

# *Pintura e Escultura do Renascimento no Norte de Portugal\**

LUÍS ALBERTO CASIMIRO

## **Resumo**

*Este trabalho pretende destacar alguns pintores e escultores do Renascimento no norte de Portugal, bem como algumas das suas obras mais significativas. Numa época em que se registaram grandes alterações em Portugal, procura-se esclarecer de que modo a arte vai reflectir as políticas dos diferentes monarcas e deixar para as gerações futuras obras que marcaram, de forma indelével, o "Século de Ouro" da arte, nomeadamente, no norte de Portugal.*

## **Abstract**

*With this paper we intend to reveal, in a concise way, the main characteristics of the Renaissance painting and sculpture in the north of Portugal and to understand those characteristics into the context of that epoch. We also try to detach the activity of national and international artists working in Portugal, some of them practically unknown of the large public, and call the attention to the importance of their work.*

**Keywords:** Painting; Sculpture; Renaissance.

**Palavras-Chave:** Pintura; Escultura; Renascimento

## **INTRODUÇÃO**

Em Portugal, o fenómeno artístico designado convencionalmente por *Renascimento*, encontra-se balizado cronologicamente entre os anos de 1450 e 1550 tendo, portanto, o seu início e fim, mais tarde do que se verificou noutros países europeus mais permeáveis às mudanças estéticas ocorridas em Itália desde o *Trecento*. Durante aquela centúria, a produção artística nacional conheceu situações muito

---

\* Este artigo constitui uma adaptação da entrada com o mesmo título, realizada para a editora espanhola «Nova Galicia», que integra o Capítulo 2º do Volume VI da colecção *Arte y Cultura de Galicia y Norte de Portugal* (no prelo).

dísparos como a que se verificou nos últimos cinquenta anos de Quatrocentos, sob os reinados de D. Afonso V (1449-1481) e D. João II (1481-1495) em que se regista um número bastante limitado de obras de arte dignas de serem realçadas e a que ocorre durante a primeira metade do século XVI, em que reinaram os monarcas D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557), o período áureo da grande pintura manuelina-joanina. Todavia, podemos apresentar, como excepções, durante o reinado de Afonso V a realização do magnífico políptico, formado por seis painéis, representando a *Veneração de São Vicente*, uma das mais imponentes obras-primas da pintura portuguesa, atribuída ao pintor régio Nuno Gonçalves, o introdutor dos valores renascentistas em Portugal. Por sua vez, no campo da escultura, salienta-se o nome de Diogo Pires-o-Velho que executou, em Coimbra, em 1478, a escultura de ***Nossa Senhora com o Menino***, à qual faremos referência mais adiante.

No que se refere ao reinado de D. João II, o panorama artístico parece ter regredido não deixando grandes marcas na actividade pictórica sendo, contudo, de salientar o *Tríptico de Santa Clara*, proveniente do Convento de Santa Clara-Velha, em Coimbra, datado de 1486, no qual se vislumbra a adaptação dos valores pictóricos flamengos e alemães à pintura portuguesa. Para entendermos esta situação, é necessário ter em conta a conjuntura que o país atravessava tanto no reinado de D. Afonso V como no de D. João II, em que se procurava, ainda, a identidade nacional e a definição política em termos de alianças e da paz com Castela. A política expansionista com incursões no norte de África deixaram, também, o erário público totalmente exausto.

D. João II, o *Príncipe Perfeito*, que sucedeu a seu pai, D. Afonso V, continuou a incentivar a exploração marítima, no âmbito da qual se engloba a preparação da viagem para a Índia e a assinatura do Tratado de Tordesilhas com os Reis Católicos (1494). Ao longo do seu breve reinado orientou a acção para outros domínios como as artes e as letras, e embora se possa dizer que durante o seu governo «se navega mais do que se pinta», é inegável ter lançado as bases do que viria a ser, nos dois reinados seguintes, o período áureo de Portugal. Efectivamente, com a chegada ao trono de D. Manuel I, o *Venturoso*, Portugal projecta-se definitivamente na cena internacional através de acontecimentos verdadeiramente memoráveis ligados à epopeia dos descobrimentos. Motivo de orgulho foi, também, para Portugal, a faustosa embaixada enviada por D. Manuel I ao papa Leão X, em 1514, chefiada por Tristão da Cunha, na qual seguia um rinoceronte que, apesar de ter chegado embalsamado ao seu destino, em resultado do naufrágio da embarcação onde seguia, despertou a atenção dos europeus que, pela primeira vez, viam tão exótico animal. Entre eles encontrava-se o pintor alemão Albrecht Dürer que, em 1515, imortalizou o rinoceronte com uma gravura que se tornou célebre no mundo ocidental.

No campo artístico a acção de D. Manuel I deixou marcas indeléveis na arquitectura mediante a adopção de uma gramática decorativa original que iria receber o seu nome: o *manuelino*. Os elementos decorativos, embora se manifestassem já antes do seu reinado, envolvem uma estrutura ainda gótica, apresentam-se mais

abundantes e fundamentalmente diferentes uma vez que se baseavam na temática relacionada com as viagens e as descobertas marítimas. Característica que contribuiu para que o Renascimento português se revestisse de uma certa especificidade. Assim, a arquitectura vê-se invadida por cordas dos navios, âncoras e redes, por formas naturais: folhas, troncos, algas, conchas e corais, bem como por uma iconografia própria da realeza como a Esfera Armilar e a Cruz de Cristo. Tal vocabulário ornamental, em que escultura e arquitectura se associam numa simbiose perfeita, pode ser apreciado em monumentos como o *Mosteiro de Santa Maria de Belém*, em Lisboa, ou o *Convento de Cristo*, em Tomar.

É também no reinado de D. Manuel I que se consolidam importantes escolas de pintura em diferentes regiões do país, marcadas pela forte personalidade artística dos seus mestres e pelas influências dos países da Europa com os quais Portugal mantinha contactos comerciais e artísticos. Assim, se pode falar da oficina lisboeta de Jorge Afonso, caracterizada pela vertente cosmopolita da capital onde se entrecruzam culturas tão diversas como as provenientes da península itálica ou da Flandres; a oficina de Coimbra onde se fizeram sentir as influências francesas, a oficina de Viseu marcada pela figura lendária de Vasco Fernandes onde se conjugam inicialmente influências flamengas e, posteriormente, alemãs e, por fim, a oficina de Évora onde os mestres luso-flamengos souberam assimilar os valores da arte portuguesa ao mesmo tempo que a impregnavam com os matizes do seu próprio país. No reinado de D. João III, cognominado *o Piedoso*, filho de D. Manuel I e de D. Maria, sua segunda esposa, Portugal alcança o apogeu da expansão marítima e atinge a sua maior projecção internacional. O monarca preocupou-se com o nível cultural do país e teve, como o seu antecessor, uma acção mecenática importante beneficiando o estudo das artes e das letras.

