemos um recipiente com manteiga.



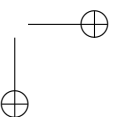
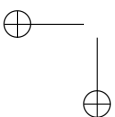


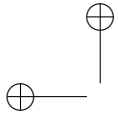
---

Maria José Palla

A marca do quotidiano concebida pelo pintor nos numerosos objectos da vida doméstica está muito presente. Distinguimos um abano, vasos, jarras, cestinhos, uma cama, um fogareiro. Este último objecto, muito comum em cenas de nascimento, é recorrente em várias obras portuguesas: na Anunciação de Lamego, de Vasco Fernandes, no Inferno e no Presépio do retábulo do Paraíso, atribuído a Gregório Lopes e colaboradores, os dois últimos no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

O nascimento de João anuncia o nascimento de Jesus e a sua narrativa tem afinidades com as dos nascimentos de Isaac, de Sansão e de Samuel, no Antigo Testamento. Uma inscrição, aposta numa tampa no chão, é difícil de decifrar.





## Virgem e o Menino, Santa Ana, São José e a doadora Mestre desconhecido

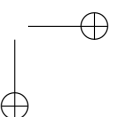
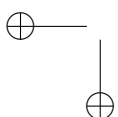
Óleo sobre madeira de carvalho, 1650x1725, do Convento da Esperança em Lisboa. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1072.

Estamos perante uma *sacra rappresentazione* muito original, inspirada nas ladainhas da Virgem e numa geografia mística do século XVI, onde aparecem o Calvário, Jerusalém e várias colinas, entre os quais o Monte Sinai.

A composição está centrada num eixo vertical definido pelas três figuras da Trindade. Ao alto e numa mandorla de luz acompanhado por uma corte celestial de anjos, distinguimos o Deus-Pai vestido como um pontífice, empunhando o globo terrestre, e abençoando; num elo de ligação, a pomba irradiando luz simboliza o Espírito Santo; na terra, Jesus, repousando ao colo da Virgem sentada num trono renascentista, completa a tríade.

A Virgem e o Menino estão rodeados por São José, Santa Ana e a doadora, esta última a rezar, como que alheia à cena, tendo à sua frente um livro de orações aberto numa página com a iluminura do Aparecimento de Cristo à Virgem. O pintor cria assim, em *abyme*, uma cena dentro da cena, em que a ilustração do livro está em simetria inversa com a simbólica do quadro. Certos pormenores iconográficos parecem pertencer à devoção dominicana, por exemplo, o rosário e as ladainhas, e Santa Ana, que oferece uma rosa branca e um cacho de uvas ao Menino Jesus, que esboça um gesto de recusa. A flor simboliza o cálice que recolherá o seu sangue, vertido na agonia, ou as suas chagas. As uvas simbolizam o seu sacrifício. No trono estão representados profetas do Antigo Testamento.

Esta obra apresenta uma relação muito estreita entre texto e imagem. Num contexto moderno, equivaleria à redundância expressa por Magritte





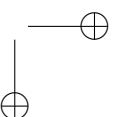
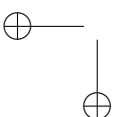
Maria José Palla

na obra *Ceci est une pipe*. Os diversos atributos que em numerosos escritos litúrgicos louvam as virtudes da Virgem estão inscritos em filactérios, junto das imagens que os simbolizam, rodeando a virgem, como as exclamações de uma ladainha. Maria é comparada a um jardim fechado: *hortus conclusus*, a uma fonte: *fons hortorum*; a um poço: *puteus aquarum viventium*; ao sol: *electa ut sol*; à lua: *pulchra ut luna*; à estrela do mar: *stella maris*; ao cedro do líbano: *cedrus exaltata*; à oliveira: *oliva speciosa*; ao lírio que floresce dos espinhos: *lilium inter spinas*; a uma sarça de rosas: *plantatio rosae*. E ainda a um espelho límpido: *speculum sine mácula*, à cidade de Deus: *civitas Dei* e à porta do céu: *porta coeli*.

A torre de David destaca-se à direita, erguendo-se como a árvore de Jessé, decorada com figuras de patriarcas, antepassados de São José, cuja figura parece sustentá-la.

Esta obra, possivelmente de inspiração renana, aproxima-se da Virgem das rosas de Martin Schongauer, em Colmar, encomenda dos dominicanos, na qual também se lêem inscrições. Em Boston, encontra-se um quadro muito semelhante ao de Colmar, onde Deus é figurado pairando por cima da Virgem, benzendo com a mão direita e com a esquerda pousada na asa de uma pomba, donde saem múltiplos raios como na obra de Lisboa. Stephan Lochner também executou uma Virgem das rosas, em 1450, na Alemanha. As gravuras de Martin Schongauer, cujo pai e os irmãos eram ourives, foram certamente conhecidas dos pintores portugueses.

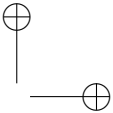
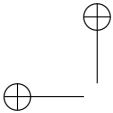
Vítor Serrão diz que o autor desta obra pertence ao primeiro Maneirismo, ou Maneirismo experimental. Notemos, com efeito, a clara influência italiana no desenho do trono e do cabelo encaracolado do menino, mas também a flamenga, no realismo dos pormenores.







Museu Nacional de Arte Antiga, A Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma Doadora, Autor Desconhecido, Século XVI (1540-1560). Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Adoração dos pastores

### Atribuído a Gregório Lopes, c. 1540

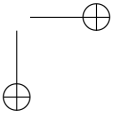
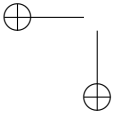
Óleo sobre madeira de carvalho, 1355x1215, do retábulo de Santos-o-Novo das Comendadeiras da Ordem de Santiago, Lisboa. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1172.

Faz parte de um grupo que compreende seis painéis: Anunciação, 1360x1130; Adoração dos Magos, 1355x1220; Jesus no Horto, 1342x1114; Enterro de Cristo, 1355x1215 e Ressurreição, 1347x1124.

A Adoração dos pastores é um episódio evangélico que aparece em Lucas (2, 8-20) e no Evangelho Árabe da Infância (IV). A obra apresenta dois episódios: ao fundo à esquerda um anjo anuncia aos pastores o nascimento de Jesus; em primeiro plano, um conjunto de pastores reunidos à volta da manjedoura com o Menino Jesus forma um grupo organizando o espaço a partir do movimento das personagens.

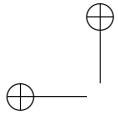
Os pastores desgrenhados e espantados por verem Jesus, são portadores de caça, leite e ovos. Na Adoração dos Pastores do mestre da Madre de Deus, no mesmo museu, as ofertas também contêm leite e ovos, o que nos recorda o Monólogo do Vaqueiro de Gil Vicente, quando os pastores presenteiam à rainha que acabou de dar à luz: «mil huevos y leche aoadas, e un ciento de quesadas». Estes pastores, seres associados à terra e próximos da natureza como os pastores de Juan del Encina, lembram *Os Pastores* de Hugo van der Goes, do Museu dos Ofícios, em Florença.

A Virgem em primeiro plano traja de azul e São José, mais afastado, de vermelho, cores emblemáticas destes santos, como sabemos. O fogareiro, próprio do nascimento, situa-se à direita. Maria exhibe o Menino, abrindo o pano ou lençol em que está envolto sobre a palha. Reynaldo dos Santos relaciona a concepção deste retábulo com os painéis da Igreja de São João Baptista, em Tomar, e com os quadros da Misericórdia de Abrantes.





Museu Nacional de Arte Antiga, Adoração dos Pastores, Gregório Lopes, Século XVI (1540-1545). Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Circuncisão

### Vasco Fernandes, 1506-1511

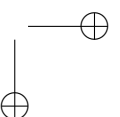
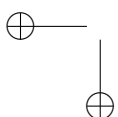
Óleo sobre madeira de castanho, 1770x960, do retábulo da capela-mor da Sé de Lamego. Lamego, Museu de Lamego, inv. n.º 17. Encomenda do Bispo D. João Camelo de Madureira para a Sé de Lamego.

A circuncisão, instituída como sinal da aliança de Abraão com a sua descendência, é o rito de passagem judaico equivalente ao baptismo para os cristãos (Lc 2, 21). Este ritual, de origem egípcia, abrange todos os recém-nascidos do sexo masculino com a idade de oito dias, é executado por um sacerdote especializado, chamado mohel, e simboliza a marca distintiva do Povo Eleito.

Na obra em estudo, a figura central pode ser a do doador, o Bispo de Lamego, D. João Camelo de Madureira. Ao escolher este tema e ao definir o programa iconográfico, o Bispo quis possivelmente relembrar o significado da circuncisão.

No primeiro plano, vemos a circuncisão descrita no Novo Testamento (Lc 2, 21). Grão Vasco ampliou a narrativa bíblica estabelecendo uma concordância entre os dois testamentos: no retábulo historiado ao fundo está representado o Antigo Testamento, com o sacrifício de Isaac, sacrifício este colocado em paralelo com o de Jesus, o alter Isaac, segundo Isaac. O véu da Virgem une a mãe ao filho, recordando o cordão umbilical e servindo ao mesmo tempo de toalha litúrgica (tallith). O pintor pormenoriza com grande realismo a faca do ritual e vai até ao naturalismo do sangue da operação, o sangue de Cristo, aqui pela primeira vez derramado, prefigurando o seu sacrifício na cruz.

O sacerdote endossa a alva e o amicto, o éfode com os guizos e as franjas (tsisith), e a tiara com as fitas. Os guizos, granadas ou doze pedras, simbolizam as doze tribos de Israel e têm como função lembrar aos judeus





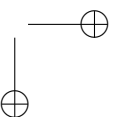
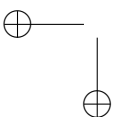
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

dispersos pelo mundo a observância da lei comum e o amor privilegiado a Deus.

Estão representados outros objectos que, segundo o historiador judeu Flávio Josefo, figuram no templo: uma mesa (em pedra de hematite e em forma de cálice, lembrando o sangue), um lampadário e uma cortina de linho, tecida a ouro e escarlata, de diversas cores, simbolizando o Universo.

À direita, avistamos duas mulheres, provavelmente parentes ou criadas da Virgem, ou talvez Maria Salomé e Maria Cleofas, que mais tarde virão a estar presentes no Calvário.





## **Adoração dos Magos** **Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530**

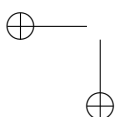
Óleo sobre madeira de carvalho, 1980x1120, do retábulo do Convento de Jesus de Setúbal. Museu de Setúbal / Convento de Jesus, inv. n.º 4/PR4.

Este retábulo é constituído por catorze tábuas pintadas entre 1520 e 1530: Anunciação, 1980x1115; Presépio, 1990x1125; Apresentação do Menino no Templo, 1870x1120; Assunção, 2570x1385; \*Cristo e Verónica, 1970x1120; \*Cristo a ser pregado na Cruz, 1097x1120; Calvário, 2580x1575; Deposição, 1990x1115; Ressurreição, 1960x1130; São Boaventura, Santo António e São Bernardino de Siena, 1785x1120; Aparição do anjo a Santa Clara, Santa Inês e Coleta, 1350x985; Estigmatização de São Francisco de Assis, 1795x1100; \*Santos Mártires de Marrocos, 185x1125.

A cena representada está descrita em vários textos: Mateus (2, 1-12), *Liber de Infantia Salvatoris*, Proto-Evangelho de Tiago (21), Pseudo Mateus (16) e Evangelho Árabe da Infância (VII-VIII).

O alinhamento dos reis, sumptuosamente vestidos, define como que uma linha oblíqua em direcção à estrela, e assim salientam-se as personagens. Segundo o Evangelho (Mt 2, 1-12), os Reis seguem a estrela que os guia do Oriente a Jesus recém-nascido. Até ao século XII os Reis Magos são representados com o mesmo tipo e o mesmo traje. Mais tarde, são associados às três idades da vida e às três partes do mundo, como aqui se verifica.

A Virgem apresenta o Menino aos reis, prostrados, em oração. Baltasar, o mago africano, retira o turbante ornado com uma coroa, em reverência a Jesus, e exhibe o presente tradicional. Gaspar e Belchior com as oferendas e os chapéus no chão, estão de mãos postas adorando o Menino, atitude que encontramos noutras obras com o mesmo episódio.





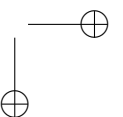
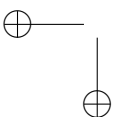
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

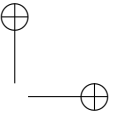
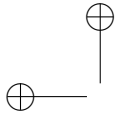
---

O quadro abre-se sobre um chapéu vermelho terminado em bico de um dos reis, o chapéu emblemático dos Judeus. Belchior tem uma faixa com um nó nas costas, alusão ao transporte dos presentes: o ouro, a mirra e o incenso.

O lugar da Virgem, local sagrado, está delimitado por um tecido adomado. A arquitectura é mista: uma cabana pobre com um boi (referido nos Apócrifos), contrastando com uma elegante coluna renascentista.

À direita, avistamos uma cena exterior ao episódio bíblico: certamente uma alegoria do conjunto das nações, comentando o nascimento de Jesus e interrogando o povo. Uma bela paisagem, ao fundo, remata o quadro.





## Apresentação do Menino no Templo Jorge Leal e Gregório Lopes, 1520-1525

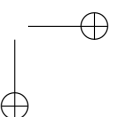
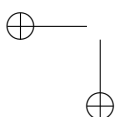
Óleo sobre madeira de carvalho, 1810x1320, do Convento de Francisco da Cidade de Lisboa, depois na capela de Nossa Senhora dos Prazeres do Mosteiro de São Bento da Saúde. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 6

Faz parte de um conjunto de quatro painéis: Visitação, 1810x1330; Adoração dos Magos, 1760x1350; Menino Jesus entre os doutores, 1780x1330.

A Apresentação ao Templo (Lc 2, 22-38) passa-se a 2 de Fevereiro e é confundível com a Circuncisão. Neste caso, trata-se certamente desse episódio porque José, ao centro, segura as duas pombas do sacrifício na mão esquerda, oferta prescrita para os pobres, neste ritual. No mesmo museu, uma tábua com o mesmo episódio apresenta as duas pombas sobre a mesa, juntamente com várias moedas, o presente dos ricos.

Voltando ao nosso quadro, nele encontramos representado um outro episódio, a purificação da Virgem. Sobre a cerimónia litúrgica hebraica os pintores acrescentaram a festa da candelária, ritual pagão grego. Este rito é tradicional nos países de tradição judaica, é o dia da transmissão da cabala. Assim Maria e José, uma criada e a profetiza Ana seguram em velas. Esta última, mulher idosa que habita o Templo desde a morte do marido, aponta para o Menino com uma mão descarnada e desmedida, certamente para dar ênfase à situação. Noutras iconografias pode ostentar as tábuas da lei, representando assim a Sinagoga.

O sacerdote está paramentado para o ritual da cerimónia: veste capa litúrgica ricamente decorada guarnecida por um sebasto representando Moisés com as tábuas da lei, um éfode com as granadas, um cinto com franjas e uma mitra. A cor verde que domina a composição é a cor litúrgica respeitante a este ritual, e a toalha branca está associada à purificação







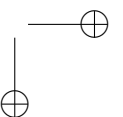
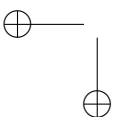
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

da Virgem. A decoração interior, muito requintada, mostra-nos um lampadário (magnífica peça de ourivesaria de estilo gótico), uma cortina e uma mesa de hematite com uma toalha tecida a ouro com franjas, elemento judaico, como vimos. A presença de duas colunas no templo é tradicional.

