

Aspectos desconhecidos das pinturas

portuguesas do Renascimento

LUÍS ALBERTO CASIMIRO *

Abstract – *With this paper we intend to reveal some unknown aspects of portuguese paintings of sixteenth century. We want to take this excellent opportunity to publish some small parts of our doctorate thesis on History of Art and to share with all the scientific community several unpublished details finds during the iconographical analysis of paintings about the «Annunciation». We feel confident that in this small details the painters intends to communicate a clear message and so it's necessary to pay attention to them if we want to understand, in a profoundly way, this paintings and it's message.*

Introdução

A realização de uma tese de doutoramento constitui uma oportunidade privilegiada para que o seu autor possa aprofundar um determinado assunto e, com todo o rigor científico que se impõe, dar um contributo inovador à comunidade científica dentro de uma área específica que constitui o seu domínio de investigação. Algo semelhante acontece nas dissertações de mestrado, embora sem a obrigatoriedade de existir um contributo inovador. Estas duas vertentes da investigação revestem-se de grande importância seja pelas novidades relacionadas com o tema, seja pela metodologia utilizada ou, ainda, por qualquer outro motivo com que o autor enriquece o seu trabalho de pesquisa. Os resultados alcançados poderão constituir uma base de trabalho para novos investigadores tentarem ir mais além. Para que tal aconteça é necessário que os estudos se encontrem devidamente divulgados. Infelizmente, porém, em grande parte dos casos sucede que após a prestação de provas, a tese de doutoramento, ou a dissertação de mestrado,

* Docente e investigador, doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto no Ramo de Conhecimento em História da Arte.

do não são publicadas e acabam por ficar praticamente desconhecidas e quase inacessíveis a outros estudiosos da mesma área, com o conseqüente empobrecimento para a comunidade científica. Esta situação poderia ser alterada se nos meios universitários houvesse as necessárias estruturas que pudessem contribuir para a divulgação, em maior escala, dos trabalhos científicos realizados.

Estas reflexões e preocupações, já experimentadas por tantos investigadores, servem para esclarecer os motivos que deram origem a deste pequeno artigo. Com efeito, compreendemos que não seja possível, a curto ou médio prazo, publicar, na íntegra, a nossa tese de doutoramento, dado que esta possui mais de 2000 páginas, englobando áreas que abrangem interesses tão diversificados como a Iconografia, a Geometria e a Teologia. Por isso, agradecemos ao Prof. Doutor Fausto Sanches Martins esta excelente oportunidade que nos foi concedida para partilhar algumas descobertas pondo ao serviço da comunidade científica conhecimentos adquiridos ao longo de vários anos de investigação, divulgando pequenos excertos da nossa tese que, embora se apresentem de forma resumida, consideramos serem importantes para a Historiografia da Arte em Portugal.

A necessidade que tivemos em descrever e analisar iconograficamente mais de 40 pinturas levou-nos a efectuar uma observação cuidadosa das obras, muitas vezes, vistas mesmo com o auxílio da lupa para tornar evidentes os detalhes mais ínfimos. Por outro lado, a leitura da mensagem inerente a cada pintura teve como consequência propor novas interpretações para determinadas facetas de algumas obras de arte já analisadas por outros investigadores.

Atendendo à compreensível necessidade de síntese a que nos obriga o espaço disponível iremos restringir a nossa apresentação a seis obras que consideramos paradigmáticas na medida em que nos permitem revelar alguns dos muitos «segredos» da pintura portuguesa Renascimento. Torna-se necessário esclarecer que sendo a nossa tese restrita à pintura portuguesa da primeira metade de Quinhentos e subordinada ao tema da Anunciação, estas balizas cronológicas e temáticas são, também, as que iremos utilizar dado que outra coisa não fazemos que a divulgação de algumas conclusões a que chegámos.

1. Virgem da Anunciação (Igreja Matriz do Sardoal)

Depois de durante muitos anos terem sido atribuídas a um pretenso «Mestre do Sardoal» cerca de três dezenas de pinturas que revelam as mesmas características técnicas e formais através de uma gramática algo arcaizante, as mais recentes investigações, entre as quais há que salientar as de Pedro Dias, comprovaram que tais obras foram executadas na denominada Escola de Coimbra sendo, muito provavelmente, obra de dois dos pintores mais importantes dessa oficina: Vicente Gil e seu filho Manuel Vicente¹.

¹ Cf. DIAS, Pedro — *Vicente Gil e Manuel Vicente, pintores da Coimbra Manuelina*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra 2003. Catálogo da Exposição.

Entre as dezenas de obras que se encontram dispersas por várias instituições e Museus, interessa-nos, particularmente, o políptico da igreja matriz de Sardoal do qual se conhecem sete painéis abordando os seguintes temas: *Virgem da Anunciação* e *Anjo Gabriel, São João Baptista* e *São João Evangelista* e, ainda, os bustos de *Jesus Cristo*, de *São Pedro* e de *São Paulo*. Datado de cerca de 1510 a 1520, o conjunto retabular estaria destinado à capela-mor da igreja matriz de Sardoal encontrando-se hoje na mesma igreja, decorando as paredes laterais da pequena capela dedicada ao Sagrado Coração de Jesus. Fernando António Baptista Pereira realizou, pela primeira vez, na sua tese de doutoramento, uma reconstituição conjectural do retábulo onde propõe a disposição dos quatro painéis de maiores dimensões em torno de duas imagens de vulto tendo, como predela, as pinturas dos bustos de Cristo e dos dois apóstolos².

De acordo com as indicações de Pedro Dias, o historial do retábulo da igreja matriz de Sardoal, encontra-se ligado à figura de D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia. A obra pode ter sido encomendada enquanto vivia em Coimbra com seu irmão, o bispo-conde D. Jorge de Almeida ou então, já depois da sua morte pelos seus testamenteiros: o cunhado, D. Afonso Vasconcelos de Meneses e seu irmão D. Jorge de Almeida, hipótese esta que recolhe a preferência do referido historiador³.

A obra que prendemos destacar representa a *Virgem da Anunciação*, sendo pintada a óleo sobre madeira e que ilustramos na figura 1.

Maria apoia o joelho direito no chão enquanto mantém a perna esquerda flectida. O tronco apresenta-se de frente com o rosto a três quartos. Esta postura, associada à localização da estante, indica que Maria se encontrava voltada de costas para o lugar onde surgiu o Anjo Gabriel, tendo efectuado um movimento de rotação a fim de ficar voltada na sua direcção, originando uma posição pouco natural e uma articulação anatomicamente incorrecta entre o tronco e a perna esquerda. As suas feições são características do modo como os dois pintores da escola coimbrã trabalham a fisionomia humana expressando, segundo Myron Malkiel-Jirmounsky, uma nítida influência bizantina⁴. A Virgem apresenta o rosto oval, olhos amendoados, traços fortes e pescoço robusto, onde a modelação pelas variações tonais não são objecto de um tratamento plástico muito apurado tecnicamente.