## **PINTURA**

Como referimos, o pintor Nuno Gonçalves é considerado o introdutor dos valores renascentistas em Portugal. São prova disso os painéis da *Veneração de São Vicente*, da sua autoria, que constituem uma verdadeira obra-prima no panorama artístico português e mesmo internacional não só pelos valores estéticos e iconográficos, como pela grandiosidade da obra e pelo carácter que o pintor atribuiu às sessenta personagens representadas em tamanho quase natural. Com efeito, as diversas figuras apresentam o vigor de um verdadeiro retrato, característica que não encontra paralelo em nenhuma pintura coeva. Para compreender a realização desta obra de Nuno Gonçalves e a especificidade da pintura do Renascimento português é necessário lançar um olhar atento aos antecedentes que permitiram que a pintura manuelina-joanina tivesse adquirido o esplendor e a qualidade que se lhe reconhece.

É um dado adquirido a presença de artistas estrangeiros estabelecidos em Portugal ao serviço de grandes senhores. D. João I (1385-1433), por exemplo, tinha ao seu serviço o pintor italiano António Florentim, o infante D. Henrique o mestre Pedro e o infante D. Pedro, duque de Coimbra, dispunha de Afonso Gonçalves

(Pedro Dias). Importa também salientar o caso de vários artistas portugueses que fizeram escola fora do país como foi o caso de Álvaro Pires de Évora, em Siena, o pintor Luís João (Luigi Giani di Portugallo) que colaborou com Benozzo Gozzoli do qual se conserva uma pintura de *S. Cristóvão* no Museu de Pisa, e João Gonçalves que viveu e trabalhou na «Badia», de Florença. Refira-se, igualmente, a breve passagem por Portugal de Jan van Eyck, em 1428. Também na Flandres trabalharam os pintores Simão e Eduardo o Português o qual foi discípulo de Quentin Metsys. Já sob o governo de D. Manuel I, continuou a verificar-se o intercâmbio comercial, cultural, diplomático e artístico entre Portugal e a Flandres, do qual resultou a importação de obras de arte e a movimentação de pintores entre Portugal e os Países Baixos. Estão neste caso Francisco Henriques, que deve ter chegado a Portugal por volta de 1500 e Frei Carlos que se fixou no convento hieronimita do Espinheiro nas imediações de Évora. Este conjunto de factores, não significa que o elemento nacional não estivesse presente na pintura do Renascimento. Bem pelo contrário, são os pintores oriundos de outras latitudes que adaptam a sua pintura aos valores nacionais, embora deixando a marca do seu país de origem, enquanto os pintores portugueses recorrem a um vocabulário muito próprio que os distingue dos seus pares e dão ao Renascimento português a sua aura de especificidade e de originalidade.

Nos primórdios de Quinhentos, entre as obras de arte mais importantes realizadas em território nacional e, em particular, no norte do país, devemos referir o grandioso retábulo pintado entre os anos de 1502-1505 para a Sé Catedral de Viseu. Resultou de uma encomenda efectuada pelo bispo da diocese D. Fernando Gonçalves de Miranda que, numa carta dirigida ao Cabido da Sé, em 22 de Setembro de 1500, mostrava uma aparente indecisão quanto ao facto de realizar o retábulo em prata, ou em tinta e, ainda, se o «haveria de importar da Flandres onde se faria melhor e mais barato». Desconhecendo-se o pintor que ficou encarregue da sua execução, a historiografia da arte designou-o convenientemente por «Mestre da Sé de Viseu» artista que Vítor Serrão admite pertencer à escola de Francisco Henriques, pintor que deve ter participado no retábulo viseense, tal como outros colaboradores luso-flamengos que o acompanhavam, impregnando a sua obra de características próprias dos valores pictóricos nórdicos. O retábulo, pintado sobre madeira da Flandres, era composto por 18 painéis, 14 dos quais se conservam actualmente no Museu de Grão Vasco (Viseu) e um no Seminário de Coimbra. Os temas representados distribuem-se por duas séries, uma relacionada com os episódios da Encarnação e da Infância de Cristo e outra alusiva à Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo. Na primeira, incluem-se os seguintes painéis: **Anunciação**, *Visitação*, *Natividade*, *Circuncisão*, *Adoração dos Reis Magos*, *Apresentação de Jesus no Templo* e **Fuga para o Egipto**. Da segunda, fazem parte *a Última Ceia*, *Agonia de Cristo no Horto das Oliveiras*, *Beijo de Judas*, *Crucifixão*, *Descimento da Cruz*, *Ressurreição*, *Ascensão* e *Pentecostes*.

A **Anunciação**, inspirada no relato do Evangelho de S. Lucas (Lc 1, 26-38), constitui uma magnífica pintura com elementos pouco frequentes tanto a nível

iconográfico como no que se refere à estrutura geométrica da composição. A Virgem Maria veste túnica e manto, ambos da mesma tonalidade esverdeada de azul-da-Prússia. Cobrindo os cabelos compridos e dourados, que se estendem sobre os ombros, o pintor representou um véu em sinal de respeito pela presença do Anjo. O mensageiro celeste, numa rara atitude na iconografia do tema, apresenta-se suspenso no ar abrindo os braços de forma a estender uma larga filactéria preta na qual se inscrevem as palavras da sua saudação: *AVE GRACIA PLENA DO* (sic). Ostenta uma farta cabeleira de tonalidade dourada e enverga uma simples túnica branca, cingida na cintura, cujos longos panejamentos caem pesadamente, cobrindo-lhe os pés, ao mesmo tempo que se agitam denotando o movimento da sua chegada. Por sua vez, pairando verticalmente sobre a figura da Virgem Maria, encontra-se a pomba do Espírito Santo rodeada por uma auréola formada por três círculos concêntricos, numa clara alusão à presença da Santíssima Trindade no momento da Anunciação-Encarnação, tal como é referido por Ludolfo da Saxónia na *Vita Jesu Christi*.

Na sobriedade da habitação de Maria estão presentes um escasso número de móveis e utensílios merecendo especial destaque a jarra de origem veneziana que possui, na parte superior do colo, a inscrição latina: *VENITE A...* uma referência provável à expressão invitatória da oração de «Matinas» da festa da Imaculada Conceição: *VENITE ADOREMUS DOMINUM*. Através da janela, podemos observar um espaço fechado, referência clara ao *hortus conclusus* do Cântico dos Cânticos, símbolo da virgindade de Maria, e um poço alusivo ao *puteus aquarum viventium*, o poço de águas vivas que simboliza a pureza de Maria, fonte da verdadeira vida. Em termos da estrutura geométrica da composição, não podemos deixar de salientar a utilização correcta dos elementos da perspectiva linear e o facto das dimensões da pintura (A. 131 x L. 81 cm) corresponderem, com precisão milimétrica, às de um *Retângulo de Ouro*, empregue como elemento gerador de harmonia e equilíbrio.