Obra de parceria de pintores de Lisboa, a mão de Gregório Lopes revela-se certamente na belíssima factura dos rostos e no requinte da indumentária.

Consideramos este retábulo, influenciado por Jorge Afonso, mestre dos dois pintores, uma das obras importantes da primeira metade do século XVI.





Museu Nacional de Arte Antiga, Apresentação do Menino no Templo, Mestres do Retábulo de São Bento (Gregório Lopes e Jorge Leal), 1520-1525. Fotografia de Carlos Monteiro. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Fuga para o Egípto

### Atribuído a Gregório Lopes e colaboradores, c. 1527

Óleo sobre madeira de carvalho, 1290x880, do retábulo do Convento de Nossa Senhora do Paraíso em Lisboa. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 14.

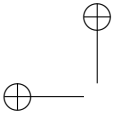
Pertence a um conjunto de oito painéis sobre a vida da Virgem, com moldura trabalhada na parte superior: Casamento da Virgem, 1285x875; Anunciação, 1285x88; Visitação, 1285x88; Presépio, 1285x875; Adoração dos Reis Magos, 128x865; Apresentação de Jesus no Templo, 128x875; Morte da Virgem, 1285x87.

A Fuga para o Egípto é uma das tábuas mais movimentadas do retábulo consagrado à vida da Virgem. De entre os quatro painéis da predela, dois figuram no mesmo museu: Santa Margarida e Santa Madalena, Santa Luzia e Santa Ágata. Os dois outros, Santa Apolónia e Santa Inês, Santa Catarina e Santa Bárbara, estão expostos em Poznan, na Polónia.

Trata-se de uma obra de parceria – prática, como sabemos, muito corrente na época – cujas cores quentes e vivas (dourados, amarelos, vermelhos e azuis), a tornam, como todas as obras que apresentamos, uma bela ilustração dos mistérios propostos à meditação dos fiéis. Maria e José são obrigados a partir para o Egípto para salvar Jesus do massacre dos inocentes (Mt 2, 13-18). Neste episódio estão representados o Milagre da palmeira e o Milagre da seara de trigo, episódios do Pseudo Mateus (cap. 20-21) e da Legenda Aurea, frequentes na pintura.

Maria e José fogem de Herodes para escapar ao massacre. Num momento de descanso, Jesus ordena para uma palmeira: «inclina-te». A árvore verga-se, e vários anjos ajudam José a colher tâmaras. As mãos de José e de Maria pegam no cesto que as contém, num gesto semelhante ao que distinguimos no retábulo da Sé de Viseu, com o mesmo episódio.





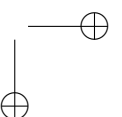
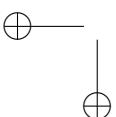
---

Maria José Palla

Numa outra obra com o mesmo tema, executada para o mosteiro do Beato António, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. n.º 47), são os anjos que colhem os frutos.

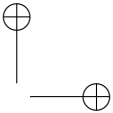
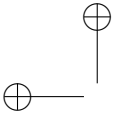
No milagre da seara de trigo, a Virgem pede aos camponeses para dizerem aos soldados de Herodes, que eles passaram enquanto os camponeses estavam ainda a semear. Quando os soldados chegam, o trigo cresce, e estes não podem continuar, deixando a Sagrada Família prosseguir o seu destino.

Note-se, nesta obra, a rigidez estática do burro que transporta Nossa Senhora, chocante neste conjunto pleno de movimento e dinâmica.





Museu Nacional de Arte Antiga, Fuga para o Egipto, Oficinas de Gregório Lopes (atribuído), 1527. Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Menino Jesus entre os Doutores Atribuído a Cristóvão de Figueiredo

Óleo sobre madeira de carvalho, 1210x1420, do Convento da Encarnação em Lisboa. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1525.

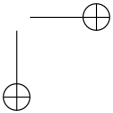
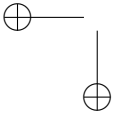
Este episódio é narrado em pormenor por Lucas (2, 39-52), no Pseudo Tomás (19, 1-5) e no Evangelho Árabe da Infância, de forma semelhante.

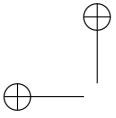
O tema versado neste quadro foi muito popular na Idade Média. Quando Jesus fez doze anos, por altura da Páscoa, os pais levam-no ao Templo de Jerusalém, numa visita ritual. Ai, o Menino discute as Escrituras com os doutores da lei e assim anuncia que o Messias vai chegar.

O painel representa-o a pronunciar um discurso eloquente, gesticulando com os dedos (*comput digital*). O Menino permanecerá três dias no templo.

Jesus revestido com a sua túnica sem costura, cuja fímbria arrasta pelo chão, está em elevação em cima de um estrado circular, rodeado por uma cortina adamscada em forma de dossel, delimitando o seu espaço sagrado. Jesus prende a atenção dos circunstantes. Entre eles, o pintor representa belíssimos retratos, de frente, de perfil e a três quartos, de homens atentos e admirados, tecendo comentários, com chapéus de cores vivas, verdadeiras caricaturas de judeus, representantes da Antiga Lei, que as tábuas de Lei desenhadas nos vitrais nos recordam. Zacarias, à frente do Menino, segura num livro, provavelmente o Antigo Testamento.

Jesus e os pais representam a Nova Lei. A Virgem chorando de emoção e São José com um bordão imponente, ambos com auréolas, situam-se à direita do observador. Através de um arco, podemos observar as colunas do Templo em hematite, simbolizando o seu sacrifício na cruz. Em primeiro plano, estão sentadas de costas duas personagens enigmáticas, de aspecto social diferente das restantes. À esquerda do observador, uma



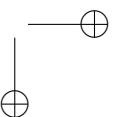
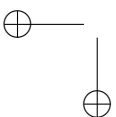


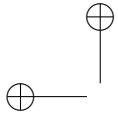
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

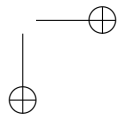
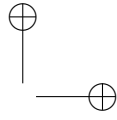
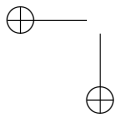
pequena arca com livros, entre os quais a Bíblia, marca a cerimónia do conhecimento.

Esta é a última cena relativa à infância de Jesus. Os Evangelhos só voltam a evocá-lo dezoito anos depois, no momento do Baptismo.

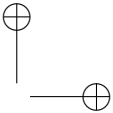
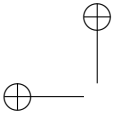




Museu Nacional de Arte Antiga, Menino Jesus entre os Doutores, Cristóvão de Figueiredo (atribuído), 1520-1530. Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)







## Batismo de Cristo

### Vasco Fernandes, c. 1535-1540

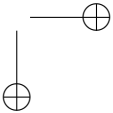
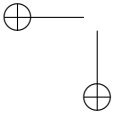
Óleo sobre madeira de castanho, 2115x2315, da Capela São José da Sé de Viseu. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 215. Predela: Santo Antão e São Judas Tadeu, 483x691; São João Evangelista e Santo André, 481x686; São Paulo e São Tiago, 481x692.

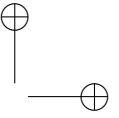
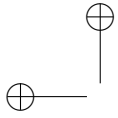
Este episódio é narrado nos quatro Evangelhos (Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-13; Lc 3, 21-22; Jo 1, 29-34). Jesus tem trinta anos no momento em que pelo batismo, entra na vida pública. Estamos no rio Jordão. No momento em que desce a pomba do Espírito Santo, João Baptista reconhece Jesus como o Messias prometido. Neste painel, apresentam-se duas cenas: o Batismo e a Teofania (manifestação do Espírito Santo).

Jesus e João dominam a composição. Este último está descalço numa posição mais elevada, própria do oficiante. Na outra margem do rio, dois anjos seguram na *tunica inconsutilis* para Jesus vestir após a purificação ritual, sinal da passagem para a vida pública. Com os pés imersos na água do rio e com o perizonium, Jesus apresenta-se com um corpo desajeitado e um rosto inexpressivo.

Nesta tábua, Vasco Fernandes é mais feliz na paisagem do que nas figuras, sobretudo na pintura dos arbustos, em primeiro plano, e da cidade imaginária, ao fundo. De um e de outro lado, árvores bem delineadas equilibraram a composição.

Depois do batismo, Jesus parte para o deserto, onde reza e jejua durante quarenta dias (quarenta é o número da espera), e onde será tentado por Satanás.





## **Salomé apresentando a cabeça de São João Baptista Gregório Lopes, 1538-1539**

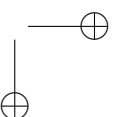
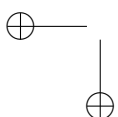
Óleo sobre madeira de carvalho, 2600x1500, Tomar, Igreja de São João Baptista. Faz parte do retábulo-mor da Igreja de São João Baptista, em Tomar, de que restam as seguintes tábuas: Degolação de João Baptista, 2352x1191; Abraão e Melquisedeque, 1721x892; Recolha do Maná, 1701x1254; Última Ceia, 1702x1254 e Missa de São Gregório, 1742x881. A Pregação de São João Baptista e o Baptismo de Cristo desapareceram.

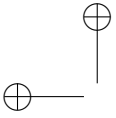
Por ocasião de uma festa, Herodes com um turbante terminado em bico, e uma faca à frente, enamora-se da beleza de Salomé, filha de Herodíades, e promete dar-lhe o que ela lhe pedir após ela ter dançado para ele. Aconselhada pela mãe, a jovem exige a cabeça de João Baptista. Nos Evangelhos não é mencionado o nome Salomé mas sim «a filha de Herodíades».

O pintor inscreveu a cena numa composição em oblíquo, do interior para o exterior do palácio, representando o momento em que o carrasco traz numa bandeja a cabeça do santo, motivo que se tornará o emblema das confrarias da Misericórdia e dos penitentes negros. Em primeiro plano, três jovens de corpos desajeitados brincam com a fruta que o rei lhes atira, como era então hábito em Roma. Segundo alguns autores, os jovens brincam ao jogo da pêra.

O episódio anterior a este, a Degolação de João Baptista, obra muito violenta e cruel, é também uma das mais interessantes de Gregório Lopes, onde vemos a cabeça do santo espirrando sangue numa bandeja, em primeiro plano.

Apesar do Baptista já se encontrar morto no momento do Calvário, muitos pintores colocam-no aos pés da cruz, lembrando que profetizara o sacrifício de Jesus.

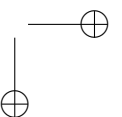
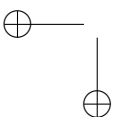


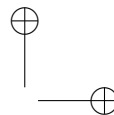


*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

Este tema foi muito apreciado durante o século XVII, a par de outros temas onde triunfava a personagem aparentemente mais fraca. Mas os pintores representam Salomé numa composição mais despojada e intensa, na qual se encontram unicamente duas figuras: Salomé e a cabeça do Baptista. Mais tarde, os pintores simbolistas vão-se interessar igualmente por este episódio.





## **Cristo em casa de Marta** **Oficina de Grão Vasco, com Gaspar Vaz, c. 1535**

Óleo sobre madeira de castanho, 1981x2048, da Capela de Santa Marta do Paço Episcopal de Fontelo. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2160.

Encomenda de D. Miguel da Silva cujas armas figuram nos plintos das duas colunas que estruturam a cena, esta pintura tem cariz renascentista.

Vejam os dois pólos inscritos no quadro. O espaço é organizado em volta de Jesus sentado sob um dossel, sinal de majestade, substituto do trono. A esquerda e à direita as personagens repartem-se em dois triângulos distintos que correspondem, o primeiro ao profano, destacando-se da sombra da capela, o segundo ao sagrado, inundado pela luz do dia.

Marta, a irmã de Lázaro e de Maria Madalena, é a santa padroeira das donas de casa e símbolo da vida activa. O seu atributo é marcado pelo avental próprio das lidas domésticas. Conhecemos o episódio relatado por Lucas (10, 38-42): Jesus vem jantar a casa de Marta e de Maria, e a primeira apressa-se a servi-lo. Reforçando a actividade de Marta, dois servidores, um à esquerda, outro à direita, vão servir a refeição.

Marta queixa-se de Maria. Jesus dirige-se-lhes. Com uma mão acalma Marta e com a outra designa Maria como o bom exemplo. Lázaro está presente, pois já foi ressuscitado por Jesus. Em contraste, Maria, a contemplativa, figura que tem como origem a gravura *Melencolia I* de Albrecht Dürer (1514), está sentada ouvindo Jesus.

Nesta obra assistimos a um jogo muito significativo de mãos: as mãos mudas dos criados, são as do trabalho; as mãos de João e de Lázaro dialogam, mimam e animam a conversa. Olhemos para as mãos de Maria: tem a mão direita fechada, repousando sobre um livro (*o Antigo Testamento?*). Na mão esquerda, a da melancolia, está recostada a face. Pensamos que este tema teria sido escolhido pelo bispo mecenas em razão da sua mágoa,





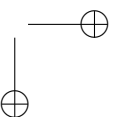
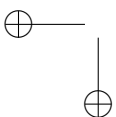
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

querendo exprimir a tríade desgosto, cansaço e meditação, nas palavras de Panofsky, em virtude dos seus desgostos, depois de ter chegado de Itália. Segundo Maxime Préaud, autor de um magnífico livro sobre a melancolia, «a morte é omnipresente nos melancólicos e a relação permanente entre a eternidade e a fugacidade atormentam o espírito do melancólico».

Aqui estão inscritos três tempos distintos: o momento da cena bíblica (o tempo de Cristo), o tempo do milagre atribuído a Marta segundo a *Legenda Aurea*, e o tempo da factura da obra. Aquele que nos interessa mais particularmente é o segundo, no qual se evidencia um quadro de cavalete do lado direito do observador onde vemos Marta aspergindo com água sagrada um dragão anfíbio, o demónio. A lenda diz que a santa, ao evangelizar o Sul da França, chega à cidade de Tarrascon, na Provence, e liberta os habitantes do dragão – a Tarrasca. Este atributo à figura de Marta torna-se invulgar por estar em *mise-en-abyme*, quer dizer, num quadro dentro do quadro.

Vasco Fernandes ao executar esta obra segue um programa moderno, devido a D. Miguel da Silva, ter trazido ideias renascentistas de Itália.



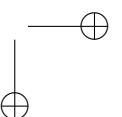
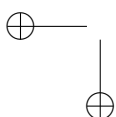


## **Cristo e o Centurião** **Oficina de Jorge Afonso?, c. 1510-1515**

Óleo sobre madeira de carvalho, 4120x2470. Tomar, Charola do Convento de Cristo. Esta obra faz parte de um conjunto que integra: Ressurreição de Lázaro, Entrada de Cristo em Jerusalém, Ressurreição e Ascensão (completos), e ainda Confissão de Santa Rita (?), Baptismo de Cristo e Instrumentos de Tortura (incompletos).

Iconografia muito rara na arte cristã (Mt 8, 5-13; Lc 7, 1-10), a cena pertence à série dos milagres de Jesus: um Centurião romano aproxima-se de Jesus e pede-lhe para curar o criado. Quando Jesus se dirige à casa onde está o enfermo, o Centurião diz-lhe que bastava somente uma palavra para que o servo não morresse. Jesus, admirado com a sua fé, cura o servo à distância, «somente com uma palavra».