² Cf. PEREIRA, Fernando António Baptista — *Imagens e histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2001. Texto fotocopiado. Vol. I, pp. 196-197; vol. II, p. 42.

³ Cf. DIAS, Pedro — *Vicente Gil e Manuel Vicente*, pp. 41-43.

⁴ Referindo-se à série da Igreja Matriz do Sardoal, Myron Malkiel-Jirmounsky caracteriza este estilo pelos seguintes traços: "[...] rostos tratados de uma maneira bastante sintética, em grandes planos quase unidos com um jogo plástico de volumes generalizados, sobrancelhas oblíquas, olhos semicerrados, bocas entreabertas, olhares espantados e extáticos, mãos com dedos afilados, atitudes hieráticas, amaneiradas, indumentária, na maior parte dos casos grosseiramente pintada e com largas pregas esculturais." Cf. MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron — *A Influência bizantina na antiga pintura portuguesa. Panorama*. Lisboa. 40: IV série (1971) p. 37.

Detrás da Virgem Maria, sobre o pavimento, encontra-se representada uma jarra de estanho, única no seu género nas pinturas portuguesas respeitantes ao mesmo tema que, na sua representação habitual, são geralmente de faiança, ou de barro. Dela sobressaem três caules de açucenas com as respectivas ramificações, terminando em cinco flores dispostas de uma forma simétrica em torno de um eixo formado pelo ramo central. As três mais elevadas encontram-se abertas, enquanto as mais baixas estão ainda em botão. A jarra apresenta duas asas metálicas em forma de «S» rematadas, nas duas extremidades, por volutas que se acentuam mais na parte inferior. O bocal, muito estreito, contrasta com o bojo mais alargado, o qual termina com um pé circular polilobado. Numa aparente normalidade de formas, o pintor representou, com características miniaturais, algo até agora nunca referido pelos investigadores que têm analisado estas pinturas: efectuando a transição entre a base e o bojo, o nó é formado por três cabeças justapostas, como se pode observar pelo pormenor apresentado na figura 2. O rosto central encontra-se voltado para a frente, ladeado por dois outros, um voltado para o lado direito e outro para o lado esquerdo, ambos representados a três quartos.

Não deixa de constituir uma questão pertinente saber os motivos que terão levado o pintor a representar, num pormenor tão diminuto, uma complexa figuração simbólica. Em nossa opinião, esta representação poderá ter duas interpretações, atendendo a dois modelos iconográficos onde deparamos com imagens semelhantes: Em primeiro lugar, constituir o símbolo da «Prudência» como ilustra Erwin Panofsky⁵, na medida em que esta foi uma das virtudes demonstradas por Maria de Nazaré, no diálogo com o Anjo Gabriel, nomeadamente quando o interrogou: "Como será isso se eu não conheço homem?" (Lc 1, 34) ou, em segundo lugar, ser uma representação da Trindade Trifronte, cuja origem é atribuída a uma visão de S. Pedro de Alexandria († 311). Esta iconografia trinitária constituída por uma cabeça com três faces ou, por um corpo com três cabeças, como sucede nesta pintura, foi difundida por todo o medievo, tendo sido, igualmente, aceite em Portugal, como é confirmado por Fausto Sanches Martins⁶. Tal representação, apesar de ser aceite e amplamente divulgada pelo período medieval, incluindo em Portugal, começou a ser proibida, em primeiro lugar por Santo Antonino, bispo de Florença em 1477, a que se seguiram outros autores cristãos, até que, por fim, o Papa Urbano VIII (1623-1644), por meio de uma bula, proclamada em 11 de Agosto do ano 1628, considerou tais imagens heréticas e deu ordem para a sua destruição⁷.

⁵ Cf. PANOFSKY, Erwin — *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 102.

⁶ Cf. MARTINS, Fausto Sanches — Deus Trindade. *Imagens do Mistério. Miriam*. Porto. 543 (2000) 24-26 e, mais recentemente, na Lição de Síntese apresentada dia 30 de Junho de 2005 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito das provas de habilitação ao título de Agregado, na especialidade de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

⁷ GONÇALVES, Flávio — *Iconografia trinitária. A «Trindade Trifronte» em Portugal*. Porto: [S.n.], 1962, p. 11.

Este pormenor descoberto na pintura da *Virgem da Anunciação*, inédito até ao momento, mostra como tal figuração estava presente também nos meios artísticos portugueses da época. Neste caso, pretendendo salientar a virtude da «Prudência» manifestada pela jovem Anunciada, ou a presença da Santíssima Trindade no momento da Anunciação-Encarnação. Qualquer uma das interpretações torna claro como um pequeno detalhe vem contribuir para o enriquecimento da mensagem subjacente, daí a necessidade de lhe dar a devida atenção.

Não podemos, todavia, deixar de referir, igualmente, outro aspecto inovador envolvendo esta pintura e que consiste numa nova interpretação que propomos para o *drap d'honneur* que se apresenta por detrás da figura da Virgem Maria, como também se verifica na iluminura ilustrada na figura 12. A interpretação que, invariavelmente, tem sido apresentada para a presença desse acessório vê nele uma alusão à cortina do Templo de Jerusalém cuja confecção, segundo os Evangelhos Apócrifos, foi entregue à Virgem Maria depois de ter sido sorteada pelos sacerdotes do Templo. Relativamente a este aspecto, parece-nos fundamental distinguir duas situações: aquela em que nas pinturas se representa, como acessório, o açafoete de costura com os respectivos apetrechos e que constitui, sem dúvida, uma ilustração dos textos apócrifos, de outra em que apenas se verifica a presença da cortina detrás da Virgem. Neste segundo caso, em nossa opinião, o pintor não procurou aludir à cortina do Templo, mas ilustrar um aspecto simbólico mais importante em termos teológicos. Com efeito, se pela cortina do Templo se entende o véu que se destinava a separar o pátio do Santuário (*bekal*), ou este do Santo dos Santos (*debir*), estamos perante um acessório que significa, sempre, uma separação física entre Deus e os homens, sinal de um grande distanciamento entre ambos. Por isso, quando ocorre a morte de Cristo sobre a cruz, os evangelistas sinópticos referem um aspecto muito significativo: *o véu do templo rasgou-se em dois, de alto a baixo* (Mt 27, 51; Mc 15, 38; Lc 23, 45), procurando evidenciar que com a sua morte e ressurreição, Cristo vai reconciliar os homens com Deus e, portanto, deixa de ter sentido o véu do templo enquanto sinal de divisão entre o divino e o humano. Assim, nas pinturas da Anunciação, seria contraditória a representação da cortina do Templo no momento em que se anuncia a Encarnação do Verbo de Deus que se faz homem para resgatar a humanidade e aproximá-la de Deus.