Outro painel desta mesma série ilustra o episódio da **Fuga para o Egipto**. Após a partida dos Reis Magos, São José foi avisado, em sonhos, que o rei Herodes procurava o Menino para o matar. Levantando-se, de noite, pegou em Jesus e na sua Mãe e fugiu para o Egipto onde permaneceu até à morte de Herodes (Mt 2, 13-15). O pintor ilustra um momento particular da fuga em que S. José inclina os ramos de uma árvore a fim de poder colher os frutos. A Virgem, sentada sobre o dorso de um jumento segura o seu filho adormecido apoiando-o contra o peito. Um anjo vestido de túnica branca segura a corda que conduz o burro. A cena é banhada por uma luz homogénea que causa sombras suaves e modela eficazmente as formas e o pregueado das roupagens. Tal como sucedia na pintura da *Adoração dos Reis Magos*, o pintor descreve os pormenores com bastante realismo em resultado de uma observação atenta e de um registo cuidadoso, como transparece no desenho da vegetação, do cesto de verga que a Senhora segura na mão, nas pêras da árvore que possui folhas e ramos perfeitamente individualizados e no restante arvoredo dos planos posteriores.

Um dos maiores pintores da primeira metade de Quinhentos, que alcançará fama inigualável, foi Vasco Fernandes, o lendário *Grão Vasco*, que trabalhou em Viseu, pelo menos, entre 1501 e 1542. O interesse suscitado por esta personalidade artística é perfeitamente justificado na medida em que deixou um espólio constituído por grande número de obras de arte e de elevada qualidade, capaz de igualarem com o que de melhor se fazia, na mesma época, além-fronteiras. A escola de Viseu, longe da capital cosmopolita, efectua um percurso independente marcado, de início, pela vertente flamenga e, mais tarde, pela germânica embora não se conheça exactamente as vias pelas quais Vasco Fernandes teve contacto com a pintura e gravuras alemãs que, tão bem, mostrou conhecer. Entre as centenas de obras que justificadamente ou não lhe foram atribuídas ao longo dos anos, a historiografia da arte portuguesa tem desempenhado nos últimos tempos um papel importante procurando definir com o rigor possível o autêntico *corpus* das suas obras. Neste campo deve ser destacado o trabalho de Dalila Rorigues, que deu um importante contributo para uma maior clarificação e conhecimento de Grão Vasco, um dos maiores pintores do «Século de Ouro» da pintura portuguesa. Entre as suas primeiras obras, encontra-se o retábulo destinado à capela-mor da Sé Catedral de Lamego, executado entre c. 1506-1511, em resultado de uma encomenda efectuada pelo bispo da diocese D. João Camelo de Madureira. Na versão final do contrato, o retábulo deveria possuir 18 painéis distribuídos em três fiadas tendo ao centro duas outras pinturas de maiores dimensões representando uma *Padre Eterno com o mundo na mão* e a outra a *Virgem sentada no trono com o Menino nos braços*. De acordo com os termos do contrato, o programa iconográfico era bastante ambicioso e pouco frequente nos retábulos nacionais sendo constituído da seguinte forma: na fiada superior estariam temas relacionados com a criação do Mundo: *Separação da luz e das trevas*, *Separação das águas e do céu*, *Separação das terras e das águas*, *Criação do sol e da lua*, *Criação das aves e dos peixes* e, por fim, a *Criação dos Animais*. Na série central, os assuntos eram, ainda, provenientes do Antigo Testamento: *Criação de Adão*, *Criação de Eva*, *Adão e Eva no Paraíso*, *Pecado original*, *Expulsão do Paraíso* e *Posteridade de Adão e Eva*. A fiada inferior, dedicada à Encarnação e infância de Jesus Cristo, integrava os seguintes temas: **Anunciação**, *Visitação*, *Natividade*, *Circuncisão*, *Adoração dos Reis Magos* e *Apresentação de Jesus no Templo*. Destas pinturas, restam hoje apenas cinco pertencentes ao acervo do Museu de Lamego: *Criação dos Animais*, **Anunciação**, *Visitação*, *Circuncisão* e *Apresentação de Jesus no Templo*.

A **Anunciação**, de Vasco Fernandes, insere-se no âmbito de um dos temas mais representados pela pintura do Renascimento português, que, recentemente, mereceu da nossa parte uma análise exaustiva no plano iconográfico, iconológico e geométrico. A abundância de elementos simbólicos tornam-na um autêntico «tratado teológico» sobre a História da Salvação. Por outro lado, verifica-se que o simbolismo da sua iconografia é reforçado por uma complexa estrutura geométrica subjacente. A Virgem Maria, situada no lado direito da pintura, assume uma atitude correspondente à *humiliatio* ou seja a *submissão*, de acordo com a