A composição é formada por dois grupos: à direita, Jesus e os apóstolos, e, à esquerda, o Centurião no momento do milagre. Em primeiro plano, à esquerda, encontra-se um grupo difícil de identificar: dois cães, um branco e um preto, e um macaco, é uma imagem enigmática. O cão era associado ao impuro, à morte, e uma das suas práticas é a função de psicopompo, ou seja, de guia na morte, de visita aos infernos, e pode outrossim possuir propriedades medicinais. O macaco significa a imagem do homem decadente e a luxúria. Segundo Dagoberto Markl, «este grupo de animais representa um verdadeiro mistério, é o combate entre o bem e o mal, entre a virtude e o vício». Luís Reis-Santos, por seu turno, afirma que esta iconografia recorda pormenores de quadros florentinos.





## Última Ceia

### Oficina de Francisco Henriques, c. 1503-1508

Óleo sobre madeira de carvalho, 1210x890, painel do retábulo do altar-mor de São Francisco de Évora. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 94.

A cena representada está narrada nos quatro Evangelhos: Mt 26, 17-30; Mc 14, 12-26; Lc 22, 7-30; Jo 13, 21-30. A palavra latina *cena*, origem de *ceia* em português, indica, segundo a tradição cristã, a última refeição de Jesus com os discípulos, momento em que instituiu a Eucaristia. Este acontecimento precedeu a noite em que Jesus foi preso e o dia em que foi crucificado, na véspera do sabat, a uma sexta-feira.

Este painel faz parte de um dos dezasseis que constituíam o retábulo do altar-mor do Mosteiro de São Francisco de Évora, pintado entre 1503 e 1508, do qual restam apenas onze tábuas no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, e quatro na Casa dos Patudos, em Alpiarça, desconhecendo-se o paradeiro da décima sexta tábuas. Mais adiante, estudaremos os *Cinco mártires de Marrocos*, do mesmo políptico.

Obra do atelier de Francisco Henriques e encomenda do rei D. Manuel, a iconografia recorda a *Ceia* do retábulo da Sé de Viseu (1500-1506), a *Ceia* do mestre do retábulo da Sé de Évora (escola flamenga), no Museu de Évora, e, segundo Dagoberto Markl, uma gravura do monogramista I. A. de Zwolle, artista do Sul dos Países Baixos, do fim do século XV.

João, o apóstolo preferido, reclinava-se sobre a mesa, à frente de Jesus. Judas de cabelos ruivos e barba bífida, de perfil, no lado esquerdo do observador, traja de amarelo, cor da Sinagoga e dos Judeus; no cinto, está pendurada a bolsa da traição. O jarro bem distinto, em primeiro plano, recorda a cerimónia em que Jesus lavou os pés aos discípulos, antes da instituição da Eucaristia.





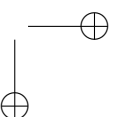
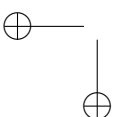
---

Maria José Palla

Estamos no momento em que Jesus profere as palavras: «em verdade vos digo que um de vós que comigo come, me há-de trair» (Mc 14,18). «É aquele a quem eu der o bocado de pão molhado. E, molhando o pão, o deu a Judas Iscariotes» (Jo 13-26).

Sobre a mesa, o pão, a carne e o vinho, encontram-se em clara evidência. Num gesto invulgar e realista, um apóstolo limpa os dentes com uma das muitas facas que se vêem sobre a mesa, certamente para encobrir que está a falar com o seu vizinho.

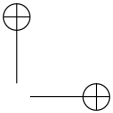
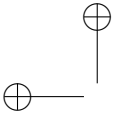
O tema deste retábulo pertence a uma iconografia mendicante.







Museu Nacional de Arte Antiga, Última Ceia / Retábulo de São Francisco de Évora, Francisco Henriques, 1508-1511. Fotografia de Luís Pavão. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Jesus no Horto

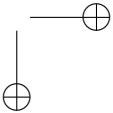
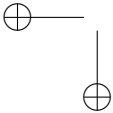
### Atribuído a Gregório Lopes, c. 1540

Óleo sobre madeira de carvalho, 1342x1114, do retábulo de Santos-o-Novo, de que já estudamos a Adoração dos Pastores. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 117.

Terminada a última ceia, Jesus encaminha-se com os apóstolos em direcção ao Monte das Oliveiras (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46). Aí o vemos, no centro, ajoelhado a orar, trajando a túnica emblemática. Estamos perante um dos momentos de sua fraqueza humana, apelando o Pai, que lhe envia um anjo com o instrumento do sacrifício – a cruz.

Os discípulos dormem e ele diz-lhes: «Rezai para não cairdes em tentação». Estão presentes, a dormir, Pedro à nossa direita, Tiago à esquerda e João, no meio.

Esta tábuia possui uma grande beleza paisagística, nas árvores e na arquitectura ao longe. Notemos as oliveiras muito realistas. Ao fundo, à esquerda, a turba com lanternas aproxima-se de Jesus, com Judas à frente, com os cabelos ruivos e a bolsa com o dinheiro bem evidenciados, formando uma mancha vermelha e amarela, cores próprias da traição.





Museu Nacional de Arte Antiga, Cristo no Horto do Retábulo do Convento de Santos-o-Novo, Oficina de Gregório Lopes (atribuído), 1539-1541. Fotografia de Luísa Oliveira. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Prisão de Cristo Mestre do retábulo da Sé de Viseu, 1501-1506

Óleo sobre madeira de carvalho, 1315x810. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv n.º 2151.

A cena segue-se à da obra anterior (Mt 26, 47-56; Mc 14, 43-52; Lc 22, 47-53; Jo 18, 1-11). À noite, no *Jardim das Oliveiras* é representado um dos episódios mais encenados nos mistérios medievais europeus. Os pintores, em geral, reúnem duas cenas consecutivas numa só, num sincretismo temporal: beijo de Judas e prisão de Jesus. O *Evangelho segundo São João* é aquele que contém o relato mais pormenorizado deste episódio e o único a mencionar Malco.

Numa composição próxima do *Beijo e Prisão de Jesus* de Dierik Bouts o velho, na Pinacoteca de Munique, o beijo da traição destaca-se, ao centro. Por trás, os soldados com archotes e lanças envolvem Jesus, prendendo-o.

O anão Malco criado do sumo-sacerdote, estende-se no chão com a lanterna ao lado. Simão Pedro, ameaçador, embainha a espada depois de lhe ter cortado a orelha, que Jesus segura na mão direita, antes de realizar o milagre. Hedroit, a mulher do ferreiro que recusou fundir os pregos destinados à cruz, personagem inventada pelos autores de mistérios, está perto de Jesus iluminando-o com uma tocha. Na espada do soldado à direita vê-se o monograma J E.





## Cristo atado à coluna Mestre desconhecido, século XV

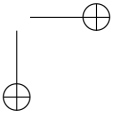
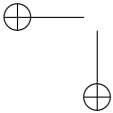
Óleo sobre madeira de castanho, 1820x1360. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 2130. Aquisição a D. Maria José de Melo Lobo de Vasconcelos, em 1969.

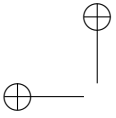
Estamos perante o sacrifício que antecede o da crucificação, numa composição centrada, de grande equilíbrio e estabilidade. Jesus ainda não recebeu a coroa de espinhos, e toma uma atitude semelhante à que ter mais tarde na cruz, com os olhos semi-cerrados amarrado pelos braços e pelos pés à coluna da flagelação venerada em Jerusalém e Roma, e parte integrante deste episódio.

Temos uma composição teatral atendendo à posição dos braços estendidos e mãos abertas, e à cortina de fundo, como se estivesse num palco. Conforme a lei judaica, Jesus acabou de ser vergastado quarenta vezes, menos uma, com dois azorragues de três correias (Deut 25, 3), bem patentes no solo, lembrando serpentes. Contudo, segundo a lei romana, foi flagelado de pé. A seguir, ser coroado de espinhos e escarnecido pelos carrascos e soldados romanos, antes de ser exposto ao público por Pilatos.

Jesus está só. Não se vêem nem os carrascos, nem as personagens referidas nos evangelhos. O pintor consegue, assim, uma maior intensidade dramática. O espectador fica só, perante Jesus que foi martirizado.

O *perizonium* que cinge os rins de Jesus tem a forma de um longo panejamento que lhe tapa os quadris e serve, pela sua dimensão vertical, para dar elevação, requinte e a crescer dignidade à figura. Chamamos de novo a atenção para o reposteiro adamascado, vermelho e verde; o vermelho, cor do sangue, simbolizando realeza e poder, e o verde, ao centro, a esperança do mundo. Sobreposto ao reposteiro, o branco do longo





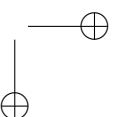
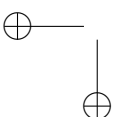
---

Maria José Palla

pano que cinge Jesus contribui para reproduzir as três cores tradicionais na crucifixação.

A corda que o prende à coluna está atada de maneira a formar um laço ou nó de amor, significando fidelidade, firmeza e humildade, nó que se encontra em várias obras, não só em Portugal, mas também em Itália e noutros países.

Reparemos no solo ladrilhado, igual ao do pretório. Durante a Idade Média, a casa de Pilatos, tal como o Santo Sepulcro, era venerada como um dos locais sagrados em Jerusalém. No entanto, há incertezas quanto ao seu local exacto.





Museu Nacional de Arte Antiga, Cristo atado à coluna, Autor Desconhecido, Século XVI (c. 1501-1550). Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## *Ecce Homo* Atribuído a Nuno Gonçalves

Têmpera (?) sobre madeira de carvalho, 880x650, proveniente de um convento extinto. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 433.

Jesus, em mezza-figura, seguindo uma fórmula bizantina, apresenta-se sobre um fundo negro com corpo esquelético e barba rala e bifida, os olhos cobertos pelo sudário de onde saem os espinhos da coroa, criando uma imagem de grande dramatismo.

A corda unindo as mãos cruzadas, diferente na cor e na espessura da que tem ao pescoço, está apertada num nó de amor. No entanto, não vemos as feridas, mas apenas as suas marcas no lençol salpicado de sangue. A evocar a sua natureza divina, a auréola é o símbolo da luz celeste e as três cores, branca, negra e dourada, são as da eternidade.

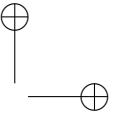
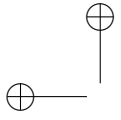
O episódio que abreviadamente se designa por «*Ecce Homo*», segue-se ao da flagelação e ao da coroação de Jesus (Jo 19, 4-6), razão por que vemos aqui representadas a corda e a coroa de espinhos. Trata-se de uma imagem canónica, destinada a um altar, modelo muito recorrente na pintura europeia da época (Rogier van der Weyden, entre muitos outros). Obra única na pintura portuguesa – da qual se conhecem réplicas, em Beja, Setúbal e no Funchal – tem sido atribuída a Nuno Gonçalves.

Esta imagem inspira-se no episódio histórico de Cristo doloroso, muito conhecido na Flandres.

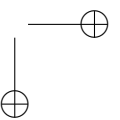
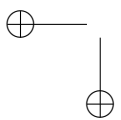
Panofsky afirma que esta é a verdadeira imagem de *Ecce homo*, ao passo que as outras representações são designadas por *Ostentatio Christi*, como a de Quentin Metsys.







Museu Nacional de Arte Antiga, *Ecce Homo*, Mestre Desconhecido, Século XVI (c. 1570). Fotografia de Luís Pavão. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)





## **Caminho do Calvário** **Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530**

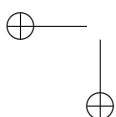
Óleo sobre madeira de carvalho, 1970x1120, do retábulo da Igreja de Jesus em Setúbal. Museu de Setúbal/Convento de Jesus, inv. n.º 8/PR8.

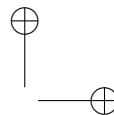
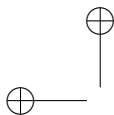
A composição deste painel de admirável factura, é equilibrada pelos braços horizontal e vertical da cruz. O episódio de Verónica (vera + icon = «verdadeira imagem») pertence a uma lenda que surge no século XIV, época de uma devoção crescente à paixão de Jesus. Acontecimento não relatado no texto bíblico, é, no entanto, muito ampliado durante o fim da Idade Média. Esta santa é uma personagem imaginária que surge na *Legenda Aurea*.

Quando Jesus desfalece, Verónica sai da multidão e enxuga-lhe o rosto com uma toalha que fica milagrosamente impressa com os traços do seu rosto. Verónica está na mesma posição e usa o mesmo véu que Madalena no Calvário de Vasco Fernandes.

No painel em análise, Jesus encontra-se num momento de repouso. Simão de Cirene, meio escondido, suporta o peso da cruz e está vestido de uma só cor, próxima da cor da túnica de Jesus, «e quando saíram encontraram um homem cireneu chamado Simão a quem constrangeram a levar a sua cruz» (Mt 27-32; Mc 15, 21; Lc 23-26).

A frente da cruz encontra-se uma figura antitética da anterior, um Judeu radioso e prazenteiro, com um turbante branco, de rosto caricatural recortado em perfil, puxando as cordas com uma mão e segurando nuns pregos com a outra, numa iconografia influenciada pelos mistérios medievais. Os trajes dos soldados romanos, com capacetes e elmos muito luxuosos, são certamente de inspiração alemã.





## **Cristo a ser pregado na Cruz** **Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530**

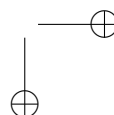
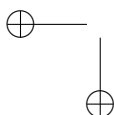
Óleo sobre madeira de carvalho, 1990x1120, do retábulo da Igreja de Jesus em Setúbal. Museu de Setúbal/Convento de Jesus, inv. n.º 9/PR9.

Este painel pertence ao retábulo da obra anterior, e, tal como aquele, a cruz domina toda a *tábua*. Os instrumentos da crucificação evidenciam-se: a corda e o martelo, e as lanças dos soldados formando uma linha de horizonte.

Um pormenor curioso reside na túnica de Jesus pousada no chão (túnica igual à do Baptismo de Vasco Fernandes), de cor azul pálido e galão dourado – a santa túnica sem costura. Simbolicamente, representa a sua pele terrestre, despida para assumir a nudez sacrificial na cruz. Numa *tábua* de Vasco Fernandes, o *Martírio de São Sebastião*, em Viseu, a roupa do santo também está exposta no chão, numa simbologia idêntica.

Num gesto de misericórdia um soldado esconde o corpo de Jesus apenas coberto com o *perizonium*, e um outro sustenta-lhe a cabeça, aliviando-lhe a dor. Os soldados vestem de verde e amarelo, e de vermelho e amarelo.

Trata-se de um tema muito raro. No entanto, encontramos uma obra semelhante de Gérard David, com a mesma composição em oblíquo orientada pela cruz: *Cristo a ser pregado na cruz* (c. 1480), da National Gallery de Londres, certamente parte de um retábulo. A túnica encontra-se igualmente no chão, em primeiro plano, e os soldados atam e pregam Jesus.





## Calvário

### Jorge Afonso e colaboradores, 1520-1530

Óleo sobre madeira de carvalho, 2580x1575, do retábulo da Igreja de Jesus em Setúbal. Museu de Setúbal/Convento de Jesus, inv n.º 7/PR7.