Por outro lado, a interpretação que propomos adquire todo o sentido no momento da Encarnação e fundamenta-se em textos bíblicos e na doutrina Patrística. Para compreender a presença do *drap d'honneur* é necessário efectuar uma breve resenha histórica. Nos primeiros tempos em que se desenvolve a iconografia da Anunciação, estava muito viva a noção de que o mistério de Deus feito homem permaneceu oculto ao demónio⁸. Encontramos já em germen essa noção nas cartas de São Paulo (1 Cor 2, 7-8; Rom 16, 25; Ef 3, 9; Col. 1, 26).

⁸ Cf. FOURNÉE, Jean — *Commentaires sur l'iconographie de l'Annonciation*. Paris: [S. l.], 1954. pp. 13-14.

Todavía é com as cartas de Santo Inácio de Antioquia († c. 107), concretamente na Carta aos Efésios 19, 1, que esta noção ganha uma verdadeira expressão: "Y quedó oculta al príncipe de este mundo la virgindad de María y el parto de ella, del mismo modo que la muerte del Señor: tres misterios sonoros que se cumplieron en el silencio de Dios."⁹ A este autor seguem-se outros, nomeadamente Santo Ambrósio († 397), que no Tratado sobre o Evangelho de S. Lucas refere: "Otra razón que no es despreciable: la virgindad de María había de engañar al príncipe del mundo que, viéndola unida a un esposo, no pudo tener sospecha de su parto." (Livro II, Cap. I, 3)¹⁰. Referimos, ainda, Santo Agostinho: "Nuestro Señor Jesucristo, Dios nuestro, Hijo de Dios, vino de manera oculta en su primera venida, pero vendrá de manera manifiesta en su segunda venida"¹¹ São Tomás de Aquino trata deste assunto na Suma de Teologia, onde se mostra defensor da mesma convicção¹².

Estamos, pois, diante de uma questão que permaneceu inalterável durante séculos permanecendo viva na primeira metade da centúria de Quinhentos e passando ainda muito além dessa época. De facto, citando, apenas como exemplo, o *Marial* do P.e agostiniano Frei Luis de Azevedo em que, apoiando-se em diversos Padres da Igreja, afirma ao tratar da Festa da Anunciação:

"[...] la razon porque conuino que la Virgen serenissima nuestra Señora fuesse desposada, fue para que se le encubriesse al demonio por este camino el misterio de la encarnacion del hijo de Dios. [...] Vna de las cosas donde mas burlasse le hizo al demonio, fue encubrirle el arte como Dios se hizo ombre, y assi nunca el demonio atino a persuadir a sus Idolatras, adoradores y cultores suyos, que alguno siendo Dios eterno se hiziesse hombre [...]. Pues esta fue la burla que al demonio se le hizo que por ser la Virgen desposada se le encubriesse el hazerse Dios eterno hombre, y assi el misterio dela encarnacion del hijo de Dios fue encubierto al demonio con el matrimonio de la Virgen, que viendola desposada auia de pësar que el hijo era de Ioseph su esposo."¹³

Uma pintura que pode ajudar a reforçar esta interpretação é a *Anunciação* de Lorenzo Costa (finais séc. XV - início séc. XVI; Bologna, San Petronio), separada em dois painéis: o da *Virgem Maria* e o do *Anjo Gabriel*, onde é o Arcanjo anun-

⁹ Citámos a partir da seguinte edição: RUIZ BUENO, Daniel — *Padres Apostólicos*. Madrid: BAC, 1993, p. 458.

¹⁰ Cf. OBRAS *Completas de San Ambrosio. Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*. Madrid: BAC, 1996, vol. I, p. 84.

¹¹ Sermão XVIII: Comentário ao Salmo 49, 3. Citamos com base na seguinte edição: OBRAS *de San Agustín. Sermones (1º)*. Cuarta edición corregida y ampliada. Madrid: BAC, 1981, vol. VII, p. 292.

¹² Vd. *Suma de Teologia* III, q. 29, a. 1.

¹³ Cf. AZEVEDO, Luis de, Padre Frei — *Marial, Discursos morales en las fiestas de la reina del cielo nuestra Señora*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602, pp. 44-45.

ciador que surge diante da cortina e não a Virgem, numa indicação clara que a sua mensagem permaneceu oculta ao príncipe deste mundo. Tal figuração não teria sentido ocorrer no painel do Anjo caso interpretássemos o *drap d'honneur* como uma alusão ao véu do Templo tecido por Maria.

2. Virgem da Anunciação (Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra)

Fazendo parte do acervo do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, e atribuído a Garcia Fernandes, o tríptico que apresenta como painel central O *aparecimento de Cristo à Virgem Maria* e se encontra cronografado de 1531, terá sido resultante de uma encomenda feita para a igreja do mosteiro de clarissas de Santa Clara-a-Antiga, em Coimbra, pela abadessa, D. Margarida de Castro que iniciou a direcção do convento em 1529. D. Margarida era filha do Conde de Monsanto, D. Álvaro de Castro, alcaide-mor de Lisboa e camareiro de D. Afonso V. Deste modo, a priora, quer pela linhagem, quer pelos contactos com a nobreza, adquiriu uma elevada cultura e sensibilidade artística que a levou a encomendar, aos melhores artistas da época, boas obras de arte para o seu mosteiro, entre os quais se encontra a pintura que será objecto do presente estudo¹⁴. Desconhece-se, todavia, qualquer documento que esclareça os termos e as condições do contrato.

Joaquim Caetano de Oliveira evidencia a importância deste conjunto ao afirmar:

"Este tríptico inaugura, no conjunto de obras conhecidas, a década mais prolífera e importante de Garcia Fernandes. [...] O pintor inicia com esta obra um processo de autonomização crescente do seu estilo, progressivamente mais aberto a modelos italianizantes com uma nova noção da importância da figura, pelo seu isolamento, pela idealização dos modelos femininos e pela forma como os panejamentos se vão moldar ao corpo."¹⁵

O tríptico representa no painel central o tema da *Aparição de Cristo à Virgem Maria*, cotejado, nos planos secundários, por episódios centrados no tema da Ressurreição e apresenta, no anverso dos volantes, o *Anjo Gabriel* (à esquerda) e a *Virgem da Anunciação* (à direita), esta última ilustrada na figura 3. A Virgem encontra-se sentada directamente sobre o tapete, ou sobre um coxim, numa posição frontal. As feições revelam uma jovem de rosto sereno, ligeiramente inclinado, faces rosadas, fronte bastante pronunciada, olhar fixo no chão e lábios fechados. Os braços, abertos em atitude de orante, apresentam as mãos com as palmas viradas para o observador, dedos finos e levemente afastados, obedecendo a um correcto desenho anatómico e a um domínio perfeito da volumetria o que já se verificava no tratamento do rosto através de uma perfeita utilização dos tons das carnações.

¹⁴ Cf. DIAS, Pedro — *Vicente Gil e Manuel Vicente*, pp. 60-61.