classificação estabelecida por Fra Roberto Caracciolo da Lecce, um frade franciscano, pregador em Florença nos finais do século XV. De facto, a resposta ao Anjo Gabriel *Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum*, pela qual mostra aceitar a vontade de Deus, pode ler-se, embora de forma parcial e abreviada, na fimbria do manto vermelho. Por sua vez, o Arcanjo anunciador apresenta-se com o joelho esquerdo no pavimento fixando o olhar na jovem anunciada. As vestes estão em conformidade com a dignidade de que se reveste o mensageiro e a sua embaixada. O firmal quadrangular possui no interior um relevo, representando, em miniatura, a figura do *Agnus Dei* estabelecendo uma relação entre o momento da Anunciação-Encarnação e a missão redentora do Filho de Deus. Sobre a cabeça, ostenta um diadema rematado por uma cruz, motivo que se repete na extremidade do bastão, indicando o modo como Jesus consumaria a Redenção: pela morte sobre a cruz. Todavia, o aspecto mais inovador do Arcanjo Gabriel, único em toda a pintura portuguesa e muito raro na pintura europeia, é o pergaminho selado e parcialmente enrolado, onde se podem ler as palavras da saudação à Virgem Maria: “*AVE GRACIA PLENA DOMIN9 TECUN*” (sic). Com a representação do pergaminho, o artista revela ter conhecimento da pintura do norte da Europa, nomeadamente de origem germânica, onde se conhece um número reduzido de obras nas quais o mensageiro celeste apresenta um pergaminho selado. Na nossa investigação apenas registámos seis: a gravura de *Der Schatzbehalter*, aberta por Michael Wolgemut e publicada em Nuremberga por Anton Koberger, em 1491, onde o Anjo Gabriel apresenta um pergaminho somente com dois selos. Ainda de M. Wolgemut regista-se nova representação com o mesmo motivo na igreja de Nossa Senhora em Zwickau, às quais se acrescenta uma *Anunciação* pintada pelo mestre polaco Stanislav Durink, por volta do ano de 1480, para a catedral de Wawel, em Carcóvia, onde o Anjo apresenta o pergaminho com três selos, motivo que se repete na *Anunciação* do tríptico do retábulo da igreja de Nossa Senhora de Nuremberga, da autoria de pintor anónimo conhecido como «Mestre do altar dos Tücher». A estas quatro deveremos acrescentar a *Anunciação* de pintor desconhecido designado por «Mestre de Mónaco», pintada em finais século XV e hoje no acervo da Kunsthaus de Zurich na qual o pergaminho possui três selos e, por fim, os painéis da *Anunciação* pintada por Stephan Lochner (c. 1445), que formam o reverso dos volantes do tríptico da *Adoração dos Reis Magos* que se encontra na catedral de Colónia onde o pergaminho apresentado pelo Anjo Gabriel possui somente um selo. A representação dos três selos constitui uma referência directa à presença da Santíssima Trindade no momento da Anunciação-Encarnação, leitura confirmada no caso da *Anunciação* de Lamego pela representação miniatural da Santíssima Trindade no selo da direita.

A acção do Espírito Santo sobre a Virgem Maria é simbolizada pela presença da pomba que envia sobre a jovem de Nazaré um feixe de raios luminosos dourados, aludindo assim, à concepção do Verbo Divino. Além dos objectos simbólicos, frequentemente utilizados na representação deste Mistério, deparamos com outros menos frequentes como seja o fogareiro, tipicamente português, com brasas incan-

descentes, o novelo perdido sobre o tapete e o dedal junto do castiçal com a vela, o painel desenhado sobre a cabeça da Virgem que representa Cristo em Majestade, dois pequenos *tondi* na parede fundeira, sobre a janela, um dos quais representa Eva e o outro, que se encontra incompleto, deveria representar Adão e, por fim, o pequeno tríptico desenhado no canto superior esquerdo, em grisalha, onde se identifica, numa leitura da esquerda para a direita, o episódio de *Moisés e da sarça ardente* (Ex 3, 1-22) o profeta *Ezequiel diante da porta fechada* (Ez 44, 2-3) e o guerreiro *Gedeão e o velo probatório* (Jz 6, 36-39). Cada uma das personagens possui uma prefiguração com o relato da Anunciação dando assim, uma perspectiva complementar ao anúncio do Anjo Gabriel à Virgem Maria. A riqueza iconográfica da obra não se esgota na interpretação dos diversos símbolos, pois o pintor empregou uma elaborada estrutura geométrica para reforçar o significado iconográfico. Resumidamente, podemos dizer que o esquema geométrico de composição é formado por um quadrado, construído sobre o lado inferior do painel, ao qual se sobrepõem dois *Rectângulos de Ouro*, desenhados na vertical. No interior do quadrado posicionam-se as figuras do Arcanjo e da Virgem Maria. A inclinação da cabeça da jovem anunciada e a curvatura do manto sobre o pavimento leva a considerar a existência de um círculo inscrito no quadrado. Este aspecto reveste-se de um profundo significado na medida em que o círculo simboliza o divino enquanto o quadrado é símbolo do terreno, do humano. Desta forma, o círculo, inscrito no quadrado, representa o divino que se encerra no humano, ou seja, exactamente o que se verifica com a Encarnação do Filho de Deus. Importa salientar que todo o pavimento é preenchido por ladrilhos que possuem como padrão decorativo as mesmas formas geométricas: um círculo inscrito no quadrado. Por fim, salientamos o facto do centro da perspectiva linear, ou seja o ponto de fuga, se situar sobre a cabeça da figura miniatural de Cristo, em majestade, representado no pequeno painel por detrás da Virgem, uma forma subtil de Vasco Fernandes destacar a importância que assume esta representação. Esta conjugação entre a geometria subjacente à pintura e a iconografia da *Anunciação* mostra que o pintor conhecia os avanços efectuados na Europa no que dizia respeito à geometria e à perspectiva, e sabia como os aplicar a fim de reforçar a mensagem iconográfica.

Um dos mais importantes legados de Vasco Fernandes que comprova a influência exercida pela pintura alemã sobre a sua obra, tal como oportunamente referiu Dagoberto Markl, são as cinco *pale* de altar que se encontram no Museu de Grão Vasco, em Viseu. Tais pinturas, que atingem dimensões invulgares, foram realizadas entre 1530-1534 e destinavam-se às capelas da catedral de Viseu. A iniciativa da adopção deste modelo e da orientação do programa iconográfico e iconológico pertenceu ao bispo mecenas D. Miguel da Silva que, em Roma e Florença, contactara com a tradição da *pala*. Segundo Fausto Sanches Martins, este modelo, adoptado para a Sé viseense, permitia sair do tradicional retábulo para melhor corresponder às suas intenções: transformar a catedral de Viseu na «Secunda Roma» como sucedia no Mosteiro de Santa Catarina, em Augsburg, com as pinturas de Hans Burgkmair e de Hans Holbein. D. Miguel da Silva tencionava



proporcionar aos fiéis, impossibilitados de se deslocarem a Roma para lucrarem as indulgências jubilares, que se obtinham pela visita às sete basílicas Romanas (São Pedro, São Paulo, Santa Maria Maior, São João de Latrão, Santa Cruz de Jerusalém, São Lourenço e São Sebastião), ganharem as mesmas indulgências visitando os cinco altares da catedral de Viseu. Para isso, definiu um programa iconográfico fazendo corresponder a cada uma das cinco *pala* uma das basílicas romanas tal como se indica: *Pala* de São Pedro – Basílica de São Pedro; *Pala* da Crucifixão – Basílica de Santa Cruz de Jerusalém; *Pala* do Pentecostes – Basílica de Santa Maria Maior; *Pala* do Baptismo de Cristo – Basílica de São João de Latrão e a *Pala* de São Sebastião – Basílica de São Sebastião. Esta interpretação inovadora, apresentada e devidamente fundamentada por Fausto Martins, vem dar a explicação que faltava não só para o programa iconográfico das cinco *pala*, aparentemente sem um fio condutor, como para o facto de Vasco Fernandes ter mudado tão radicalmente passando, em poucos anos, do esquema retabular baseado no pequeno suporte para as grandes dimensões que supõe a *pala*, quebrando, assim, uma tradição fortemente enraizada.