Terceira obra estudada do mesmo retábulo, constitui certamente uma das mais belas pinturas portuguesas com este tema (Mt 28, 35-37; Mc 15, 24-28; Lc 23, 43; Jo 19, 17-30). Seguindo a iconografia tradicional, o pintor colocou no Gólgota a tibia e a costela bem evidenciadas, em primeiro plano. Antigas crenças atribuem estes ossos a Adão, o primeiro homem, que teria sido enterrado no mesmo local que Cristo, considerado o Novo Adão.

À direita de Cristo, num grupo de belo recorte, situam-se as personagens benéficas, marcadas com a auréola, chorando em atitudes dramáticas; à sua esquerda, num grupo bem formado, aqueles que o crucificaram, seguram os instrumentos da execução: lanças, uma besta, um punhal, a vara com a esponja, e o recipiente de cobre com o vinagre.

Segundo o *Evangelho de São João*, «os soldados partiram as pernas ao primeiro e ao outro que com ele fora crucificado. Quando chegaram a Jesus, como viram que já estava morto, não lhe partiram as pernas, mas um dos soldados abriu-lhe o lado com uma lança e imediatamente saiu sangue e água» (Jo 19, 31-37).

Atenda-se à forma como estão vestidos os soldados com roupa cingida ao corpo, franjas, fendas, meias às riscas, marcas da ignomínia, como já vimos.

A Virgem desfalecida é amparada por João, o *Evangelista*, a quem Jesus confiara como se fosse sua mãe. Madalena abraça a cruz, trajando em conformidade com a sua condição: brial e mangas amarelas, mas já está coberta por um manto azul, sinal de perdão, tal como no Calvário, de Vasco Fernandes.





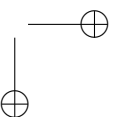
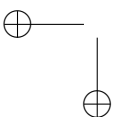
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

Quando Cristo expira e a mãe desmaia, Longino, a cavalo, aquele que trespassou o peito de Cristo com uma lança, passa a acreditar a partir desse momento que Jesus é bem filho de Deus e exclama: «Vere filius Dei erat iste».

Longino significa o infiel que se converteu, enquanto o soldado que segura a vara com a esponja representa os judeus obstinados no seu erro. Longino é um nome simbólico, derivado de lança. Esta personagem deu origem a várias lendas; a mais conhecida diz que no momento da crucificação teria ficado cego, e que só teria recuperado a vista na Ressurreição.

Na paisagem ao fundo, destaca-se a cidade de Jerusalém, que foi abalada por um terramoto, e onde o véu do Templo se rasgou de alto a baixo, quando Cristo morreu.

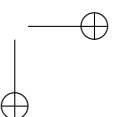
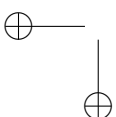


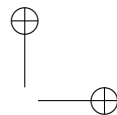
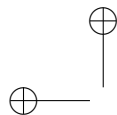


## **Descida da Cruz** **Mestre do Retábulo da Sé de Viseu, 1501-1506**

Óleo sobre madeira de carvalho, 1305x794. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2152.

A descida da cruz (Mt 27, 57-59, Lc 23, 53) é protagonizada por José de Arimateia, «discípulo clandestino de Jesus por causa dos judeus» (Jo 19, 38-42), que ampara o corpo morto com a ajuda de João o Evangelista e de Nicodemos. José e Nicodemos, ambos judeus abastados, vestem tecidos dourados adamascados, usam chapéus característicos (sombreiro e chapeirão) e estão calçados. Cercando o eixo principal do quadro, composto pela cruz e pela escada, estas figuras dão grande força à composição. Repare-se que João, com a sua túnica vermelha, ajuda a descida de Cristo, amparando-o, pegando-lhe no braço pendente, enquanto José de Arimateia desce a escada. Maria, à direita, segura a mortalha. De costas, ajoelhada e descalça, Maria Madalena com o cabelo comprido e solto, estende os braços para Cristo.





## Lamentação sobre o corpo de Cristo António Vaz, 1560

Óleo sobre madeira de castanho, 1655x1497, do Convento de São Francisco de Orgens. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2182.

Predela com três figuras: São Cosme 256x486; São Brás, 259x486; São Damião, 257x463.

Nesta cena ignorada pelos Evangelhos, o eixo vertical da cruz aparece metonimicamente ao centro da tábua, sobre a qual está recostada uma figura feminina, cuja cabeça marca o vértice de uma composição engenhosa, ao mesmo tempo triangular e circular.

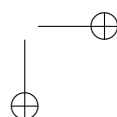
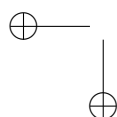
O triângulo parte da referida figura e deriva para a esquerda numa linha formada pelas cabeças da Virgem e de São João, até Cristo; e para a direita, da mulher que chora até Madalena que beija os pés de Jesus, cujo corpo alongado fecha o triângulo.

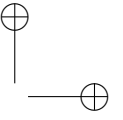
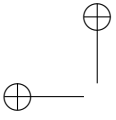
Por outro lado, a composição está ainda animada por movimento circular que, partindo da personagem à direita a chorar, passa pelo corpo arqueado de Jesus e termina em Maria Madalena, associando assim todas as figuras entre si.

Maria segura no pulso de Cristo com a mão esquerda e a outra mão aberta exprime a sua dor. João, o *Evangelista*, ampara o corpo de Cristo. Por trás de Madalena, a mulher enxugando as lágrimas com um pano branco é uma figura estranha, análoga a outras que se encontram no quadro do pintor Lucas Cranach, a *Lamentação sobre o Cristo morto* de 1537, na Galeria Klammer, em Leipzig. Nota-se, também, uma semelhança na posição do corpo de Cristo e na mortalha entre estas duas tábuas.

Em primeiro plano, continuando o eixo da cruz, situam-se os instrumentos da paixão, a coroa de espinhos e os pregos.

Na predela estão pintados os santos gémeos São Cosme e São Damião, santos padroeiros dos médicos, e, no centro, São Brás a praticar

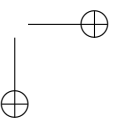
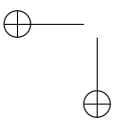




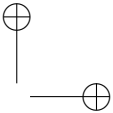
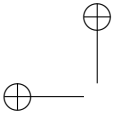
---

Maria José Palla

um milagre, curando uma criança. O estilo desta obra é maneirista, nomeadamente no desenho do corpo de Cristo, cuja anatomia é vincada e alongada.







## Deposição no túmulo Cristóvão de Figueiredo, c. 1530

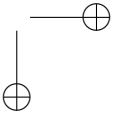
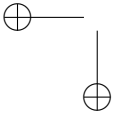
Óleo sobre madeira de carvalho, 1820x1555, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 849.

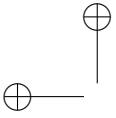
Segundo a narrativa dos quatro evangelistas (Mt 27, 17-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 49-56; Jo 19, 38-42), José de Arimateia requer a autorização para sepultar o corpo de Jesus, a qual foi concedida por Pilatos. Nicodemos, o membro do Sinédrio que se fizera em segredo discípulo de Jesus, leva uma mistura de cem libras de mirra e de aloés. José e Nicodemos untaram o corpo de Cristo com aromas e envolvem-no num lençol de linho, em conformidade com a tradição judaica.

Numa composição em friso, o corpo de Cristo destaca-se pela obliquidade, dando dinamismo ao conjunto. José de Arimateia e Nicodemos, luxuosamente vestidos, colocam o seu corpo no túmulo, segurando-o num lençol, como relata o Evangelho. O primeiro tem uma faixa de pano azul ao pescoço, destinada a transportar o corpo. À sua volta, com uma expressão triste, estão presentes as Santas Mulheres lamentando-se, João, o *Evangelista*, e Maria Madalena com a coroa de espinhos na mão.

O túmulo renascentista tem, na sua face anterior, dois *tondi* em baixo-relevo, representando duas cenas do *Antigo Testamento*, postas em paralelo com a deposição no túmulo. O da esquerda, mostra Jeremias na fossa (Jer 38, 6) e o da direita, Jonas a ser engolido pela baleia (Jonas 1, 17). A gruta ao fundo evoca outros momentos da vida de Cristo: o nascimento e a ressurreição. Em primeiro plano desta obra certamente influenciada por Quentin Metsys, o vaso de perfume lembra os aromas funerários, e a vegetação luxuriante prefigura a salvação.

Os doadores, à direita, retratados certamente fielmente, mostram-se um pouco alheios à cena, embora fazendo parte dela. O mais velho tem as luvas na mão, como nos retratos de corte, significando que é nobre. O

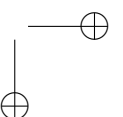
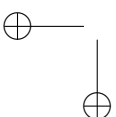




---

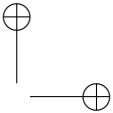
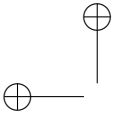
Maria José Palla

outro, será ou Frei Brás de Barros, ou então um cônego regrante. Ambos têm atitude diversa daquela que se encontra no célebre Chancelier Rollin, o doador da Virgem d'Autan, de Van Eyck, no Museu do Louvre. Sentado ao mesmo nível da Virgem, Rollin é mostrado como dono da cidade, em diálogo com Maria.





Museu Nacional de Arte Antiga, Deposição no Túmulo, Cristóvão de Figueiredo, Século XVI (1525-1535). Fotografia de Luísa Oliveira. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Ressurreição

### Atribuído a Gregório Lopes, c. 154

Óleo sobre madeira de carvalho, 1325x115, do retábulo de Santos-o-Novo. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1175.

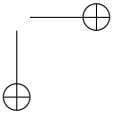
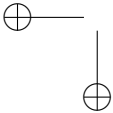
Esta obra faz parte de um conjunto de seis painéis de que já estudámos a *Adoração dos Pastores* e *Jesus no Horto*. A ressurreição narrada nos quatro Evangelhos (Mc 16, 1-6; Mt 28, 1-10; Lc 24, 1-10; Jo 20, 1-10) e ainda no *Evangelho Apócrifo de Pedro* é o episódio capital do *Novo Testamento*.

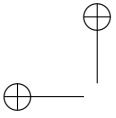
Jesus ressuscitado ao terceiro dia, aparece em elevação, abençoando com a mão direita, num cenário semelhante ao do painel anterior. O manto vermelho e o ceptro com a cruz-estandarte recordam-nos que venceu a morte. Cristo paira ao lado do túmulo fechado, como na obra de Frei Carlos no mesmo museu. Os soldados presentes estão assombrados com a cena, vestindo trajes e armas anacrónicos.

De costas, numa pose característica, vemos um soldado cuja lança o identifica como Longino, aquele que na crucifixão trespassou o peito de Cristo (Jo 19, 34). É muitas vezes identificado com o Centurião, mencionado nos outros três Evangelhos, que acaba por acreditar que Jesus é mesmo filho de Deus, como veremos. Para o recordar aqui, Longino cai de joelhos diante de Cristo ressuscitado.

Esta imagem sobressai da composição pelo seu dinamismo e monumentalidade. Longino protege a vista com a mão do fulgor da ressurreição, enquanto a dextra brande a lança, num movimento que, para o espectador, introduz a cena, apontando para Cristo. Está vestido de fantasia: elmo trabalhado com plumas, mangas amarelas folgadas e corpete vermelho debaixo do piastrão.

A presença de soldados romanos adormecidos é ignorada por Lucas e João. Segundo alguns comentadores, foram introduzidos por razões



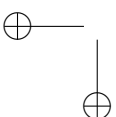


*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

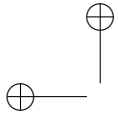
apologéticas para refutar a acusação dos judeus que insinuavam que o cadáver de Cristo tinha sido roubado clandestinamente pelos discípulos. Ao fundo, avistamos Jerusalém.

A arquitectura representada é ecléctica. A direita do Cristo e sob o seu braço, Jerusalém foi desenhada em estilo gótico. Ao passo que, à sua esquerda e reforçando o seu estandarte vitorioso, um arco de triunfo revela um gosto claramente renascentista.





Museu Nacional de Arte Antiga, Ressurreição [do retábulo do Convento de Santos-o-Novo], Gregório Lopes (atribuído), Século XVI (1540). Fotografia de Luísa Oliveira. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



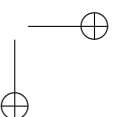
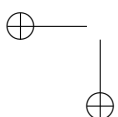
## **Aparecimento de Cristo a Madalena** **Atribuído a Francisco Henriques, c. 1509-1511**

Óleo sobre madeira de carvalho, 2465x1985, São Francisco de Évora, altares laterais. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 381.

As outras tábuas representavam: a *Virgem Rainha entre Santa Julita e São Querito*, o *profeta Daniel libertando a casta Susana*, os santos *Tomé, Cosme e Damião*, o *Pentecostes* e a *\*Nossa Senhora das Neves*, tábua que será por nós estudada, mais adiante.

Destinada a um altar lateral da Igreja de São Francisco de Évora, esta obra encerra grandes dimensões e figuras monumentais. Segundo Marcos (16, 9) e João (20, 11), Madalena é a primeira pessoa a quem Jesus depois de ressuscitado aparece. No entanto, tanto Ludolfus de Saxe como vários evangelhos apócrifos sustentam que a primeira aparição seria à mãe.

Depois de ter ido ao limbo buscar os justos no alto da gruta na alta montanha, Jesus aparece a Maria Madalena com o seu manto escarlata, erguendo-se à nossa direita, e apresentando feridas no peito e as mãos irradiando luz. Madalena com um rosto retocado, ajoelha-se diante dele, segurando num véu branco e exibindo o frasco de perfume. Em redor, a vegetação está pintada com grande realismo.





Museu Nacional de Arte Antiga, Aparecimento de Cristo a Santa Madalena, Francisco Henriques, Século XVI (1508-1511). Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)





## Aparecimento de Cristo à Virgem Oficina de Jorge Afonso, 1515

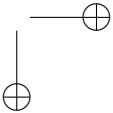
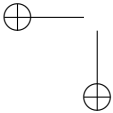
Óleo sobre madeira de carvalho, 2030x2030, do Retábulo da Madre de Deus. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1632.

Faz parte de um conjunto de sete painéis: *Adoração dos Magos* 1700x2050; *Ascensão* 1700x2050; *Adoração dos pastores* 1605x760; *Pentecostes* 1850x2080; *Anunciação* 1605x1295; *Assunção da Virgem* 1920x1880.

Esta pintura faz parte do políptico que decorou primitivamente a capela-mor da igreja manuelina da Madre de Deus, em Xabregas, e tem afinidades com as tábuas da Charola do Convento de Cristo, em Tomar. A data 1515 está inscrita num cartel, em *grisaille*, sustentado por um anjinho na base das duas colunas que separam as duas cenas convergentes, à semelhança da Aparição de Cristo à Virgem, de Frei Carlos.

É uma das tábuas mais interessantes do conjunto pela sua iconografia, que se desenvolve em torno de duas ideias: a *Descida ao Limbo* (*anastasis*) e o *Aparecimento de Cristo à Virgem*. Por isso, o pintor dividiu a *tábua* em duas cenas distintas, a que correspondem dois espaços modelados pelo muito cuidado do desenho da arquitectura, de estilo medieval no castelo que se perfila à esquerda, e renascentista no espaço que circunda a Virgem. Na parte direita, sobressaem dois lanços de escadas marcando espaços diversificados.