¹⁵ CAETANO, Joaquim de Oliveira — *Tríptico da aparição de Cristo à Virgem*. In *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. CNCDP/Câmara Municipal de Évora, 1997, pp. 213-214.

Sobre o regaço de Maria o pintor representou um livro. Este consiste num belíssimo exemplar de um códice iluminado, indicando que a jovem *Anunciada* se encontrava ocupada na leitura e meditação das Sagradas Escrituras, ou de um livro de orações. O livro recebeu um trabalho plástico digno de nota pela qualidade técnica da sua execução como se pode observar através da figura 4. De facto, apresenta a zona da cabeça e do corte frontal pintados a ouro com motivos ornamentais relevados e de cariz geométrico. Possui uma luxuosa encadernação vermelha e cada fólio recebe um texto a duas colunas com caracteres vermelhos e negros imitando escrita gótica, mas sem que corresponda, efectivamente, a nenhum texto concreto. Todavia, o pintor não se limitou a desenhar um livro genérico pois teve o cuidado de nele representar uma iluminura que, graças aos equipamentos computacionais pudemos destacar e colocar numa posição fácil de ser observada, como ilustramos na figura 5. Uma observação atenta da iluminura, feita no próprio local, revela que existiu por parte do pintor a preocupação em representar o episódio bíblico de Moisés e a sarça ardente. Efectivamente, podemos comprovar que diante de uma árvore pintada em tonalidades de vermelho e alaranjado, onde se vêem labaredas, se encontra ajoelhada uma figura humana perfeitamente identificável, não obstante o carácter ligeiro, próprio de um esboço rápido e de carácter miniatural com que foi representado.

Estamos, de novo, perante um elemento iconográfico que, até ao momento, permaneceu inédito, mas que se revela simbolicamente importante atendendo à mensagem que o pintor pretende transmitir. O episódio de Moisés e a sarça ardente constitui o primeiro encontro com o Deus de Israel que o chama para a grande tarefa da libertação do povo hebreu escravizado pelos egípcios e marca o início da sua vocação. O episódio encontra-se relatado no Livro do Êxodo (Ex 3, 1-22). A Igreja desde os tempos da Patrística que recorre a esta imagem da sarça que arde sem se consumir porque vê nela um símbolo da virgindade de Maria: do mesmo modo que a sarça não se consumia também Maria concebeu o Filho de Deus no seu seio sem prejuízo da sua virgindade. Assim, a figuração de Moisés e a sarça ardente, constitui um alusão a esta virtude de Maria e surge com o mesmo significado na pintura da *Anunciação* de Frei Carlos realizada para o convento do Espinheiro, em Évora, por volta de 1523, hoje integrando as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Uma vez mais se comprova que o conhecimento de um pequeno detalhe permite completar e aprofundar a riqueza da mensagem subjacente.

3. Anunciação (Museu dos Patriarcas, Lisboa)

Todavia, Moisés não foi apenas o libertador do povo escolhido por Deus, também lhe deu uma Lei, recebida directamente das mãos de Deus no cimo do monte Sinai (Ex 31, 18). A Lei, que todo o bom israelita deveria seguir para orientar os seus caminhos segundo a vontade de Deus, foi escrita em pedra sob a forma de dez mandamentos, segundo o relato bíblico. Moisés é, portanto, o grande legislador do povo da Antiga Aliança. Estas facetas de Moisés constituem uma imagem

rica de significado sendo usada para reconhecer a Jesus Cristo o papel de «Novo Moisés», na economia da Salvação. Na verdade Ele é o verdadeiro libertador, que liberta da escravidão do pecado não só o povo de Israel, mas todos os baptizados de todos os tempos. Por outro lado, Cristo propõe uma «Nova Lei» que completa a do Antigo Testamento, Ele é, pois, o legislador da Nova e eterna Aliança, marcada pelo seu próprio sangue derramado sobre a cruz.

Deste modo, ao ser representada, nas pinturas da *Anunciação*, a figura de Moisés segurando as tábuas da Lei com o Decálogo, está a enriquecer-se o tema com uma nova mensagem: aquele cuja concepção e nascimento o Anjo Gabriel veio anunciar à Virgem Maria é o «Novo Moisés», o libertador do povo de Deus e aquele que lhe dará uma «Nova Lei».

Efectivamente, em certas pinturas subordinadas ao tema da Anunciação, regista-se a presença de Moisés com as Tábuas da Lei. Se em alguns casos se tem abordado a questão, como sucede, por exemplo na *Anunciação* da Casa dos Patudos em Alpiarça, atribuída ao pintor Francisco Henriques e executada para o retábulo da igreja de São Francisco em Évora, deparámos com outra pintura em que a representação miniatural desta figura veterotestamentária tem passado despercebida e, por isso, a queremos divulgar.

A pintura em questão encontra-se no Museu dos Patriarcas, integrado no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa (fig. 6). Trata-se de uma obra de mestre desconhecido, datada dos primeiros anos do século XVI que, apesar da sua qualidade, de um excelente desenho e das inovações composicionais que apresenta, tem permanecido praticamente ignorada pela historiografia da arte, salvo raras excepções de autores consagrados como Reynaldo dos Santos¹⁶ e, mais recentemente, Vítor Serrão¹⁷. Também Bernardo Ferrão lhe dedica alguma atenção a propósito do estudo que faz do mobiliário presente nesta pintura¹⁸. Felizmente duas exposições efectuadas nos últimos tempos (2001 e 2004) trouxeram-na ao conhecimento de um público mais alargado, sendo divulgada, também, pelos respectivos catálogos.

Referida inicialmente a sua localização na igreja Matriz de Bucelas, motivo pelo qual Vítor Serrão designa o seu autor como Mestre de Bucelas, ignora-se qual terá sido o seu comitente ou se faria parte de um retábulo destinado à referida igreja. Na investigação efectuada também não obtivemos elementos esclarecedores quanto ao momento ou aos factos associados à sua transferência para o Patriarcado de Lisboa.

Neste painel, o pintor coloca a jovem *Anunciada* numa *loggia* ocupando o lado direito da pintura, ajoelhada sobre uma volumosa almofada de cor carmim remata-

¹⁶ Vd. SANTOS, Reynaldo dos — *Faiança portuguesa. Séc. XVI e XVII*. Porto: Livraria Galaica, 1960, Vol. I, p. 16, fig. 1.

¹⁷ Vd. SERRÃO, Vítor — *História da Arte em Portugal-Renascimento e Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 99.