A *pala* que representa o apóstolo **São Pedro**, constitui uma das grandes obras-primas do Renascimento português existente no norte de Portugal. O primeiro chefe da Igreja sentado na sua cátedra pontifical de formas arquitectónicas tipicamente renascentistas, ocupa o centro da composição estabelecendo uma relação com a Basílica de São Pedro, em Roma. Dos lados, recorrendo ao artifício de uma *veduta*, Vasco Fernandes representou duas cenas relacionadas com o Apóstolo: à esquerda, o *Chamamento de Pedro* por Jesus Cristo junto do mar da Galileia (Mc 1, 16-18) e, do lado oposto, o *Encontro de Pedro com Cristo*, episódio sem fundamentação bíblica vulgarmente conhecido por *Quo Vadis*. No que se refere à figura de São Pedro, importa chamar a atenção para os traços fortes do rosto com olhar penetrante, formas duras e barba curta que, como Fausto Martins comprovou, muito se assemelham à fisionomia do mesmo apóstolo representado por Hans Burgkmair na *pala* que representa a *Basílica de São Pedro*, no referido Mosteiro de Santa Catarina, em Augsburg. No caso de Viseu, São Pedro apresenta-se vestido de acordo com a sua dignidade de pontífice da Igreja: uma magnífica capa de asperges de largos panejamentos decorados com motivos de inspiração vegetalista, possuindo um largo sebasto dourado no qual se representam, em pequenas edículas fingidas, figuras de Anjos com os instrumentos da Paixão de Cristo. Sobre a cabeça ostenta a tiara papal ricamente ornamentada a ouro. Enquanto a mão direita se ergue em gesto de benção, a esquerda segura um dos seus principais atributos, a chave, apoiada sobre um livro aberto. Esta pintura possui, tal como as restantes quatro, uma predela que ocupa toda a largura da *pala* sendo formada por três pequenos painéis representando um agrupamento de apóstolos: à esquerda *São Bartolomeu* e *São Tomé*, ao centro *São João Evangelista* e *Santo André* e, do lado direito, *São Paulo* e *São Tiago*. O ordenamento das predelas das cinco *pala* é da autoria de Dalila Rodrigues aquando da sua passagem como directora do Museu de Grão Vasco.

A pintura representando a *Crucifixão de Cristo* evidencia a sua relação com a Basílica de Santa Cruz de Jerusalém, em Roma e possui, nas predelas, como cenas de carácter devocional relacionadas com o tema do painel principal, o episódio do *Ecce Homo*, o *Descimento de Cristo da Cruz* e a *Descida de Cristo ao Limbo*. Segundo o programa iconográfico definido por D. Miguel da Silva, a *pala* do *Pentecostes* deveria corresponder, simbolicamente, à Basílica de Santa Maria Maior. Aspecto que fica devidamente salvaguardado atendendo à importância dada na pintura à figura da Virgem Maria. A predela é composta pela representação de três santas com os respectivos atributos: *Santa Luzia*, *Santa Margarida* e *Santa Catarina de Alexandria*. Como símbolo da basílica romana de S. João de Latrão consagrada, no pontificado de Gregório I, aos Santos João Baptista e João Evangelista, Vasco Fernandes representou a *pala* do *Baptismo de Cristo* complementada com uma predela onde figuram três santos penitentes: *São Paulo Eremita*, *São Jerónimo* e *Santo Antão Eremita*. Por último, a *pala* de *São Sebastião* associada, simbolicamente, à basílica de Roma dedicada ao respectivo mártir ostenta nas predelas três santos de grande apreço e devoção popular: *Santo Estêvão*, *São Brás* e *São Roque*.

Além destas pinturas, Vasco Fernandes dispersou a sua acção pelo norte de Portugal respondendo a diversas encomendas, encontrando-se hoje pinturas suas em diversas localidades nortenhas como, por exemplo, na igreja matriz de Linhares da Beira e na de Aldeia Viçosa, ambas na região da Guarda.

Um dos pintores renascentistas luso-flamengos que deixou uma marca indelével em Portugal foi Frei Carlos, um frade hieronimita que poderá ter vindo da Flandres com Francisco Henriques, numa altura em que este lá se deslocou. Frei Carlos, que pelos traços gerais da sua obra já foi apelidado de «Fra Angelico português», professou no convento do Espinheiro em 1517. A oficina regional de Évora centrada no referido Convento do Espinheiro e na qual Frei Carlos desempenhou um papel fundamental constituiu uma «escola de pintura» marcadamente influenciada pelos valores estéticos flamengos e à qual Vítor Serrão atribui cerca de quarenta tábuas. Segundo Reynaldo dos Santos a obra de Frei Carlos é a que melhor expressa a continuidade da tradição flamenga através de uma pintura «que se encontra embebida da ternura de Memling e de Gérard David». Devemos considerar também influências de outros pintores flamengos na obra de Frei Carlos como Albert Bouts, Quentin Metsys ou Jan Provost, permanecendo, todavia, alheado de influências italianas. Daqui resultam características que atribuem à sua obra uma notória aparência arcaizante a que não será alheio o seu isolamento no mosteiro hieronimita. Tendo exercido a sua actividade quase em exclusivo para encomendas da sua ordem religiosa, que se situavam principalmente na região sul, também o norte de Portugal pôde beneficiar da excelência da sua pintura graças ao facto do mosteiro de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, ter passado da Ordem dos Agostinhos para a administração dos Jerónimos, em 1528, por Bula de Clemente VII (1527). Foi seu primeiro administrador Frei Inocêncio de Évora oriundo do Convento do Espinheiro. Assim, nos nossos dias as cidades nortenhas de Guimarães e do Porto possuem obras que têm sido atribuídas a Frei Carlos,

ou à oficina do Espinheiro. Efectivamente, a conhecida pintura representando **S. Vicente, S. Martinho e S. Sebastião** (c. 1530), realizada na oficina do Espinheiro que se encontra no Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, é proveniente do mosteiro de Santa Marinha da Costa.

Nesta obra, as figuras dos três santos cujo culto muito se difundiu em Portugal, recortam-se contra um fundo paisagístico idealizado, tratado com detalhe e realismo, composto por algum arvoredado disperso e diversas formações rochosas. No lado esquerdo *S. Vicente*, mártir natural de Zaragoza, ostenta ampla tonsura, segura na mão um livro, atributo que por vezes o acompanha na sua iconografia e enverga vestes próprias do diaconado compostas por alba e uma dalmática vermelha. Segundo a tradição, o corpo de *S. Vicente*, martirizado em Valência no ano de 304, ao ser trasladado por receio da aproximação dos mouros, foi embarcado nessa mesma cidade num navio que naufragou ao sul de Portugal, perto de um promontório que viria a ser conhecido por Cabo de *S. Vicente*. Alguns corvos teriam acompanhado o corpo do santo até à catedral de Lisboa. Atendendo a esta lenda se compreende a presença do corvo. A mesma lenda explica a representação de duas caravelas sobre a linha do horizonte. Recorde-se que *S. Vicente* é o patrono dos navegantes.