A Virgem está lendo o Evangelho quando Cristo lhe aparece com o manto escarlate da glória e a bandeira hasteada, e, ao benzê-la, diz-lhe: «regina caeli, laetare». Cristo impõe-se pelo seu rosto, atitude, estatura e elegância, após ter descido ao Limbo a libertar Adão, Eva e um patriarca. A presença de Eva é uma invenção tardia. João Baptista, em primeiro plano, ergue o dedo a indicar a vinda de Jesus, em correspondência com a cena de «Tobias voltando para casa dos pais», relatada





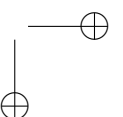
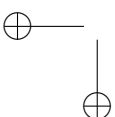
---

Maria José Palla

no Antigo Testamento, tema de meditação que Santo Inácio de Loyola propõe nos Exercícios Espirituais.

Este episódio não é referido na Bíblia, como vimos, mas sim no Evangelho de Nicodemo (muito lido na Idade Média) e no Evangelho de Bartolomeu, tendo sido difundido no Ocidente por Jacques de Voragine, na *Legenda Aurea*. A maioria dos teólogos afirma que a descida ao Limbo aconteceu antes da Ressurreição porque foi somente a alma que viajou, na Ressurreição já temos a presença do corpo. Trata-se de uma cena muito representada nos mistérios medievais, onde o episódio é sempre invertido, pois é impossível representar a ideia da alma.

É difícil fixar o número de aparições de Cristo depois de ressuscitado. Segundo a lenda, Cristo disse à mãe do alto da cruz que ela seria a primeira a quem ele apareceria, o que os Evangelhos contradizem.





Museu Nacional de Arte Antiga, Aparecimento de Cristo à Virgem, Jorge Afonso (atribuído), Século XVI (1515). Fotografia de Luís Pavão. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Ceia de Cristo em Emaús Mestre desconhecido, século XV

Têmpera sobre madeira de carvalho, 2000x840, proveniente de conventos extintos. Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 303.

Esta obra singular é atribuída por alguns autores a Mestre Hilário. Trata-se de uma das primeiras aparições de Cristo ressuscitado descrita nos Evangelhos, como relata em pormenor Lucas (24, 13-35) e brevemente Marcos (16, 12).

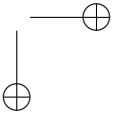
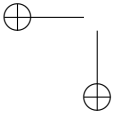
No dia da Ressurreição, dois discípulos de Jesus vão a caminho da vila de Emaús, perto de Jerusalém onde Jesus partilha com eles uma refeição. No momento em que Jesus reparte o pão, como na última ceia, os discípulos reconhecem-no: «cognoverunt, Dominum in fractione panis».

Curiosamente, não notamos grande expressão de espanto nos discípulos, como noutras obras com o mesmo tema. Ao fundo dois arcos deixam adivinhar uma cama vermelha, cor própria das camas do fim da Idade Média e como podemos verificar em inúmeros quadros.

Trata-se de uma composição triangular onde os discípulos, figuras esculturais, estão cortados lateralmente. A cena passa-se no interior, possivelmente porque na *Vulgata* Emaús é traduzido por *castellum*.

Na obra em estudo Jesus e os dois discípulos que o ladeiam, estão sentados a uma mesa quadrada, na qual estão colocados três pratos igualmente quadrados, dois pães e uma faca que assenta apenas pela lâmina («motivo» que tem uma grande fortuna crítica), o que indica, neste caso, que Jesus não se serviu dela. O pão está partido em três partes, que Jesus mostra na mão esquerda. A mão direita abençoa, tal como no rito da consagração.

Esta é uma de entre as muitas ceias de que Cristo tomou parte no Novo Testamento. Citemos as *Bodas de Canã*, a *Ceia em casa de Simão o Fariseu*, a *Ceia em Betânia*, e a Ceia antes da sua paixão, entre outras.





Museu Nacional de Arte Antiga, Ceia de Cristo em Emaús, Autor Desconhecido, Século XV (1490-1500). Fotografia de Luís Pavão. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Ascensão de Cristo

### Mestre do Retábulo da Sé de Viseu, 1501-1506

Óleo sobre madeira de carvalho, 1302x787. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2154.

Os autores deste retábulo situaram Cristo em elevação, numa iconografia arquetípica, com os pés já longe do solo, para nos transmitirem a sua ascensão, estabelecendo assim uma continuação formal com a tábua da Ressurreição, onde Jesus tem os pés assentes no chão.

Segundo os *Actos dos apóstolos* (1, 4-9) e o *Apócrifo de Nicodemos – Actos de Pilatos* (1, 6) –, Jesus ao ascender ao céu, quarenta dias depois de ter ressuscitado, é envolvido por uma nuvem: «e uma nuvem o recebe, ocultando-o» (Act 1, 9-12).

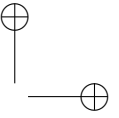
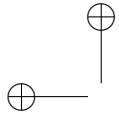
A cena desenrola-se no Monte das Oliveiras (Lc 24, 50-53). Nela distinguimos dois registos: o inferior, constituído pela Virgem Maria e os apóstolos em adoração, olhando atónitos para o alto, alguns deles de joelhos; o superior, onde vemos apenas as pernas de Cristo, já meio envolto por uma nuvem.

A Virgem, em primeiro plano, olha atenta para cima, parecendo animar Jesus, num gesto protector. A seu lado, de costas e de pés descalços, João o Evangelista também acompanha o movimento de Jesus na sua ascensão. Nele sobressai a cor vermelha da capa com pregas muito acentuadas. Maria Madalena contempla com as mãos cruzadas sobre o peito como que em êxtase.

Depois de Cristo ter ascendido ao céu, a Virgem permanece no Monte Sinai protegida por João, o *Evangelista*, conforme Cristo o recomendara (Jo 19, 26-27).

Esta obra mostra semelhanças com o mesmo episódio do retábulo de Colmar.





## Pentecostes

### Vasco Fernandes, c. 1534-1535

Óleo sobre madeira de carvalho, 1583x1617, da capela da portaria do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Coimbra, sacristia da Igreja de Santa Cruz.

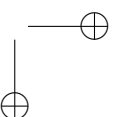
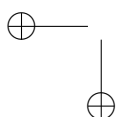
Vasco Fernandes pintou duas vezes a cena do Pentecostes, ambas na fase final da sua carreira, entre 1535 e 1540. Uma tábua destinou-se à Capela da portaria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a outra, à capela do Espírito Santo da Sé de Viseu.

O pintor concebe este local de reunião como o altar-mor de uma igreja de inspiração renascentista. Ao centro, vemos uma pequena coluna encimada pelo *Agnus Dei*, o cordeiro com a insígnia da Ressurreição, a cruz hasteando a bandeira.

A assembleia é constituída pela Virgem Maria, em frente de uma estante coberta por panejamentos. Orando, à sua volta, estão, provavelmente, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, Salomé e Joana, as primeiras testemunhas da Ressurreição de Jesus (Lc 24, 10). Sob as abóbadas laterais, distinguem-se os Apóstolos e um ou outro discípulo de Cristo, em atitudes de admiração e espanto.

A composição é dominada pelas figuras em primeiro plano, de Pedro à esquerda e de João à direita, como se fossem parte integrante das colunas, prolongando os seus corpos. Ambos estão vestidos com mantos vermelhos, formando duas manchas que introduzem e dominam a composição. Esta cor preponderante simboliza tanto o Amor Divino, como o poder sagrado.

Grão Vasco respeita à letra o texto bíblico, não representando o Espírito pela pomba tradicional, mas pelas «línguas à maneira de fogo», que os Actos referem e descem do alto, dum abertura incandescente. As suas expressões de terror e o movimento ondulante das suas túnicas dão a perceber o «som comparável ao de forte rajada de vento, que encheu



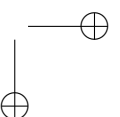
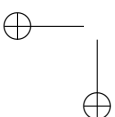


---

Maria José Palla

toda a casa onde se encontravam» (Act 2, 2). Os gestos teatrais, os trajes e as suas cores constituem os elementos expressivos por excelência que transmitem a substância espiritual deste mistério.

Pela indumentária e feições torna-se difícil a identificação de todos os Apóstolos. O livro sobre o manto de Pedro, poderia ser a prefiguração do *Evangelho segundo São Marcos*, que registou a sua pregação. Perto de João estaria o seu *Evangelho* e as *Epístolas*, e o de Mateus ver-se-ia à esquerda, seguro pelo braço forte do que fora Mateus (?), o *publicano*, passado que o seu turbante confirmaria, com a sua conotação de ignomínia. No solo, em primeiro plano, encontra-se um pergaminho com a palavra Velasc9, uma das raras assinaturas do pintor.







## Morte da Virgem Atribuído a Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, c. 1535

Óleo sobre madeira de carvalho, 1170x1030. Proveniente da colecção do Conde de Ameal, Coimbra. Viseu, Museu de Grão Vasco.

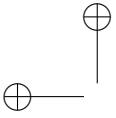
A morte da Virgem, *Transitus Mariae*, é um tema muito frequente no mundo bizantino, inspirado num texto original grego do século IV. Jesus depois de ter ascendido ao céu, aparece à mãe anunciando-lhe a sua morte próxima. *Koimêsis* é o termo grego e *Dormitio* o termo latino para este episódio. O *Evangelho de Nicodemo* relata com grande pormenor este episódio.

Não se sabe com que idade Maria morreu, nem onde, em Jerusalém ou em Éfeso, onde teria vivido com o apóstolo João. As opiniões dividem-se: segundo a *Legenda Aurea* teria morrido com sessenta anos, segundo os Apócrifos com oitenta. Segundo a lenda foi-lhe anunciada a morte três dias antes.

Nesta tábua Maria está recostada no seu leito de morte, com os doze apóstolos em redor. Jesus, à sua direita, assiste aos seus últimos momentos (iconografia rara na pintura portuguesa) para a elevar ao céu. João olha-a fixamente, como que aguardando o seu passamento.

A composição em oblíquo, para acentuar a ilusão de profundidade, é dominada pelo leito alvíssimo da Virgem, para que ela seja vista quase de frente. Numa atmosfera onde reina a serenidade, Jesus ajuda-a a segurar na vela acesa, metáfora da vida eterna. A seus pés vemos o grupo compacto dos apóstolos, donde sobressai Pedro segurando um livro certamente contendo os cinquenta Salmos de David ou os Sete Salmos de penitência, como era costume. Uma figura ao fundo, porventura Santo André, asperge-a com um hissope.



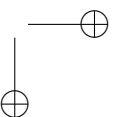
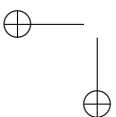


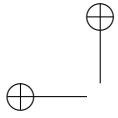
---

Maria José Palla

Ao lado da cama encontra-se um banquinho com alimentos, no qual se vê uma romã, símbolo de fertilidade e de perfeição divina, e uma ânfora, elemento frequente neste episódio.

Na *Morte da Virgem* no Museu Nacional de Arte Antiga, vemos, em primeiro plano, São Paulo aspergindo, uma faca em viés, e moedas. No Retábulo do Paraíso, os apóstolos aparentam maior tristeza e amargura.





## Assunção da Virgem

### Oficina de Coimbra, primeiro quartel do século XVI

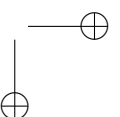
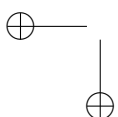
Óleo sobre madeira de carvalho, 1670x1340, do Convento de Santa Clara de Coimbra. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, inv. nº 2520.

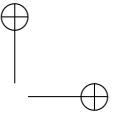
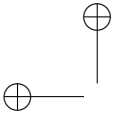
Esta obra foi atribuída durante muito tempo ao mestre de Sardoal, Manuel Gil e Vicente Gil, pai e filho, ou então ao monogramista M. N. No Catálogo da exposição *O Tempo das Feitorias, a arte portuguesa no tempo dos Descobrimentos*, Vítor Serrão atribui-a a Vicente Gil.

Maria viveu alguns anos após a morte de Cristo. A assunção pintada nesta tábua revela uma composição simétrica formada pela Virgem, no eixo central, ladeada por quatro anjos. A sua direita, no canto superior, avistamos uma pequena imagem de Deus entre nuvens com múltiplos raios dourados de luz em direcção a ela, como que a atraindo para o céu.

Esta obra tem como origem os apócrifos *Assuncionistas*. Estamos perante dois momentos da Assunção: no registo inferior, os apóstolos, na terra; no superior, a Virgem ascendendo ao céu. Em baixo, o túmulo aberto está rodeado pelos apóstolos erguendo os olhos para ela, vestida com um brial orlado a ouro e uma capa litúrgica ricamente ornada. Os quatro anjos, com asas muito pronunciadas, vestem também luxuosamente, puxando a sua capa de glória, para a ajudar a subir. A disposição dos anjos lembra-nos aquela em que são figurados os quatro evangelistas. Um deles ostenta, a decorar as vestes, o camaroeiro, emblema da rainha D. Leonor, e um outro tem, na capa de asperges, um fimal decorado com o brasão de armas da mesma rainha. Estes emblemas figuram também numa obra da mesma oficina, representando dois Bispos, exposta no Museu de Évora.

Em cima e à esquerda, a imagem de Deus-Pai, na sua corte celeste, envolta numa bola de fogo, recorda-nos uma tábua de Grão Vasco, com o mesmo tema.

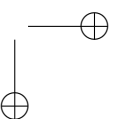
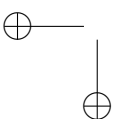


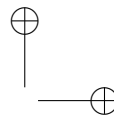
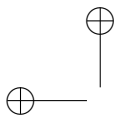


---

Maria José Palla

Trata-se de uma obra com cores muito vivas (amarelos, laranjas, encarnados, verdes e dourados) e personagens trajando roupas muito ornadas, com franjas, borlas e cordões.





## Nossa Senhora das Neves Atribuído a Francisco Henriques, c. 1509-1511

Óleo sobre madeira de carvalho, 1780x1300, de São Francisco de Évora, altares laterais. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 358.

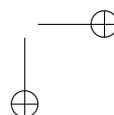
Já estudámos deste conjunto o *Aparecimento de Jesus a Madalena*. Nesta tábua temos a representação de um milagre descrito no *Ho Flos Sanctorum* datando do século III e associado à edificação da Basílica Santa Maria Maior, em Roma.

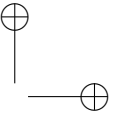
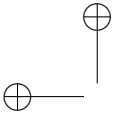
Segundo a lenda, na noite de 3 de Agosto do ano 352, a Virgem teria aparecido ao papa Libério e ao patrício João, pedindo-lhes que construíssem uma igreja no sítio onde nevasse nessa noite. No dia seguinte, no local onde nevou, estes desenham a planta da Basílica Santa Maria das Neves. Este culto espalhou-se pela Europa, chegando até nós certamente por intermédio das cruzadas. A Virgem, santa taumaturga, praticou unicamente milagres após a sua morte.

Esta obra conta o milagre em vários espaços ou registos. Nossa Senhora, envolta no seu manto de escarlata, encontra-se à esquerda, figura dominante, com o Menino Jesus nu ao colo, com um colar de coral ao pescoço e a brincar com uma fitinha. Como se sabe, dizia-se que o coral possuía virtudes profilácticas contra várias doenças devido à sua cor, nomeadamente contra o sarampo.

No primeiro registo, observa-se o quarto de João, romano abastado, de mão postas a orar, ao lado da mulher dormindo quando lhe aparece a Virgem com o Menino ao colo rodeados de luz a pedir para lhe erguerem uma basílica.