¹⁸ FERRÃO, Bernardo — *Mobiliário Português: Dos primórdios ao Maneirismo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990, vol. II, p. 353.

da com borlas douradas nos cantos. Situada diante da estante de orações volta a cabeça para o seu lado direito de modo a ficar atenta ao Anjo que chega junto dela. A mão direita representada com dedos compridos e elegantes, embora sem grandes pormenores, situa-se diante do peito, mas não apoiada sobre ele, enquanto a mão esquerda segura uma página do livro, em cuja leitura se ocupava, e que ainda se conserva aberto. Um olhar atento sobre o livro revela que não possui qualquer alusão a um texto ou outros pormenores salvo a existência, no verso de um dos fólios, de uma ilustração que ocupa a metade superior e que representa Moisés com as «Tábuas da Lei» como podemos comprovar pelo pormenor da figura 7. Parece-nos que o objectivo é claro: trata-se de uma forma de identificar o Filho de Deus, cujo nascimento é anunciado, como o «Novo Moisés», com toda a carga simbólica que tal representação concentra e à qual já fizemos ampla referência.

Todavia, esta mesma pintura revela outro detalhe, absolutamente inédito, associado à figuração do Arcanjo Gabriel. O mensageiro divino apresenta-se no lado esquerdo do painel, efectuando uma profunda genuflexão, mantendo o tronco hirtu, numa atitude que o coloca praticamente à mesma altura da Virgem. O pintor optou por revestir o embaixador celeste com a dignidade das vestes eclesiásticas: alva e pluvial. A alva, cingida na cintura e junto ao pescoço, pende até ao pavimento ocultando os pés, embora permita entrever a forma anatómica dos membros inferiores evidenciando a genuflexão. A capa de asperges patenteia uma riqueza digna de relevo. Toda ela de brocado, cobre os ombros e os braços do Anjo e estende-se pelo pavimento formando inúmeras pregas e mostrando o interior forrado com um tecido de cor verde esmeralda. Possui, ainda, uma fimbria com diversos motivos ornamentais onde se destacam pérolas de grandes dimensões. Diante do peito prende-a um firmal arredondado, onde se representa uma coroa de espinhos. Esta desenvolve-se em torno de um rubi de formato quadrangular situado ao centro. Este elemento iconográfico do firmal merece ser devidamente destacado porque constitui algo inédito em termos da pintura portuguesa e mesmo além fronteiras. Com efeito, durante os anos dedicados à investigação conducente à tese de doutoramento tivemos oportunidade de observar largas centenas de imagens alusivas ao tema da Anunciação e nunca deparámos com o símbolo a que nos referimos: a coroa de espinhos, (figura 8).

Este instrumento de suplício a que o Senhor Jesus foi submetido pelos soldados romanos em tom jocoso, tornou-se um símbolo da Paixão de Cristo, um indicador do sofrimento a que voluntariamente se sujeitou, de modo a poder resgatar a Humanidade, vencendo o pecado e a morte com a sua ressurreição e, assim, reconciliá-la com Deus de quem se tinha afastado após a desobediência de Adão e Eva. Assim, está implícito no pormenor da coroa de espinhos o fim trágico a que Jesus estaria destinado. Não deixa de ser significativo este aspecto na medida em que a pintura representa o momento em que o Anjo Gabriel anuncia a Maria a concepção do Verbo Divino, ou seja, o Arcanjo anuncia não só o nascimento de Jesus Cristo como faz referência à sua missão: dar a sua vida pela salvação da Humanidade de um modo cruento, derramando o seu sangue, simbo-

lismo reforçado pelo rubi colocado no centro da coroa de espinhos. Portanto, o anúncio do Anjo a Maria e a Encarnação do Filho de Deus constituem o prelúdio da Obra da Salvação, ou como refere São Beda, Venerável, a *exordium nostrae Redemptionis*. A Encarnação e a Redenção constituem um binómio indissociável, por isso, os pintores, ao longo dos séculos, utilizaram símbolos diversos de modo a associarem os dois momentos inclusivamente colocando Cristo crucificado entre o Anjo Gabriel e a Virgem Maria. Porém, a utilização da coroa de espinhos, como referimos inicialmente, apenas a encontramos nesta pintura o que confere à obra um carácter absolutamente inovador e inédito, até ao momento.

4. Anunciação (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)

Pela oficina lisboeta de Jorge Afonso passaram diversos pintores que viriam a revelar-se nomes importantes no campo artístico da geração seguinte, alguns dos quais com obra identificada. Porém, do mestre que deu nome à oficina não há qualquer pintura que se possa atribuir, de forma irrefutável, a Jorge Afonso. Entre o conjunto de obras que lhe está atribuído contam-se, apenas, duas pinturas da Anunciação: a primeira no Museu de Setúbal-Convento de Jesus, integrando um conjunto retabulístico de 15 painéis divididos em três séries temáticas sendo uma delas relativa à Encarnação e à infância de Cristo; a segunda, pertencente outra à igreja do convento da Madre de Deus em Lisboa, encontra-se hoje exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, naquela cidade e que ilustramos na figura 9.

Numa pintura bem elaborada onde tudo parece estar no devido lugar, devidamente ponderado e executado com mestria, como aliás é próprio do grande mestre que foi Jorge Afonso, deparamos com um aspecto que poderá parecer estranho a um observador mais atento. Referimo-nos ao modo como é formada a auréola que envolve a pomba do Espírito Santo. Com efeito, a maneira mais correcta de destacar a pomba sobre o fundo escuro correspondente aos planos posteriores, seria envolvê-la com um resplendor luminoso de modo a causar maior impacto na composição e chamar a atenção para a presença fundamental da terceira pessoa da Santíssima Trindade no momento representado, na medida em que é pela acção do Espírito Santo que o Verbo Divino assume forma humana e habita no meio do seu povo. Todavia, Jorge Afonso, optou por rodear a pomba de uma auréola circular pintada em amarelo forte, mas, de um modo aparentemente inexplicável, envolveu esta primeira auréola por outra pintada em tonalidades escuras, embora translúcidas, como podemos observar no pormenor da figura 10. O motivo que encontramos para justificar esta opção do pintor não poderá ser encontrado no campo artístico, mas sim no campo simbólico. Com efeito, em termos plásticos e artísticos não existe um motivo de força maior que justifique esta opção que, de certa forma se torna contraditória em si, na medida em que a segunda auréola, mais escura, não sobressai sobre o fundo escurecido dos planos secundários, o que contraria a intenção de destacar devidamente a pomba, símbolo do Espírito Santo. Porém, em termos simbólicos, poderemos justificar esta característica atendendo à perícopa de São Lucas sobre a Anunciação.