Ao centro, podemos observar *S. Martinho de Tours*, identificado pela legenda inscrita na filactéria. Ostenta vestes episcopais formadas por capa de asperges, mitra e na mão um báculo com crossa dourada. A sua representação é feita de forma pouco convencional. Com efeito, diz a tradição que sendo soldado do exército romano em Amiens, viu, no Inverno do ano 337, um pobre mendigo mal vestido que pedia esmola. Martinho tirou a sua clâmide militar cortou-a ao meio e deu metade ao mendigo. Porém outra versão dos lendários acontecimentos, menos popularizada porque mais trivial, refere que Martinho não teria oferecido ao mendigo parte do seu manto, mas uma moeda de prata. Ora o pintor plasmou o momento em que São Martinho oferece algumas moedas ao mendigo, embora esteja anacronicamente vestido com traje episcopal uma vez que só acedeu ser bispo, o que aconteceu por eleição popular, embora contra sua vontade, apenas em 370-371. Por fim, do lado direito, representa-se *S. Sebastião* atado a uma árvore e com o corpo atravessados por diversas flechas como é comum na iconografia do Santo. Menos frequente, porém, é a ausência dos seus verdugos, aos quais o pintor alude, de forma subtil, pela representação da pequena figura do archeiro que, por detrás da árvore, corre procurando esconder-se entre o arvoredado. O santo mártir olha para o alto em direcção ao anjo que emerge de um cirro de nuvens e vem ao seu encontro com a palma, símbolo do martírio, e a coroa da glória que o aguarda, junto de Deus, por quem entrega a sua vida na defesa da fé. Na utilização da luz e da cor e na suavidade do modelado, reconhecem-se as características de Frei Carlos, valores assimilados pela oficina do Espinheiro.

A representação de *Nossa Senhora do Leite* tem origens muito antigas, sendo possível encontrar tais representações na arte paleocristã, que configuraram o modelo da *Virgo Lactans*. Apesar das variantes com que pode surgir o tema é

facilmente identificável pelo facto da Virgem Maria descobrir o peito com o qual amamenta o Menino que sustenta ao colo. Assim, a pintura de ***Nossa Senhora do Leite*** de Frei Carlos, pertencente ao Museu de Soares dos Reis (Porto), insere-se na tradição iconográfica alusiva ao tema. Neste caso, a Virgem encontra-se de pé, apoiando sobre o braço esquerdo o Menino Jesus que aparenta ter interrompido a amamentação para se voltar em direcção ao observador. A mão esquerda do Menino e a direita de Maria tocam-se ao segurarem ambos uma maçã que identifica Maria como Nova Eva, a mulher obediente que colabora na obra da Salvação. A jovem mãe, de feições muito serenas e de delicado tratamento pictórico onde um suave *sfumato* modela os volumes, olha para o seu Filho. As duas personagens dispõem-se de modo a obedecerem a uma composição piramidal que ocupa quase todo o suporte, deixando apenas uma ínfima parte para um breve apontamento paisagístico sugerindo uma montanha afectada pela perspectiva aérea. Trata-se de uma pintura que se insere no âmbito devocional do culto de Maria a cuja intercessão recorriam as mães, no momento de darem à luz.

Pela oficina lisboeta, orientada por Jorge Afonso, pintor régio de D. Manuel I, passaram numerosos artistas alguns dos quais constituíram uma segunda geração de pintores que viria a alcançar grande importância. Entre eles encontram-se três nomes fundamentais para a compreensão da pintura portuguesa do Renascimento: Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes. Tratam-se de artistas de elevada qualidade que percorreram o país dando resposta a diversas encomendas facto que comprova o grande apreço que havia na época pela actividade destes artistas. Em 1533, Cristóvão de Figueiredo recebeu uma encomenda para a execução de três retábulos destinados à igreja do mosteiro franciscano de Ferreirim (Lamego), obra que constitui uma das maiores empreitadas da época joanina. O contrato, estabelecido apenas com Cristóvão de Figueiredo que será o responsável pelo desenho e pela orientação dos trabalhos, prevê a colaboração de Gregório Lopes e Garcia Fernandes. Esta parceria levou Luís Reis-Santos a dar o nome de *Mestres de Ferreirim* a esta tríade de pintores que acabarão por estender a sua actividade a outras obras na região norte. Dos retábulos iniciais destinado à igreja de Ferreirim apenas subsistem dois compostos por quatro tábuas cada, inicialmente destinadas aos altares colaterais, e que se encontram distribuídas por duas séries, cuja reconstituição conjectural foi, recentemente ensaiada por Fernando António B. Pereira. Uma diz respeito à vida da Virgem e dela fazem parte os seguintes temas: *Anunciação*, *Natividade*, ***Dormição da Virgem*** e *Assunção da Virgem*. O outro retábulo representa temas da Paixão de Cristo: *Caminho para o Calvário*, *Crucifixão*, (tábuas bastante danificadas por um incêndio), *Pranto sobre Cristo morto* e *Ressurreição de Cristo*. As pinturas, que ainda permanecem na mesma igreja embora deslocadas do seu lugar de origem, reflectem uma maior sensibilidade às fórmulas italianas e grande coerência e unidade apesar de serem o resultado de um trabalho de parceria entre artistas com linguagens plásticas diversificadas. Tal constatação evidencia não só a grande qualidade dos artistas intervenientes como a sua formação comum.

No painel da *Dormição da Virgem* são representados os doze apóstolos e Maria no interior do seu aposento, conferindo, assim à cena um certo grau de intimismo. Segundo o apócrifo assuncionista *Livro de São João Evangelista*, a presença dos apóstolos deve-se à intervenção milagrosa de um anjo que os transportou sobre uma nuvem das diversas partes onde se encontravam. Entre eles, o primeiro a chegar foi São João que se encontrava em Éfeso. Talvez por isso, e pelo facto de ter recebido a Virgem em sua casa, o mais novo dos apóstolos surge representado numa relação de maior proximidade com a Mãe de Jesus segurando-lhe uma das mãos enquanto a outra sustenta a vela acesa. Maria encosta-se a uma almofada sobre o leito que define uma linha oblíqua dando maior profundidade à composição. Ao seu redor, os apóstolos, num cerimonial fúnebre, dirigido por São Pedro, exprimem sentimentos de consternação e dor pelo passamento da Mãe de Cristo que se aproxima. Como fundo da pintura o pintor representou um dossel circular, com três cortinas, duas das quais se abrem emoldurando os apóstolos que se destacam contra o fundo branco. Os objectos representados tanto nas mãos dos apóstolos como no primeiro plano sobre a mesinha de madeira constituem partes de uma «natureza morta» tratada cuidadosamente, característica muito própria dos Mestres de Fereirim e, em particular, do pintor Garcia Fernandes.