No registo superior, vemos num campo nevado, o papa, bispos, nobres e o povo. No meio deles, encontra-se um louco ou um parvo, de perfil, entre duas personagens, com o seu chapéu característico, rematado por dois quizes, o que nos faz lembrar o teatro medieval europeu. O papa

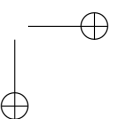
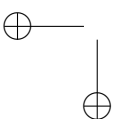




---

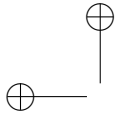
Maria José Palla

delimita com uma pá o lugar da Basílica e João está ajoelhado perante ele. Os tons predominantes são o vermelho, o castanho, o amarelo e o dourado, lembrando a pintura flamenga.





Museu Nacional de Arte Antiga, Virgem das Neves, Francisco Henriques / Escola luso-flamenga, Século XVI (1508-1511). Fotografia de José Pavão. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Julgamento das almas Mestre desconhecido, 1549 (?)–1550

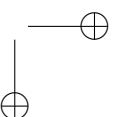
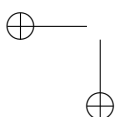
Madeira de carvalho, 2145x1765. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 71.

Esta tábua já foi exposta com o título *Juízo Final* na exposição «Os Primitivos Portugueses» de 1940, embora actualmente lhe tenha sido atribuído um outro título mais redutor (Mt 25, 31–46, Ap 20, 11–15). A obra tem uma composição geométrica muito equilibrada em registos horizontais, com um eixo vertical muito delineado, em que Cristo como juiz está sentado num trono. Está rodeado por dois grupos de personagens: à sua direita, a Virgem (já coroada) e santas, ou o *Novo Testamento*; à sua esquerda, o *Antigo Testamento*, com João Baptista (que se situa entre os dois Testamentos), Moisés com as tábuas da lei, Abrãao, Isaac e David.

É interessante notar como o pintor faz evoluir os eleitos num movimento ascensional, uns com a palma do martírio, outros com círios. Os mortos passam primeiramente por um arco triunfal guardado por São Miguel, no eixo central, ao lado do Diabo. O Inferno situa-se em baixo, nas profundidades da terra. Segundo o apócrifo *São João o Evangelista* (38), esta cena passa-se a um domingo.

A presença dos livros é muito forte pois neles estão inscritos os nomes dos eleitos e o dos condenados, o que remete para o *Apocalipse*: «os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras» (Ap. 20–12).

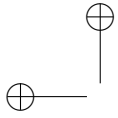
Esta obra revela a influência de manifestações teatrais, festas e entradas reais, tem uma magnífica composição e desenho, onde predominam os azuis, os amarelos e os rosas.







Museu Nacional de Arte Antiga, Julgamento das Almas, Autor desconhecido, 1525-1550.  
Fotografia de Luísa Oliveira. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de  
Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## O Inferno

### Mestre desconhecido, c. 1505-1530

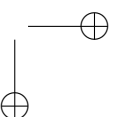
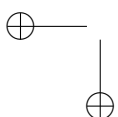
Óleo sobre madeira de carvalho 1190x2175. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 432.

O *Inferno* exposto no Museu Nacional de Arte Antiga permanece uma obra misteriosa e enigmática. Tanto a sua proveniência, como a sua data e a sua autoria, continuam ainda por estudar. Tem sido atribuída a Jorge Afonso ou ao Mestre da Lourinhã.

Trata-se de uma representação rara em pintura de cavalete. Por isso, é uma hipótese plausível que fizesse parte de um díptico ou políptico, no qual estaria representado o Paraíso ou o Juízo Final.

À esquerda, três homens pregados em tábuas são torturados por diabos, e um pouco mais alto, de cabeça para baixo, três mulheres sofrem o suplício das chamas. Um demónio em forma de bode (animal associado ao judeu) está a espremer para a boca de um deles sangue de porco, o maior castigo que se pode infligir a um judeu, pois, como se sabe, a carne de porco é interdita na religião judaica. Dois outros demónios arrancam moedas da boca dos outros dois homens. Segundo o historiador judeu, Isaiah Shachar, o motivo do *Judensau* (judeu a mamar nas tetas duma porca) pertence a um imaginário anti-semita, exclusivamente germânico. Esta imagem ou estereótipo visual é mais corrente nas artes plásticas do que na literatura. Como teria este motivo vindo parar a Portugal?

Quase ao centro da tábua, dentro do caldeirão, erguem-se a Deus as mãos suplicantes de um frade, único gesto de súplica, inútil, pois a redenção já não é possível. A Bíblia, rica em visões (Isaías, Baruc, Ezequiel, *Apocalipse de João*), onde o Inferno é descrito com grande pormenor e fantasia, pode ter certamente inspirado o pintor, assim como os Evangelhos Apócrifos e outros textos. O *Evangelho segundo São Mateus*, texto importantíssimo para o conhecimento da escatologia cristã, descreve o Inferno



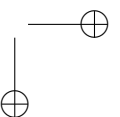
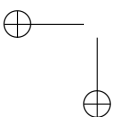


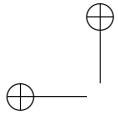
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

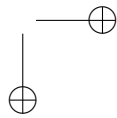
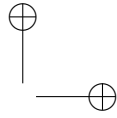
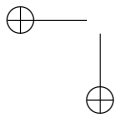
como um fogo perpétuo: «apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, que está preparado para o diabo e seus anjos» (25, 41) e elucida o local e o destino das almas condenadas. No *Juízo final*, os bons ficam à direita do Salvador e os maus à esquerda (25, 33-34). Este painel representa aqueles que ficam do lado esquerdo. Gil Vicente, conhecia seguramente estas visões quando descreveu o Inferno na *Barca do Purgatório* (1518).

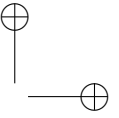
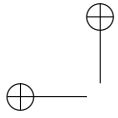
Expressão da *insecuritas*, a obra aproxima-se do mundo de Hieronymus Bosch, e da corrente moralizadora chamada *Devotia Moderna* que atravessa o fim da Idade Média, incitando o medo da morte e, consequentemente, a *Imitação de Cristo*. Imitar Cristo leva a interiorizar o seu modelo. Este quadro mostra o reverso desta ética e o destino dos que não quiseram praticá-la.





Museu Nacional de Arte Antiga, Inferno, Mestre desconhecido, 1505-1530. Fotografia de Luísa Oliveira/José Paulo Ruas.  
Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)





## São Pedro Vasco Fernandes, 1530-1535

Óleo sobre madeira de castanho, 2130x2313. Da Capela de São Pedro da Sé de Viseu. Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2160.

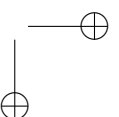
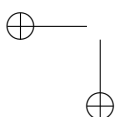
Predela: *São Paulo Eremita* 470x678; *São Jerónimo* 467x698; *Santo Antão* 468x681.

Festa a 29 de Junho.

Existem duas tábuas semelhantes expondo São Pedro como primeiro papa: uma atribuída a Gaspar Vaz, na Igreja do antigo mosteiro cisterciense de São João de Tarouca, a outra da autoria de Vasco Fernandes, que se destinou à Capela de São Pedro da Sé de Viseu.

Ambas seguem idêntica iconografia. Vasco Fernandes, dando relevo à encenação do Príncipe dos Apóstolos, salienta, em pano de fundo, Simão, que ao primeiro chamamento seguiu Jesus, mas que também o negou três vezes quando estava a ser julgado no Sinédrio. No centro do quadro, destaca-se o primeiro Pontífice Romano, de dalmática, sentado num trono, com a mão erguida em gesto de abençoar. Sobre a alva branca, muito longa e pregueada espraiando-se pelo chão, São Pedro veste uma casula castanha escura e um pluvial de brocado cor de fogo, tecido a ouro e forrado de seda verde azulada. A arrematá-lo, um sebasto vermelho bordado a ouro e incrustado de jóias, ornado com anjos com os instrumentos da Paixão. O santo ostenta a tiara papal, cujas três coroas sobrepostas significam o triplo poder: doutrinal, sacerdotal e pastoral. Respeitante à terra, ao céu e ao inferno.

Vasco Fernandes desenha um trono em estilo renascentista, decorado com ornatos simbólicos. Cada um dos braços é rematado por um grifo, animal fabuloso, híbrido de águia e leão, simbolizando a encarnação de Cristo na sua dupla natureza divina e humana. O assento simboliza a dignidade de quem nele se senta. O trono e a cadeira, presentes no retrato





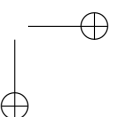
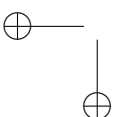
---

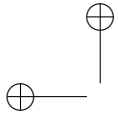
Maria José Palla

de corte na Europa, são os herdeiros do trono dos primeiros imperadores e papas. Neste trono, São Pedro toma a atitude com que a arte bizantina representou o *Pantocrator*, o Cristo em majestade, Senhor do Universo.

São Pedro veste luvas brancas na tábua de Viseu e vermelhas na de Tarouca (sinal de pureza em relação às coisas do mundo). A mão direita, ornada do anel episcopal, abençoa, e a esquerda, segura a chave do Reino dos Céus, chave que tem o poder de absolver ou de excomungar.

De ambos os lados do trono, duas *vedute* abrem-se sobre a natureza. Grão Vasco, além de pintar a paisagem circundante, dá-nos a evocação bíblica de Simão-Pedro, enquadrando a imagem teológica do Sumo Pontífice. Vasco Fernandes optou por representar os momentos extremos da sua relação pessoal com Cristo. Na *veduta* da esquerda, vemos a cena da vocação de Simão, já descrita. Note-se que, anacronicamente, Jesus já está acompanhado de dois discípulos, quando os evangelistas nos dizem que aqueles foram os primeiros a ser chamados, e só mais adiante Jesus encontrou e convocou «Tiago, filho de Zebedeu e seu irmão João». Na direita, é representada a cena lendária do *Quo vadis?* Pedro ao fugir de Roma, encontra Cristo transportando a cruz, e pergunta-lhe: «Onde vais, Senhor?». E Cristo responde-lhe: «Vou a Roma, para ser de novo crucificado». É então que Pedro volta para trás e sofre o martírio, sendo crucificado de cabeça para baixo, a seu pedido, em sinal de humildade.





## São João em Patmos Mestre da Lourinhã, c. 1510-1515

Óleo sobre madeira de carvalho, 1710x960. Proveniente do convento hieronimita da ilha Berlenga. Lourinhã, Santa Casa da Misericórdia.

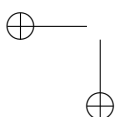
Festa a 24 de Junho.

Este quadro, assim como *São João Baptista*, ambos na Casa da Misericórdia da Lourinhã, provém da ilha Berlenga.

João um dos quatro evangelistas, filho de Zebedeu, foi um dos que acompanharam o Mestre na Transfiguração e o único presente no Calvário. Morreu idoso em Éfeso, depois de ter vivido em Patmos, onde consta ter escrito o *Apocalipse*.

Na tábua que analisamos, as figuras monumentais de São João e da águia (seu atributo) encontram-se em primeiro plano, numa perspectiva falsa, para lhes dar maior relevo. As árvores, à direita, fazem contraponto com a ilha, à esquerda. Em segundo plano, uma paisagem marítima atravessa a obra e, ao longe, avista-se umas montanhas à maneira do pintor Patinier. A esquerda, situa-se uma cidade murada com um castelo, em cujo pátio está pintada a tortura de João, queimado com água a ferver, de que saiu ileso.

Os eremitas escolhiam locais especiais para meditação e, geralmente, eram assistidos por animais, como, por exemplo, um corvo, para São Paulo, o primeiro eremita, e um leão para São Jerónimo. São João escolheu a ilha de Patmos ou Chora, situada no Dodecaneso, na Grécia, para orar, meditar e escrever. Com efeito, vemo-lo em acção, ajudado pela sua águia emblemática (símbolo da sua visão profética, pelo que é figurada com tamanho desmedido), que lhe fornece tinta com o bico. Numa outra iconografia, as suas asas podem servir de mesa, para o santo escrever a sua obra. Trata-se de uma imagem curiosa, pois vemos João a «fazer» o





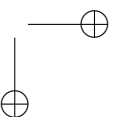
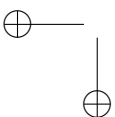
---

Maria José Palla

seu livro, com uma página aberta, escrevendo possivelmente *In principio erat verbum*, no início era a palavra.

João, padroeiro dos escritores e dos livreiros, veste uma túnica e opa vermelhas, correspondentes à sua cor emblemática, está descalço, o pé direito assente numa pedra. A cabeça retocada destoa do conjunto, admiravelmente executado.

Segundo a *Legenda Aurea*, João não teria morrido em Éfeso, mas sim na Campânia, em Itália, onde, de acordo com a tradição, efectuou numerosos milagres depois de morto. A sua morte é controversa. Alguns autores referem ter morrido queimado com água a ferver (assim o representa Albrecht Dürer numa gravura em madeira – 1497-1498), outros, com o veneno de uma serpente ou pequeno dragão, o basilisco, muitas vezes representado saindo de um cálice, como o pintou Vasco Fernandes na pre-dela central do *Batismo*, no Museu de Grão Vasco, em Viseu. Uma lenda diz, outrossim, que não morreu, mas foi elevado ao céu numa assunção semelhante à da Virgem, de quem foi como filho, seguindo a recomendação de Cristo na cruz. Actualmente, afirma-se que o *Apocalipse* não foi escrito pelo mesmo autor do Evangelho, dada a divergência de estilo.







## Martírio de São Sebastião Gregório Lopes, 1536-1539

Óleo sobre madeira de carvalho, 1190x2446, proveniente da Charola do Convento de Cristo em Tomar. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 80.

Faz parte de um conjunto de quatro painéis: *Virgem e o Menino e Anjos* (Museu Nacional de Arte Antiga), *Santo António*, *São Bernardo*, estes dois últimos, *in situ*

Festa a 18 de Dezembro.

Sabe-se que esta obra, base de identificação para pinturas posteriores atribuídas a Gregório Lopes, data de 1536-1539. São Sebastião, um dos santos mártires mais célebres e venerados no Ocidente, nasceu no século II, segundo uns, em Narbonne, segundo outros, em Milão. A *Passio Sancti Sebastiani* foi redigida na época de Sisto III (432-440), e dá-nos duas imagens fortes do santo, uma de Roma, capital da cristandade, outra do cristão, soldado de Cristo. O verdadeiro mártir é aquele que dá a vida pela fé, cria pela prova da sua crença um exemplo universal e confere à verdade a evidência marcada no seu corpo martirizado.

Sebastião foi centurião da corte do Imperador Diocleciano e, pelo facto de ter exultado os amigos Marcos e Marcelino a serem firmes na fé, foi condenado à morte por ordem do Imperador. Foi então atado a um poste e crivado de setas. No entanto, nenhum órgão vital foi trespassado, pormenor nem sempre observado. As setas que lhe abrem chagas no corpo tornaram-se alegorias da epidemia. O seu culto, sempre vivo, teve novo incremento aquando da peste negra de 1348.

Sebastião acabou por não morrer e Irene, sua mulher, cura-o. Mais tarde será novamente martirizado, e então morrerá.