O Evangelista, seguindo o mesmo esquema dos anúncios ocorridos no Antigo Testamento, onde um mensageiro divino revela a vontade de Deus a uma personagem que terá um papel importante na salvação do povo eleito, coloca na boca da Virgem Maria uma objecção: "Como será isso, se eu não conheço homem?" (Lc 1, 34). Segundo a maioria dos exegetas, com esta pergunta a jovem de Nazaré não coloca em dúvida a vontade de Deus que o mensageiro lhe transmite, mas procura saber qual o caminho escolhido por Deus para operar tão grandes maravilhas que lhe são anunciadas. Por isso, contrariamente ao que acontecera com o sacerdote Zacarias que tendo duvidado recebeu como castigo uma mudez temporária, o Anjo Gabriel esclarece a Virgem Maria sobre os planos de Deus respondendo: "O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer é Santo e será chamado Filho de Deus." (Lc 1, 35). Ao associarmos a resposta do Arcanjo Gabriel com as características da auréola, percebemos a mestria do pintor na tradução da mensagem implícita, conseguindo reunir, numa mesma figuração, três noções de difícil representação em termos plásticos: em primeiro lugar, a imagem do *Espírito Santo* — representado pela pomba; em segundo lugar, o movimento *Virá sobre ti* — representado pela pomba que se dirige para a Virgem Maria; e, por fim, a acção determinante para a Encarnação: *Estenderá sobre ti a sua sombra* — faceta da actualização do Espírito Santo concretizada representado a região exterior da auréola mediante a «sombra».

Esta última característica foi cuidadosamente representada pelo pintor, pois possui todas as propriedades da sombra, mesmo no seu aspecto translúcido. De salientar que este pormenor tem passado despercebido aos investigadores, embora seja decisivo para a compreensão da mensagem iconográfica do tema da Anunciação. Deveremos, ainda, acrescentar que não é este o único caso em que, nas pinturas portuguesas alusivas ao mesmo tema deparamos com uma solução semelhante. O mesmo procedimento foi empregue, por exemplo, na auréola da pomba do Espírito Santo, da pintura da *Anunciação* dividida em dois painéis e que se encontra no Paço Episcopal de Viseu e atribuída a Gaspar Vaz, e na *Anunciação* do Mestre da Sé de Viseu que se encontra no Museu de Grão Vasco daquela cidade. Todavia, é necessário sublinhar que este recurso para ilustrar a sombra do Altíssimo, tinha sido empregue, em diversas ocasiões, por Fra Angelico, nas pinturas da *Anunciação*, podendo este «Mestre da Anunciação» ter servido de inspiração para as pinturas portuguesas.

Ainda na mesma pintura, atribuída a Jorge Afonso, deparamos com outro pormenor que nos permite concluir sobre a importância que os pintores davam aos mais ínfimos detalhes quando estes permitiam concretizar aspectos que de outra forma permaneceriam demasiado abstractos. Referimo-nos, concretamente, ao livro aberto que a Virgem Maria tem diante de si, apoiado sobre uma estante e que podemos observar com maior detalhe na figura 11. Enquanto no verso do fólio se constata a representação de alguns «caracteres» góticos que apenas iludem a figuração de um texto autêntico, no retro do fólio seguinte deparamos com o

mesmo tipo de «texto» envolvido por uma cercadura amarela tendo, no início, a maiúscula «D». Não foi, certamente, uma opção arbitrária. Estamos convencidos que o pintor, ao ilustrar esta letra, teve a intenção de identificar o livro em cuja leitura Maria se ocupava. Se quisermos aprofundar a interpretação iconográfica desta obra deveremos tentar desvendar o tipo de livro em questão e aproximarmo-nos, assim, do pensamento original do artista.

Em nossa opinião existem duas possíveis interpretações: a primeira é que se trata de um *Livro de Horas*, a segunda, que poderá tratar-se de uma alusão ao *Breviarium Romanum*.

Como se sabe, os Livros de Horas constituíram um meio privilegiado pelo qual alguns leigos, nobres ou senhores de grandes posses económicas, realizavam as suas orações e que, durante a Idade Média conheceram grande difusão como salienta Mário Martins¹⁹.

Entre as diversas Horas Litúrgicas, apenas as primeiras, designadas por *Matinas* começam pela invocação: *Domine, labia mea aperies. Et os meum annuntiabit laudem tuam*. As restantes Horas Litúrgicas, designadas por *Laudes*, *Prima*, *Tércia*, *Sexta*, *Noa*, *Vésperas* e *Completas*, iniciam com um invitatório diferente²⁰.

Ainda hoje, no «Ofício Menor de Nossa Senhora», se utiliza a mesma expressão invitatória iniciada pela letra «D», tal como se representa no livro que Maria segura. Além disso, a mesma invocação aparece inscrita em muitas iluminuras de Livros de Horas, pois a ilustração utilizada para as *Matinas* era, precisamente, a *Anunciação* que, sendo a primeira de todas as iluminuras era, muitas vezes, mais cuidadosamente trabalhada em termos artísticos que as restantes²¹. Existe, portanto, uma sólida fundamentação para que seja representada numa pintura da *Anunciação*, a inicial «D», muito comum em tantas iluminuras, entre as quais apresentamos, como exemplo, a da figura 12.

Relativamente à hipótese de se tratar de um breviário, embora menos consistente, pois tal livro de orações é próprio dos sacerdotes e membros de Ordens Religiosas, não deve ser posta de parte na medida em que o pintor poderia ter reproduzido uma página do *Breviarium Romanum*, se esta lhe estivesse acessível para servir de modelo. Um breviário datado de 1568 apresenta no dia da Festa da Anunciação (dia 25 de Março), na primeira oração, um texto iniciado, também, pela letra «D»: "*Deus qui de beatæ Mariæ virginis utero verbum tuum, angelo*

¹⁹ MARTINS, Mário — *Livros de Horas*. Montariol-Braga: Editorial Franciscana. Separata da revista «*Itinerarium*», 1955, p. 3.

²⁰ Para um maior aprofundamento sobre o assunto ver LOBERA Y ABIO, Antonio — *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Barcelona: [S. n.], 1791, p. 162.

²¹ Para ilustrar as Horas da Virgem são, habitualmente utilizados os seguintes episódios bíblicos: *Matinas-Anunciação*; *Laudes-Visitação*; *Prima-Natividade*; *Tércia-O anúncio do Anjo aos pastores*; *Noa-Apresentação de Jesus no Templo*; *Vésperas-Fuga para o Egipto ou o Massacre dos Inocentes*; *Completas-Coroação da Virgem*. Cf. HARTHAN, John — *Book of Hours and Their Owners*. London: Thames and Hudson, 1978, p. 28.

nunciante, carnem suscipere voluisti: praesta supplicibus tuis: [...]" como se pode constatar mediante a figura 13²².

Neste caso, estamos certos que o pintor não procurou representar o livro das Sagradas Escrituras, como acontece noutras pinturas, mas sim, um livro de orações particulares (*Livro de Horas* ou *Breviário*), mostrando com este pormenor que a Virgem se encontrava absorvida nas suas orações quando o Anjo Gabriel levou até ela a sua embaixada, o que se torna importante no momento de efectuarmos a interpretação iconográfica da pintura.

Devemos, ainda, referir que esta atitude de Maria de Nazaré, recolhida em oração encontra suporte nas homilias de São Bernardo († 1153), concretamente no *Sermão em louvor da Virgem Maria, Homília 3*, na qual se lê²³.