Outras obras dos Mestres de Ferreirim, ou de cada um dos seus artistas agindo individualmente, marcaram o Renascimento no norte do país como é o caso da grande *pala* de altar representando a *Assunção da Virgem Maria* realizada para a igreja matriz de Sardoura e atribuída a Garcia Fernandes.

A «escola de Viseu» não se extinguiu após a morte de Vasco Fernandes, pois encontrou em Gaspar Vaz, um dos discípulos do grande mestre, o seu continuador natural. A aprendizagem deste pintor decorreu na oficina de Jorge Afonso, em Lisboa, onde se encontra documentado entre 1514 e 1515 ano em que também Vasco Fernandes se encontrava na capital. Uma carta, descoberta e publicada por Sousa Viterbo, escrita por D. João III a Cristóvão de Figueiredo, pelos anos de 1531-1540 mandando-o «ver e receber as obras que fez Gaspar Vaz em São João de Tarouca», documenta a actividade deste pintor na região norte de Portugal. A ele são atribuídas as pinturas do mosteiro de São João de Tarouca, núcleo importante de obras que serviram de base de identificação estilística do pintor. Este apresenta menos recursos técnicos que Vasco Fernandes, optando por soluções tradicionais, mostrando-se menos rigoroso nos detalhes, mas atribuindo maior elegância, dinamismo e graciosidade às suas personagens. Do conjunto de São João de Tarouca, fazem parte seis pequenas tábuas que integram o retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, executado por volta do ano de 1535, e que constitui um elemento de ligação entre a arte centro europeia da oficina de Vasco Fernandes e a maneira flamenga da oficina de Jorge Afonso. Além deste conjunto também se lhe atribui a autoria da pintura do Arcanjo *São Miguel* e uma tábua de grandes dimensões que representa *São Pedro*. Esta última apresenta notórias semelhanças com a *pala* de altar do Museu de Grão Vasco (Viseu), da autoria de Vasco Fernandes, a que já nos referimos. Tais afinidades entre as duas pinturas causaram, ao longo

dos anos, alguma controvérsia entre os historiadores da arte. No caso do painel de **São Pedro** de Gaspar Vaz, realizado pelos anos de 1530-1535, assiste-se à mesma composição, com a figura do Sumo Pontífice sentado na sua cátedra de sólida estrutura arquitectónica gótica, coberta parcialmente pelo tecido do dossel. A sua figura é, todavia, menos vigorosa embora conserve uma fisionomia idêntica, talvez mais humana e menos espiritual que a da *pala* de Viseu, a mesma postura, o mesmo gesto, idêntica representação do livro e da chave e até o mesmo tratamento e decoração das vestes nas quais não falta, no sebasto da capa, a figuração dos anjos segurando nas mãos os instrumentos da Paixão de Cristo. Nos espaços laterais, através das respectivas *vedutas*, deparamos, à esquerda, com o episódio do *Encontro de Jesus com S. Pedro (Quo Vadis)* e, no lado direito, a *Entrega das chaves a S. Pedro*. Os apontamentos paisagísticos inspiram-se nos mesmos modelos nórdicos de Vasco Fernandes.

A outra pintura, atribuída a Gaspar Vaz, representa o Arcanjo **São Miguel**, pintado c. 1535. Trata-se de uma tábuca de grandes dimensões onde o chefe das milícias celestes combate e domina o demónio, figurado a seus pés por um monstro fantástico de aspecto híbrido. O fundo amarelo cria um espaço aberto onde São Miguel é representado com grande movimento, torção do tronco e gestos de grande teatralidade. Com o braço direito erguido e segurando uma longa espada encontra-se prestes a desferir o golpe fatal que há-de pôr fim ao demónio, símbolo de todo o mal, enquanto que, com o braço esquerdo segura o escudo e a lança com o estandarte da vitória. Gaspar Vaz representou a figura do Anjo com grande realismo e esmerados detalhes que transparecem na expressão do rosto, nos pormenores dos cabelos, no minucioso desenho da capa cuja fímbria é ricamente decorada a fio de ouro e mesmo nas penas das asas. A pintura simboliza a vitória sobre o mal, por isso, a queda do demónio, sob os pés do Arcanjo São Miguel, arrasta consigo a dos seguidores do príncipe das trevas representados por entre as nuvens escuras que rodeiam o anjo vitorioso.

Quando, em 1933, Luís Reis-Santos observou duas pinturas representando *São João Baptista no deserto* e *São João Evangelista em Patmos*, que se encontravam na Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã, apercebeu-se que estava perante um mestre que não era possível inserir no âmbito da produções oficinais identificadas até então. Por isso lhe atribuiu a designação genérica de «Mestre da Lourinhã», embora as pinturas fossem, efectivamente, provenientes do convento hieronimita da ilha Berlenga fundado pela rainha D. Leonor, segunda mulher do rei D. Manuel I. A designação «Mestre da Lourinhã» ainda perdura, por comodidade, apesar de Vítor Serrão ter levantado a hipótese de tal personagem poder ser identificada com pintor e iluminador régio Álvaro Pires, activo entre 1498 e 1539, hipótese corroborada por Manuel Batoréo. O Mestre da Lourinhã foi um pintor associado aos círculos cortesãos, possuidor de grande sensibilidade artística evidenciando a sua formação flamenga, inspirada em modelos brugenses, mas que permanece, contudo, atento às correntes vindas de Itália, traduzidas na compartimentação espacial, na utilização da luz e na perspectiva linear e aérea. O *corpus* de obras que lhe são atribuí-

das, (cerca de quarenta pinturas), datáveis entre c. 1510-1530 denotam uma técnica segura e uma grande coerência estilística o que comprova terem saído de uma única «oficina» que, tal como demonstrou M. Batoréo, revela a sua especificidade na finura da matéria cromática, na intensidade lumínica, no desenho minucioso, na qualidade das paisagens povoadas por rochas, regatos e arvoredos, mas também na forma de tratar as carnações e os panejamentos. A sua obra, hoje devidamente estudada, dispersa-se por várias localidades de Portugal tanto nas ilhas como no continente. No norte do país, encontramos uma belíssima pintura no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, representando **S. Jerónimo**, datável dos anos de 1510-1520, proveniente do mosteiro da Penha Longa, Sintra.