Voltando à obra em análise, São Sebastião, ao centro, num soclo de pedra, está atado a uma coluna pelas pernas e pelos braços, como Cristo



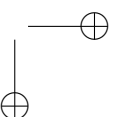
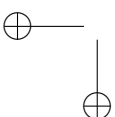


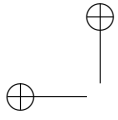
---

Maria José Palla

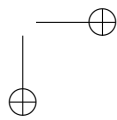
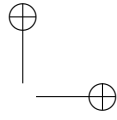
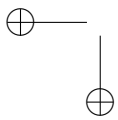
na flagelação, com quem é muitas vezes comparado. A diferença consiste no instrumento de suplício. Cristo foi flagelado com chicotes de três correias e o santo foi crivado de setas, neste caso pelos dois monges-soldados em primeiro plano, à esquerda e à direita da *tábua*, em figuras «repoussoir». Mais longe, outros soldados armam as bestas, os instrumentos do suplício. O fundo é um cenário preenchido de edifícios, pois estamos em presença de uma cidade, aqui representada anacronicamente, que alguns dizem ser a cidade de Lisboa, com um pequeno templo circular à direita, que poderá ter como modelo o *tempietto* de São Pietro in Montorio, de Bramante, em Roma.

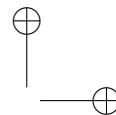
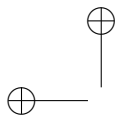
Numa associação surpreendente estão figurados dois sacrifícios, em duas épocas diferentes: o de Sebastião, ao centro, e um auto de fé, à direita, donde sai fumo e se agita a multidão. A parte pictural referente ao auto de fé é muito moderna, com as personagens realçadas a pintura branca, um pouco como Bassano pintará mais tarde. Lembremos que a Inquisição foi instituída em Portugal no ano de 1536, data provável do quadro. O *Martírio de São Sebastião* foi tema favorito dos artistas dado constituir uma oportunidade para pintar um corpo nu. A inclinação do templo circular, que parece instável, mostra-nos que a *tábua* fez parte integrante dos altares pequenos da Charola do Convento de Cristo em Tomar.





Museu Nacional de Arte Antiga, Martírio de São Sebastião, Gregório Lopes, 1536-1538. Fotografia de José Pessoa.  
Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)





## São Vicente, painéis centrais do políptico São Vicente Nuno Gonçalves, c. 1470-1480

Óleo e têmpera sobre madeira de carvalho, de São Vicente de Fora. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 1361-1366.

Tábuas centrais: 207x128; laterais: 207x64 e 206x60.

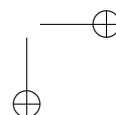
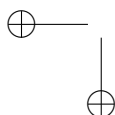
Festa a 22 de Janeiro.

Obra-prima da pintura quatrocentista, constituída por um conjunto de seis tábuas monumentais, reúne cinquenta e oito figuras em volta de São Vicente, representado em duas tábuas deste conjunto. Tem o valor histórico de ser o primeiro retrato colectivo conhecido no Ocidente.

Nuno Gonçalves, considerado por Francisco de Holanda «um dos mais famosos pintores portugueses», é por certo o pintor português mais importante do século XV. Infelizmente, resta-nos ainda desvendar inúmeros enigmas sobre este políptico. Encontrado em 1882 no Mosteiro de São Vicente de Fora pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro, contém figuras em tamanho quase natural, constituindo um panorama social e um grande fresco da sociedade de então.

De entre os numerosos ensaios a que deu origem, são os livros de José Saraiva e de José Figueiredo que melhor documentaram as duas teses geralmente mais aceites quanto ao seu tema: veneração de São Vicente, ou do Infante Santo D. Fernando. Outros autores defendem teses diversas: Joaquim de Vasconcelos diz ser Santo Eduardo; Henrique Loureiro, Santa Catarina. Recentemente Teresa Schedel Castello Branco é da opinião que se trata dos santos gémeos, São Crispim e São Crispiniano. Dagoberto Markl é o autor de um ensaio sobre este retábulo.

«Primeira galeria de retratos na Europa», segundo José Luís Porfírio, «o momento mais alto da pintura portuguesa da Idade Média», na opinião de Pedro Dias, cada tábua do políptico é dedicada a um *status* da nação





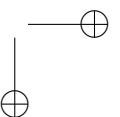
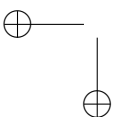
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

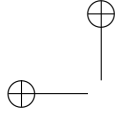
---

portuguesa de então. Todas as figuras estão bem caracterizadas, em retratos de forte realismo. A representação do Santo em duas tábuas é original. São Vicente está vestido com uma dalmática vermelha, barrete vermelho, mas não apresenta, contudo, os seus atributos habituais: o corvo, a caravela, a mó e a serpente.

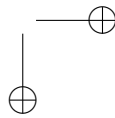
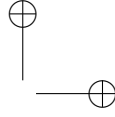
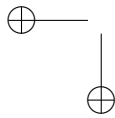
O santo é de origem espanhola e o seu corpo apareceu na costa algarvia. Depois de várias trasladações (que o *Ho Flos Sanctorum* descreve), chega a Lisboa em 1173, cidade que o toma como brasão, que até hoje ainda se mantém.

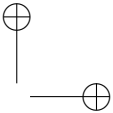
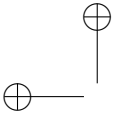
Somos da opinião que o retábulo deveria ter sido originariamente colocado a um nível bastante elevado na parede da igreja de São Vicente de Fora, devido ao tratamento de certas figuras, nomeadamente a perspectiva do corpo do santo franciscano, que figura no painel dos pescadores.





Museu Nacional de Arte Antiga, Políptico de São Vicente de Fora, Nuno Gonçalves (atribuído), Século XV (c. 1450-1490).  
Fotografia de Luísa Oliveira / José Paulo Ruas. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica  
(DGPC/ADF)





## Santiago combatendo os mouros na batalha de Clavijo Mestre da Lourinhã

Óleo sobre madeira de carvalho, 1290x835, proveniente do Convento de Santiago de Palmela. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 19.

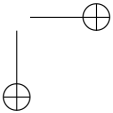
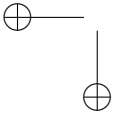
Faz parte de um retábulo com oito painéis: *Cristo manda Santiago e São João em missão apostólica*, 1270x960; *Pregação de Santiago*, 1270x833; *Conversão de Hermógenes*, 1280x840; *O corpo de Santiago conduzido ao passo da rainha Loba*, 1280x840; *Investidura de um Cavaleiro da Ordem de Santiago*, 980x850; *Entrega da bandeira da Ordem de Santiago*, 1280x840; *Aparecimento da Virgem a um mestre da Ordem de Santiago*, 1300x833.

Festa a 25 de Julho.

A Ordem de Santiago de origem leonesa (1160-1170) foi introduzida em Portugal em 1172 e teve um papel relevante na conquista do Algarve, em 1249. No reinado de D. João I, em 1452, é transferida para Palmela. Em meados do século XV, com a Bula papal de Nicolau V, *Ex apostolice sedis*, a Ordem torna-se autónoma.

Os filhos de D. João I foram governadores e administradores, cada um na sua ordem:

D. Henrique, na Ordem de Cristo, D. Fernando, na de Avis e D. João na Ordem de Santiago. Mais tarde, D. Jorge, filho bastardo de D. João II, teve um papel muito importante na Ordem de Santiago, que foi suprimida em 1834. D. Jorge, governou a Ordem até à sua morte. A ele se deve o retábulo de Santiago, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, certamente oriundo do Convento de Palmela, assim como o conjunto de Santos-O-Novo. Sabe-se que o mestre da Lourinhã trabalhou para a Ordem em Alcácer, Alcochete e Cabo Espichel.





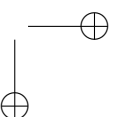
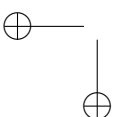
---

Maria José Palla

Este painel é uma obra de propaganda da Ordem de Santiago da Espada e um exemplo paradigmático da conquista de Portugal aos Mouros. Um cavaleiro da Ordem de Santiago, com um hábito branco bordado a ouro e uma espada vermelha estampada no peito, elmo, cota de malha e armadura, investe contra um mouro. Podemos comparar este painel com a escultura *São Tiago combatendo os Mouros* de uma oficina de Coimbra de c. 1550-1570, inv. 982, no Museu Nacional de Arte Antiga, onde o santo a cavalo e o Mouro de pernas para o ar no chão, têm posições idênticas. Estamos num momento importante do combate, onde é realçada a Ordem, pelo cavalo e pelo cavaleiro branco, dominando a composição. O infiel distingue-se pelo turbante, roupa cingida amarela e encarnada, pernas e pés nus, como em muitas outras pinturas.

No grupo de cavaleiros cristãos podem ver-se dois estandartes com as letras N. M., e na lâmina da espada do santo lê-se MARCOS, nome que também aparece no cinto da figura ajoelhada, numa outra tábuia do conjunto, a Entrega do hábito a um cavaleiro da Ordem. Joaquim de Vasconcelos diz poder tratar-se do célebre espadeiro, e Fernando António Baptista Pereira é da opinião que se pode tratar do autor do retábulo.

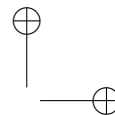
As armaduras, cotas e espadas têm uma factura tão admirável que talvez seja de uma outra mão, de um pintor especializado nestes motivos. A tábuia mais importante do conjunto é a Investidura de D. Pedro Fernandes, primeiro mestre da Ordem de Santiago da Espada.







Museu Nacional de Arte Antiga, Santiago combatendo os mouros, Gregório Lopes (atribuído), Século XVI (c. 1520-1525). Fotografia de José Pessoa. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



## Natividade e Adolescência de São Roque Atribuído a Jorge Leal, 1505

Óleo sobre madeira de carvalho, 1280x1190, proveniência da uma ermida manuelina. Lisboa, Museu de São Roque, inv. n.º 52, 53, 55 e 56.

Conjunto de quatro tábuas relativas à Vida de São Roque: *Miraculização do Cardeal inglês e Apresentação ao Papa, Estadia em Piacenza e retiro na floresta, Prisão pelo Duque de Montpellier e Morte beatífica.*

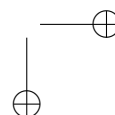
Festa a 16 de Agosto.

Esta obra, certamente proveniente do altar-mor da Ermida de São Roque em Lisboa, foi atribuída recentemente por Fernando António Baptista Pereira a Jorge Leal.

Em primeiro plano, situa-se uma criada com o santo recém-nascido ao colo, com um *naevus* vermelho no peito em forma de cruz, marca de eleição e de inscrição cósmica. Segundo tradições e lendas, os indivíduos dotados de dons especiais possuíam supostamente uma marca distintiva sobre uma parte mais ou menos escondida do corpo; a cruz designa a marca dos taumaturgos. Num cesto, está colocada a roupa do santo, branca e vermelha, cor da roupa dos recém-nascidos da época. Ao lado da criada, o pai, vestido com uma riquíssima opa, com gola e punhos de pele, tem o barrete na mão em sinal de respeito pelo filho. Entre os dois, situa-se o fogareiro próprio do nascimento.

A tábua representa o nascimento de São Roque em casa abastada, de uma mãe já idosa, vestida nobremente, deitada numa cama com dossel e panejamentos vermelhos. Na *Adoração dos Magos*, de São Bento da Saúde, no Museu Nacional de Arte Antiga, vemos igualmente uma colcha com o mesmo motivo decorativo. Ao lado da parturiente, uma criada serve a sopa num prato e, sobre a cama, distinguimos uma caixa de doces.

Na parede à direita, em *mise-en-abyme*, um quadro de cavalete com uma imagem da adolescência do santo, já vestido de peregrino, com capa,



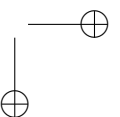
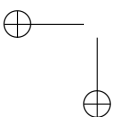


*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

chapéu de abas, sacola e bordão. A sua representação iconográfica foi contaminada pelos atributos de São Tiago, o peregrino, nomeadamente no chapéu de abas decorado de conchas.

A ermida de São Roque foi construída por altura da peste em Lisboa de 1505, momento em que chegou uma relíquia do santo vinda de Veneza, tendo sido então estabelecida a confraria de São Roque. Cerca de meio século depois, esta ermida será cedida à Companhia de Jesus.



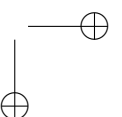
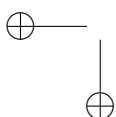


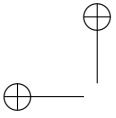
## Paixão dos cinco mártires de Marrocos Oficina de Francisco Henriques, c. 1503-1508

Óleo sobre madeira de carvalho, 1445x870, proveniente da igreja do Mosteiro de São Francisco de Évora. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 89.

Em 1213 São Francisco de Assis empreende uma cruzada aos mouros de Espanha e Marrocos, adoece durante a viagem e foi obrigado a voltar para Itália. Mais tarde, frades franciscanos fundam mosteiros em Portugal e, em 1219, um grupo parte para Marrocos, onde é massacrado repousando os restos mortais no Mosteiro de Santa-Cruz, em Coimbra. É este massacre que está representado no painel, em dois registos: no primeiro, os santos já decapitados jazem amontoados nos seus trajes de burel; no segundo, vemos os mouros vestidos de cores vivas e exóticas, o rei ostentando turbante, coroa e ceptro, e os carrascos. Ao centro, o pior de todos os carrascos, com aspecto de carnicheiro (em francês boucher «carniceiro» e bourreau «carrasco», têm a mesma etimologia), careca, canhoto, de avental e mangas arregaçadas, empunha uma cimitarra ou alfange, em acção de degolar um frade que implora clemência (a espada curva é geralmente própria dos mouros, pois os cristãos serviam-se de uma espada direita). O gesto do carrasco está próximo do trabalhador agrícola que encontramos nas iluminuras. Um outro carrasco, também canhoto, com um chapéu verde e amarelo, segura na mão a cabeça de um frade.

Esta chacina foi mandada executar pelo soberano de Marrocos em 1220, para evitar que a fé cristã fosse expandida no seu reino. Assim morreram os santos franciscanos Beraldo, Oto, Pedro, Adiuto e Acúrcio. O grande interesse deste painel reside no facto de se tratar de um documento da história de Portugal. Segundo Vítor Serrão, «a pintura de Évora torna-se, além da iconografia, muito interessante pelos seus pressupostos propagandistas – o tema da adaptação à época do apogeu imperial do



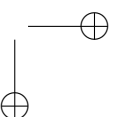
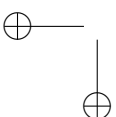


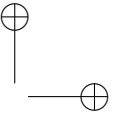
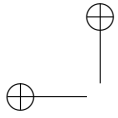
*Em torno do Renascimento Português. Estudos iconográficos*

---

reino manuelino e à expressão ideológica do processo dos Descobrimentos como propagador da fé».

A vegetação e as flores em primeiro plano – papoilas, cardos, margaridas – transmitem grande fragilidade e simbolismo. Estão já murchas, como alegoria à morte dos frades.





## Santa Luzia

### Vasco Fernandes, 1511-1515

Óleo sobre madeira de castanho, 1013x610, do retábulo de Santa Maria de Salzedas. Porto, Museu Soares do Reis, inv. n.º 52. Pertenceu à coleção de António Moreira Cabral.

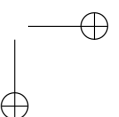
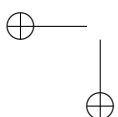
Festa a 13 de Dezembro.

Esta obra faz par com uma Santa Catarina do mesmo pintor e no mesmo museu. Vasco Fernandes pintou várias santas vestidas com um luxo e uma fantasia dignas de damas da corte.