"Começa assim o evangelista: Entrando onde ela estava, disse-lhe: Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo. [...] Entrou onde ela estava. E onde estava ela? Creio que estaria no mais íntimo do seu aposento, sempre solitário, onde seguramente, fechada com chave, orava a seu Pai que vê no escuro. [...] Ao entrar onde ela estava e saudando-a com aquela veneração, o anjo dava a entender quanto o Altíssimo se comprazia com a oração de Maria."

Por sua vez, de Ludolfo Cartusiano na *Vita Christi* também explora esta face da Virgem Maria ao referir no Capítulo V: "De creer é que ela jazia tôda inclinada em mui devota oraçom ou em contempraçom de dentro do coração [...]"²⁴.

Uma vez mais, através de um detalhe que tem permanecido por referir, comprovamos a necessidade de saber interpretar os pequenos pormenores que permitem uma leitura mais profunda das obras de arte.

5. Anunciação (Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco)

Apresenta-se numa das salas do Museu de Francisco Tavares de Proença Júnior, em Castelo Branco, uma pintura da *Anunciação*, datada do início do século XVI e cuja autoria permanece, até hoje, desconhecida. Proveniente do Paço Episcopal daquela cidade, desconhece-se, todavia, se efectivamente terá sido esse o espaço original para onde foi pintada. Pelas suas dimensões é provável que fizesse parte de um tríptico constituindo um dos volantes laterais.

Como se pode observar através da figura 14, a Virgem Maria, situada no lado esquerdo do painel, apresenta o tronco numa posição quase frontal em direcção ao observador, embora ligeiramente virado para o nosso lado esquerdo. Com o

²² Reproduzimos a partir de SODI, Manlio; TRIACCA, Archille Maria, coord. — *Breviarium Romanum Editio Princeps* (1568). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1999, pp. 756-759.

²³ Citámos a partir da seguinte edição: OBRAS COMPLETAS DE SAN BERNARDO. 2ª ed. Madrid: BAC, 1994, vol. II, p. 641.

²⁴ Cf. LUDOLFO CARTUSIANO — *O Livro de Vita Christi em lingoagem português*, Cap. V, fl. 15, d. [S.l.]: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, [s.d.], Edição fac-similada do incunábulo de 1495.

joelho esquerdo erguido e a cabeça, a três quartos voltada para o lado direito do painel, estabelece um contraposto que aparenta desequilibrar a jovem de Nazaré. Como noutras pinturas da *Anunciação*, esta atitude fica a dever-se ao movimento efectuado pelo facto do Anjo anunciador surgir por detrás quando Maria se encontrava voltada para a estante ocupada na leitura.

Por sua vez, o mensageiro divino apresenta-se com características únicas em todo o panorama português das pinturas alusivas ao mesmo tema. A sua figuração é feita, não junto da Virgem como sempre tem sucedido, mas em pleno voo tendo acabado de ultrapassar os limites de uma janela colocada no ângulo superior da parede lateral do aposento de Maria (fig. 15). Existe, certamente, por parte do pintor a tentativa de dar expressão plástica ao início da perícopa de São Lucas, quando este afirma: "Ao entrar em casa dela [...]" (Lc 1, 28). Assim, colocado no lado direito da pintura, entrando em voo por uma janela, o Anjo é representado de forma inédita nas pinturas portuguesas coevas.

Atendendo à estreita passagem pela qual o Anjo entra na habitação de Maria, a representação da sua figura é feita de modo miniatural, aparentando estar num plano bastante recuado em relação à Virgem. Devido a estas características, são poucos os detalhes com que surge figurado. Ainda assim, é possível perceber que se encontra a três quartos, de asas abertas, com o tronco muito inclinado para a frente e com os joelhos flectidos, procurando representar, talvez, uma profunda genuflexão. A cabeça, volta-se em direcção a Maria, sem que seja possível captar outros detalhes da sua fisionomia, à excepção dos cabelos, curtos e alourados.

O aspecto inédito desta pintura que queremos salientar é o facto do Anjo Gabriel se apresentar entrando em pleno voo na habitação onde se encontra Maria de Nazaré. Mesmo na pintura italiana, do norte da Europa, Francesa ou Espanhola, as características do Arcanjo anunciador quando representado em voo, não apresentam qualquer semelhança com esta pintura, o que mostra que tais obras não serviram de modelo inspirador ao autor deste painel. Todavia, não podemos deixar de referir a Anunciação que ilustra as *Homílias do Monge Tiago* (séc. XIII) e que apresentamos na figura 16 na qual podemos verificar que o Anjo Gabriel se apresenta junto da Virgem Maria em voo e atravessando uma janela. Esta representação constitui a única imagem que apresenta semelhanças com a pintura de Castelo Branco. Facto que permite confirmar a conhecida influência flamenga nas pinturas portuguesas, aliás já verificada noutros pormenores dos painéis da *Anunciação*, como seja, por exemplo, a importância dada aos cântaros, utensílio tipicamente nacional que só encontra analogias na pintura bizantina e não na pintura ocidental.

6. Anunciação (Museu Municipal de Torres Vedras)

Nas colecções do Museu Municipal de Torres Vedras deparamos com duas séries de pinturas quinhentistas cada uma das quais possui um painel representando a Anunciação. A que nos importa analisar neste momento, pertenceria, a um retábulo do altar-mor do extinto Convento da Várzea e dele fariam parte seis pinturas alu-

sivas a passos da vida da Virgem. Resultante de uma encomenda feita pelos religiosos da Ordem de Santo Agostinho a uma oficina luso-neerlandesa de Lisboa, o políptico estaria, certamente, enquadrado numa complexa máquina retabular composta por complexas armações de talha dourada e policromada, protegidas por um dossel, segundo o costume da época. Quando, no século XVII, os frades Agostinhos se transferiram para o Convento da Graça, nos arredores de Torres Vedras, desarmaram o retábulo e levaram as pinturas para o novo convento, onde, depois de receberem novas molduras, foram ocupar as paredes de uma capela lateral.

No seu local de origem, o desaparecido Convento da Várzea, o retábulo estaria disposto em duas fiadas verticais, ladeando um espaço central ocupado pelo sacrário sobrepujado por um nicho destinado a uma imagem de vulto, espaços, igualmente enquadrados dentro do trabalho de talha que integrava todo o conjunto. A escultura que ocupava o nicho central deveria representar *Nossa Senhora da Graça*, ou seja, a Virgem Maria com o Menino Jesus. As pinturas estariam dispostas pelos seguintes temas: *Encontro na Porta Dourada*; *Apresentação da Virgem*; *Anunciação*; *Visitação*; *Natividade*; *Adoração dos Magos*²⁵.

A *Anunciação* que reproduzimos na figura 17, apresenta uma composição original relativamente às pinturas da primeira metade de *Quinhentos*, na medida em que, pela primeira vez, entre todas as pinturas portuguesas analisadas no âmbito da tese de doutoramento, a Virgem e o Anjo Anunciador não se encontram sob o mesmo espaço: o Anjo Gabriel situa-se no espaço exterior, enquanto a Virgem Maria se encontra num espaço coberto situado no limiar da sua habitação. A separar os dois intervenientes do Colóquio Angélico, deparamos com uma forte estrutura arquitectónica que serve de divisão simbólica entre o universo e a natureza de cada personagem.

Ao compararmos esta pintura com as gravuras de Martin Schongauer (c. 1470), pertencentes ao Museu de Unterlinden, em Colmar, onde se encontram representados o *Anjo Gabriel* e a *Virgem da Anunciação* (figura 18), verificamos que existe uma nítida semelhança entre a atitude do embaixador celeste presente nas duas representações. Este facto constitui motivo suficiente para podermos levantar a hipótese da gravura de Schongauer ter servido de inspiração para o pintor realizar a sua obra destinada ao retábulo de Torres Vedras. Se ainda restassem dúvidas quanto a tal influência estas ficam dissipadas ao compararmos a jarra de açucenas. Como podemos comprovar, pelo destaque efectuado nas figuras 19 e 20, nas duas composições, tanto o desenho da jarra como a disposição e características das folhas e das flores das açucenas apresentam uma relação de equivalência admirável, pelo que não restam dúvidas que a gravura deverá ter circulado nos meios artísticos portugueses servindo de modelo ao pintor desta *Anunciação*.

²⁵ Cf. LAMPREIA, Isabel — Dois conjuntos de Pintura Quinhentista no Museu Municipal de Torres Vedras. In *Boletim Cultural*. Câmara Municipal de Mafra, 2000, pp. 102-120; PEREIRA, Fernando António Baptista — Um retábulo de pintura da época dos Descobrimentos. In *Badaladas*, Suplemento do nº 2083 de 8/12/1995, pp. I-III; IDEM — *Imagens e Histórias de Devoção*, vol. I, pp. 199-204; vol. II, p. 48.

* * *

Em conclusão, gostaríamos de salientar que, com esta oportuna publicação, pudemos divulgar alguns aspectos desconhecidos existentes nas pinturas portuguesas da primeira metade de Quinhentos, respeitantes ao tema da Anunciação. Como referimos, estes constituem algumas das características inéditas dos painéis analisados no âmbito da investigação conducente à realização da tese de doutoramento a qual, para além de uma inovadora análise geométrica aplicava, também, o método iconográfico proposto por Erwin Panofsky. Esta vertente analítica levou-nos a efectuar uma observação atenta das diversas pinturas e a obter interpretações devidamente fundamentadas, o que nos conduziu à descoberta de pormenores até agora desconhecidos, à confirmação de influências e a leituras nunca anteriormente formuladas. Pensamos, deste modo, ter contribuído para ajudar a compreender melhor a nossa pintura de antanho, revelando alguns dos muitos «segredos» que encerram.



Fig. 1 *Anunciação*-Vicente Gil / Manuel Vicente (c. 1510-1520)

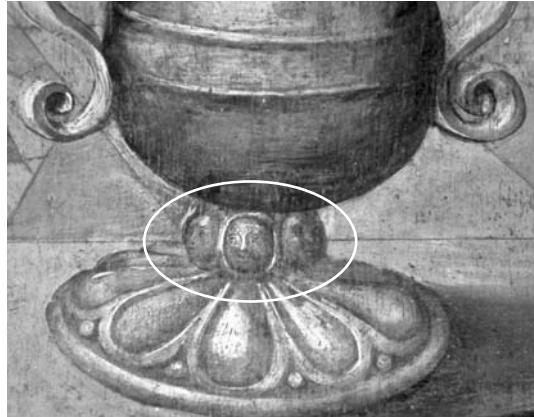


Fig. 2 *Anunciação* (porm.) Vicente Gil / Manuel Vicente (c. 1510-1520)



Fig. 4 *Anunciação* (porm.) Garcia Fernandes (atr.) (1531)



Fig. 3 *Anunciação*
Garcia Fernandes (atr.) (1531)



Fig. 5 *Anunciação* (porm.)
Garcia Fernandes (atr.) (1531)



Fig. 6 Anunciação-mestre desconhecido (c. 1500)



Fig. 7 Anunciação (porm.) mestre desconhecido (c. 1500)



Fig. 8 Anunciação (porm.) mestre desconhecido (c. 1500)



Fig. 9 Anunciação-Jorge Afonso (atr.) (c. 1515)

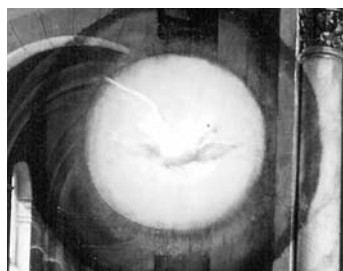


Fig. 10 Anunciação (porm.) Jorge Afonso (atr.) (c. 1515)



Fig. 11 Anunciação (porm.) Jorge Afonso (atr.) (c. 1515)



Fig. 12 Anunciação-Illuminura-livro de horas (séc. XV)



Fig. 14 Anunciação mestre desconhecido (c. 1500)

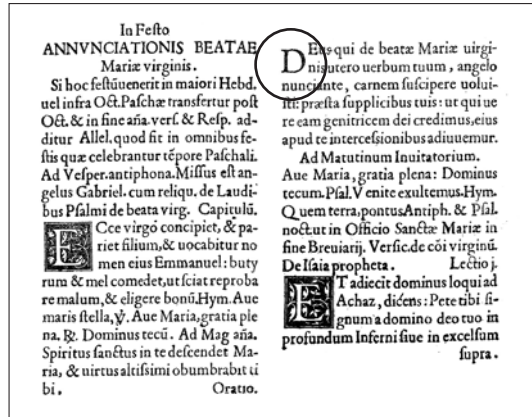


Fig. 13 Breviário Romano (1568)



Fig. 15 Anunciação (porm.) mestre desconhecido (c. 1500)



Fig. 16 Anunciação-Illuminura-livro de horas (séc. XII)



Fig. 17 Anunciação-mestre desconhecido (c. 1500-1520)

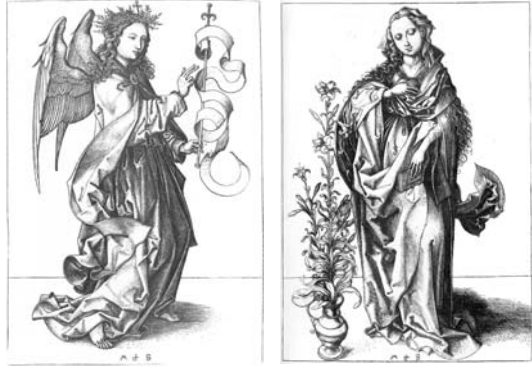


Fig. 18 Anunciação-Martin Schongauer (c. 1470)



Fig. 19 Anunciação (porm.) mestre desconhecido (c. 1500-1520)



Fig. 20 Anunciação (porm.) Martin Schongauer (c. 1470)