Luzia, virgem de Siracusa, é segundo a *Legenda Aurea*, de origem nobre. Foi perseguida por Diocleciano e denunciada pelo noivo pagão. é a santa padroeira dos cegos. Os seus atributos são um archote, uma espada e um par de olhos, geralmente colocados em cima de uma bandeja.

A santa, jovem e graciosa, enverga uma cota roçagante vermelha, coberta por um brial de brocado dourado, farto e recortado, deixando entrever as longas roupas. Luzia, numa paisagem muito singela, mostra-nos a palma do martírio e o resultado da sua condenação: os dois olhos que lhe foram arrancados, pousados num livro, provavelmente de orações.

A sua festa é ainda hoje celebrada na Suécia no dia 13 de Dezembro, o dia mais curto do ano, numa cerimónia nocturna, onde as raparigas se ornamentam com coroas de velas acesas.





## Santa Catarina e um doador Mestre desconhecido

Óleo sobre madeira de carvalho, 445x1000. Proveniente de conventos extintos, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 61.

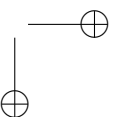
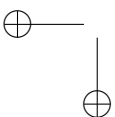
Festa a 25 de Novembro.

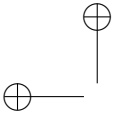
Santa Catarina de Alexandria, mulher erudita, era tão venerada no fim da Idade Média como Santa Maria Madalena. A *Legenda Aurea* diz-nos ser de origem real, razão pela qual a vemos adornada com uma coroa e ricamente vestida. O seu culto é relativamente recente, não existindo qualquer outro culto antigo a esta santa, não mencionada nas *Martirologias*, nem representada na arte anterior ao século IX.

Segundo a tradição, o Imperador Maxêncio apaixonou-se por Catarina e quis desposá-la. Ela recusa-o, porque «é noiva de Cristo», e ele, enfurecido, manda-a decapitar com quatro rodas munidas de picos de aço, cerca do ano 307. O seu corpo e a cabeça foram levados por anjos até um mosteiro no Monte Sinai, onde estão depositadas as suas relíquias. Assim a vemos na *Elevação do corpo de Santa Catarina*, do mestre do retábulo da vida de Santa Catarina, no mesmo museu: vários anjos transportam o corpo da santa para o Monte Sinai, enquanto a cabeça decapitada é levada à parte por um outro anjo.

Os seus atributos são a roda e a espada da execução, a palma do martírio e o anel do casamento místico com Jesus, a sua iconografia pode incluir ainda o Imperador a seus pés, como na tábuia de Grão Vasco, no Museu Soares dos Reis, do Porto. Numa outra iconografia segura num livro com a inscrição *Ego me Christo sponsam tradidi*, «ofereci-me como esposa a Cristo».

Na *tábuia* que analisamos, a santa está vestida com um brial adamsado em relevo, com fendas nas mangas, deixando entrever a camisa e laços do mesmo tecido. O decote quadrado põe a nu o colo adornado



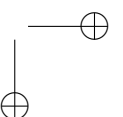
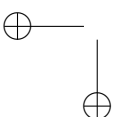


---

Maria José Palla

por fios de ouro e uma jóia, com um motivo igual aos ornamentos da sua coroa real. Na mão direita, empunha uma espada, a espada do sacrifício. O doador a seu lado, retrato muito esbatido e danificado de um cónego regrante de Santo Agostinho, está absorvido a rezar.

Ao longe, avista-se a cena do martírio, as rodas que a mortificaram em fogo e fumo, e alguns assistentes, uns a pé e outros a cavalo.







## Retrato da princesa Santa Joana Atribuído a Nuno Gonçalves, 1471

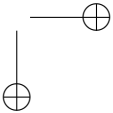
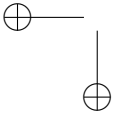
Óleo sobre madeira de castanho, 600x400, Aveiro. Museu de Aveiro.

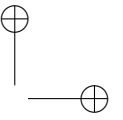
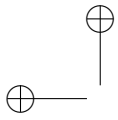
Festa a 12 de Maio

A princesa Santa Joana, irmã de D. João II, foi uma das figuras femininas mais importantes do seu tempo e um dos partidos mais desejados dos monarcas europeus. Tendo ficado órfã muito cedo, dedicou-se à cultura e à religião, manifestando uma vocação mística muito precoce. Este retrato deve ter sido uma encomenda da princesa antes de ter professado. Nele vemos, com efeito, uma jovem de grande beleza, de traje luxuoso e mundano. No entanto, ao observarmos mais atentamente, descobrimos sinais de quem fez voto de castidade, penitência e fortaleza: cabelos soltos, como Maria Madalena, um laço de amor no punho direito, significando firmeza nos votos, assim como na agulheta que lhe aperta a capa à frente. O cordão de ouro ao pescoço simboliza firmeza ao seu Deus e o diadema-coroa assemelha-se a uma coroa de espinhos.

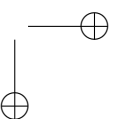
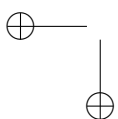
Há quem compare este retrato com o *Ecce Homo*, do Museu Nacional de Arte Antiga, atribuído ao mesmo autor, e lhe chame o *Ecce Femina*.

A princesa morreu em 1490, foi beatificada em 1693 e canonizada em 1756 pelo Papa Bento XIV.





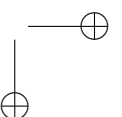
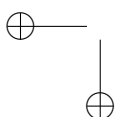
Museu de Aveiro, Retrato da Princesa Santa Joana, Mestre Desconhecido, Século XV (2.<sup>a</sup> metade). Fotografia de Luís Pavão. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)





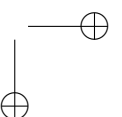
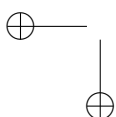
## CRONOLOGIA

- 1428 Viagem de Jan van Eyck a Portugal.
- 1430 Casamento da Infanta D. Isabel de Portugal com Filipe o Bom. Instituição da ordem do Tosão de Ouro.
- 1431-1506 Mantegna.
- 1433 Morte de D. João I e início do reinado de D. Duarte.
- 1437 Desastre de Tânger.
- 1438 Morte de D. Duarte e início da regência de D. Pedro em nome de D. Afonso V.
- 1441 Morte de Jan van Eyck.
- 1450 Nuno Gonçalves é nomeado pintor régio.
- 1452-1519 Leonardo da Vinci.
- 1453-1491 Martin Schongauer.
- 1460 Nascem Gérard David (m. 1523) e Vittore Carpaccio. (m. 1526). Morte do Infante D. Henrique.
- 1464 Morte de Rogier van der Weyden.
- 1466-1530 Quentin Metsys.
- 1467 Morte de Filipe o Bom.
- 1469-1529 Juan del Encina.
- 1471 Nuno Gonçalves pinta as obras de Lisboa.
- 1471-1528 Albrecht Dürer.
- 1475 Nascimento de Vasco Fernandes?
- 1475-1564 Miguel Ângelo.
- 1480 Imprensa xilográfica em Leiria.
- 1481 Morte de D. Afonso V.
- 1481-1495 Reinado de D. João II.
- 1483-1520 Raffaello Sanzio.
- 1485-1540 Joos van Cleve.
- 1487 Pragmática proibindo sedas e bordados.
- 1490-1558 Sá de Miranda.





- 1492 Expulsão dos judeus residentes em Espanha. Morte de Nuno Gonçalves.
- 1494 Tratado de Tordesilhas. Primeira tipografia em Portugal. Início da construção da Igreja de Jesus em Setúbal.
- 1495 Morte de D. João II.
- 1495-1521 Reinado de D. Manuel.
- 1496 Édito da expulsão dos Judeus.
- 1497 Partida de Vasco da Gama para a Índia.
- 1498 Fundação de Misericórdias.
- 1500 Descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral.
- 1502 Primeiro auto de Gil Vicente. Início da construção dos Jerónimos, em Lisboa.
- 1503 Francisco Henriques inicia o retábulo da capela-mor do Mosteiro de São Francisco de Évora.
- 1506 Vasco Fernandes assina, com o bispo D. João Camelo de Madureira, o contrato relativo ao retábulo para a capela-mor da Sé de Lamego. É concluída a Custódia de Belém.
- 1509 Representação do *Auto da Índia* de Gil Vicente. Francisco Henriques inicia a pintura dos painéis laterais da igreja do Convento de São Francisco de Évora.
- 1510 Painéis da Charola do Convento de Cristo em Tomar. Obras do «Mestre da Lourinhã» para o mosteiro hieronimita da ilha Berlenga, hoje na Misericórdia da Lourinhã.
- 1510-1515 Tríptico da Igreja Nossa Senhora do Pópulo, Caldas da Rainha.
- 1511 Vasco Fernandes termina o retábulo da capela-mor da Sé de Lamego.
- 1513-1550 Actividade documentada do pintor Gregório Lopes.
- 1514 Ordenações Manuelinas. Francisco Henriques é «passavante». Conclusão da Sé do Funchal.
- 1514-1568 Actividade documentada do pintor Gaspar Vaz.
- 1515 Retábulo do Funchal. Retábulo da Igreja da Madre de Deus em Xabregas. Primeira referência ao pintor Cristóvão de Figueiredo como examinador de pintores.
- 1515-1543 Actividade documentada do pintor Cristóvão de Figueiredo.



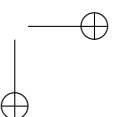
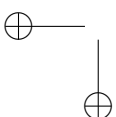
- 1515-1586** Lucas Cranach.
- 1516** Cancioneiro Geral de Garcia de Resende.
- 1517** O pintor Frei Carlos professa no convento do Espinheiro em Évora. Martinho Lutero publica as teses de Wittenberg. Auto da Barca de Gil Vicente.
- 1517/18-1584** Francisco de Holanda.
- 1518** Morte de Francisco Henriques, vítima de peste.
- 1520?** Vasco Fernandes assina o tríptico *Cristo deposto da Cruz* para o mosteiro franciscano de Orgens, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.
- 1520** Fundação da Companhia de Jesus por Santo Inácio de Loyola. Políptico de Montemor-o-Velho.
- 1520-1530** Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal, pintado por Jorge Afonso e colaboradores.
- 1521** Rodrigo Fernandes, feitor português em Antuérpia, adquire o quadro São Jerónimo de Albrecht Dürer, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.
- 1521-1557** Reinado de D. João III.
- 1522** Gregório Lopes é confirmado como pintor régio.
- 1523** Frei Carlos pinta a *Anunciação*, do Museu Nacional de Arte Antiga.
- 1524** Nasce Luís de Camões.
- 1523** Papa Clemente VII.
- 1527** Álvaro Pires trabalha na iluminação da Leitura Nova.
- 1529** Frei Carlos pinta a *Aparição de Cristo a Nossa Senhora*, Museu Nacional de Arte Antiga.
- 1530** Retábulo da capela-mor do Convento da Trindade.
- 1531** *Aparição de Cristo a Nossa Senhora* de Garcia Fernandes.
- 1535** Vasco Fernandes pinta o *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra.
- 1535-1540** Vasco Fernandes e Gaspar Vaz pintam *Cristo em casa de Marta*.
- 1536** A Bula *Cum ad nihil magis* estabelece a Inquisição em Portugal. Gregório Lopes começa a execução dos painéis da Charola do Convento de Cristo de Tomar. Morte de Gil Vicente?



Maria José Palla

---

- 1537 Retábulo da capela de São Bartolomeu, da Sé de Lisboa, por Garcia Fernandes.
- 1540 Chegada dos Jesuítas a Portugal. Morte de Jorge Afonso. Políptico de Santos-o-Novo, em Lisboa.
- 1542 Morte de Vasco Fernandes ?
- 1545 Francisco de Holanda inicia *De Aetatibus Mundi Imagines*.
- 1547 Retábulo da Misericórdia de Coimbra.
- 1548 Francisco de Holanda termina *Da Pintura antiga*.
- 1560 António Vaz pinta para o Convento de São Francisco de Orgens a tábua *Lamentações sobre o corpo de Cristo*.



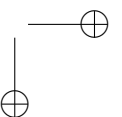
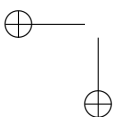


## Paris-Lisboa, 1990-1995

**Maria José Palla** viveu muitos anos em Paris. Professora aposentada da Universidade Nova de Lisboa. Diplomada pela École du Louvre de Paris em História da Arte e Museologia frequentou durante vários anos o seminário de Sociologia da Arte dirigido por Galiene Francastel. Em 1991, defende a tese de doutoramento sobre a simbologia do traje na obra de Gil Vicente, na Universidade da Sorbonne, em Paris, onde reuniu o teatro vicentino à pintura da época. Foi uma das primeiras investigadoras a fazer uma associação entre pintura e literatura. É autora de vários livros e de numerosos artigos publicados em Portugal e no estrangeiro sobre Gil Vicente e a pintura portuguesa do século XVI. Tem-se dedicado igualmente à fotografia com exposições, ensino e livros.

### Obras principais:

- *Do Essencial e do Supérfluo*, estudo lexical do traje e dos adornos em Gil Vicente, Lisboa, Editorial Estampa, 1992 (2ª edição, 1997).
- *Auto de Dom André, Leitura, Apresentação, Regularização do Texto, Notas e Glossário*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- *A palavra e a Imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a Pintura Quinhentista*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- *Paredes de Pangim, Velha-Goa*, Lisboa, Assírio & Alvim, com textos de Ana Hatherly e de Nuno Júdice, 1998.
- *Traje e Pintura. Grão-Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*, Lisboa, Editorial Estampa, prefácio de Michel Pastoureau, 1999.
- *Léxico do Traje e Adornos no Teatro de Gil Vicente*, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

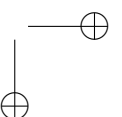
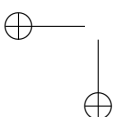




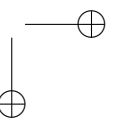
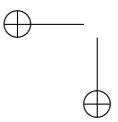
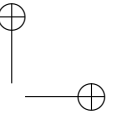
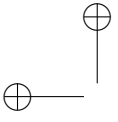
Maria José Palla

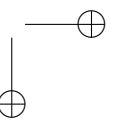
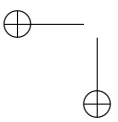
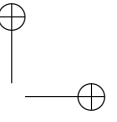
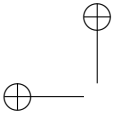
---

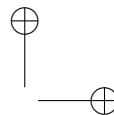
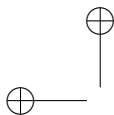
- *A Roda do Tempo, O Calendário Folclórico e Litúrgico no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- Tradução para francês com um estudo do *Livro de Cozinha Infanta Maria D. Maria de Portugal*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008.
- *A Encenação da Comida, Símbolos, Rituais e Tradições no Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- *Le Corps et le Vêtement, mythes, rituels et saisons*, Lisboa, CHC, 2013.
- *Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente*, coordenação e organização, Lisboa, Chiado Editora/CHC, 2014.
- «A desordem perante a ausência de vinho – a dor da abstinência. O Pranto de Maria Parda de Gil Vicente», in Luís Correia de Sousa-Rosário S. Paixão (coords.), *Nunce st bibendum, vinhos, identidades e arte de viver*, Lisboa, Edições Afrontamento, IEM, IELT, 2017, pp. 147-159.
- «A riqueza semântica da palavra jogo», in Margarida Santos Alpalhão, Carlos Clamote Carreto, Isabel de Barros Dias (coord.), *O jogo no mundo*, Lisboa, IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2017, pp. 287-299.











**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT  
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto  
«UID/ELT/00077/2013»**