São Jerónimo (347-420), um dos quatro grandes doutores da Igreja, é representado já idoso e de longas barbas brancas, entregando-se à penitência, simbolizada pelo traje descuidado e pelo bater da pedra sobre o peito. Olha para a figura de Cristo crucificado, diante do qual ajoelha, estando a cruz segura por uma corda no tronco de uma árvore sem folhas. Por companhia tem unicamente o lendário leão ao qual retirou um espinho da pata. Da iconografia deste santo penitente fazem parte as vestes cardinalícias aqui representadas pela capa e o chapéu que se encontram pousados na terra entre escassa vegetação. O fundo paisagístico insere-se no processo representativo do Mestre da Lourinhã, atento aos pormenores das fragas, ao elemento aquático onde se reflectem as rochas e as árvores e à luminosidade do céu onde se esbate o azul-cobalto. De salientar a relação entre a figura humana e a natureza com nítida vantagem para esta contrariamente ao que sucede noutras composições onde a figura humana é dominante. A pintura revela rigor no desenho e grande equilíbrio tanto no que se refere à disposição dos elementos como à distribuição da luz e da cor.

Outro pintor quinhentista activo no norte de Portugal e na Galiza, injustamente esquecido pela historiografia da arte portuguesa, é André de Padilha, devidamente reabilitado por Vítor Serrão que lamenta o facto de se ter dado mais importância às grandes escolas de pintura actantes durante a época dos Descobrimentos, esquecendo as periferias artísticas. André de Padilha, pintor regional activo em Viana do Castelo, entre 1517 e 1561, apresenta recursos interessantes e forte personalidade, uma formação sólida e coerente, dentro da estética renascentista, satisfazendo encomendas de mecenas ligados à nobreza, aos comerciantes e mareantes. Este artista nortenho, contemporâneo de Vasco Fernandes, revela, na sua obra, influências flamengas e do norte da Itália que se filtram, «assumindo os contornos de um mestre regional eivado de singular originalidade quer no desenho solto, quer na largueza da composição, quer no cromatismo opulento, quer na sensibilidade ao “ar livre” quer na abertura que revela às novidades do Renascimento de um mundo ainda tradicionalmente alheio aos confins da estética do outono da Idade Média» (Vítor Serrão). Pertencem a Padilha duas obras identificadas com segurança, uma na igreja do convento de S. Francisco, no Porto, e outra na sacristia da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e que ilustram, respectivamente, o **Baptismo de Cristo com dador** e **Nossa Senhora da Misericórdia**.

Quanto à primeira, datada de 1525-1530, podemos admirar uma composição que segue modelos flamengos tradicionais, mas onde se encontram traços provenientes do renascimento italiano, nomeadamente, no desenho da árvore situada detrás do Baptista e nas características da paisagem. Cristo vestindo apenas o *perizonium* ocupa o eixo central da pintura. Ao seu lado esquerdo, a figura do precursor que o baptiza enquanto, do lado oposto, se encontra a figura do dador, de mãos postas, ajoelhado na margem, com o olhar fito no episódio do Baptismo. Por detrás do dador encontra-se, de pé, um anjo que sustenta as vestes de Cristo. Ao alto, inserido no arco definido pela pintura, regista-se a figura do Pai Eterno que abençoa a cena, presença inspirada nos relatos evangélicos que referem a descida da pomba sobre Cristo enquanto do Céu se fazia ouvir a voz de Deus Pai. A representação da extremidade de algumas trombetas e de vestes esvoaçantes leva a supor a existência de anjos músicos que ladeiam a figura do Pai Eterno sublinhando, com música, o acontecimento que decorre no rio Jordão. A adaptação da obra a um espaço diferente daquele para o qual foi concebida ou a colocação da moldura setecentista poderão estar na origem do corte efectuado nas extremidades superiores que causou a perda, quase total, dos anjos músicos.

O painel de ***Nossa Senhora da Misericórdia***, (1535-1536), foi pintado para o altar da antiga igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e insere-se no âmbito da iconografia tradicional respeitante ao tema. Nesta pintura, Nossa Senhora, em posição central e voltada de frente para o observador, apresenta os pés apoiados sobre o crescente lunar, as mãos postas, o rosto sereno, olhar baixo e longos cabelos ondulados que pendem sobre os ombros, cobertos pelo manto azul. Envolvendo a cabeça da Virgem o pintor representou um nimbo dourado, envolvido por outro de cor amarelo-cádmio e, por fim, uma auréola que se alarga até englobar os quatro anjos. Estes sustentam nas mãos o principal atributo da Senhora da Misericórdia: o longo e pesado manto com o qual abriga todos os seus filhos que a ela queiram recorrer. Protegidas pelo manto, vislumbram-se pessoas de várias origens e classes sociais que se ajoelham diante da Virgem. Ao todo são 25 figuras: treze do lado direito do observador e doze do lado esquerdo. Entre eles, encontra-se um imperador, um rei e uma rainha, nobres, burgueses, mareantes, um papa, um cardeal, um bispo, diversos religiosos e, ainda, em primeiro plano, cinco figuras de crianças-grades e crianças-fidalgos, casos raríssimos na pintura portuguesa (Vítor Serrão).

Além destas duas pinturas, aqui descritas mais detalhadamente, podemos referir, entre outras existentes no norte e que lhe são atribuídas por aproximação estilística, duas tábuas da igreja matriz de Viana do Castelo, uma decoração mural na Capela dos Mareantes da igreja matriz de Caminha, e outras da sua autoria, ou da sua escola, na igreja de Santa Maria Maior, Viana do Castelo.

Um dos maiores tesouros da pintura flamenga que o Porto possui é o conhecido painel ***Fons Vitae*** que se encontra na Santa Casa da Misericórdia daquela cidade. Datada de 1518-1521 e atribuída, pelos estudos mais recentes, ao círculo de Barend Van Orley. A obra, cujo historial permanece desconhecido



até Agosto de 1824, altura em que é referido no inventário da Santa Casa da Misericórdia do Porto, foi analisada, sob diversas vertentes, por Pedro Dias. A pintura representa Cristo crucificado, já morto, com o lado direito ferido pela lança do soldado, do qual jorra abundantemente o sangue redentor. É este sangue de Cristo, derramado pela remissão dos pecados da humanidade, que dá nome à pintura: *Fonte da Vida*. De facto, Cristo afirmara: «quem beber do meu sangue terá a vida eterna» (Jo 6, 54). Representando literalmente esta alusão eucarística, mediante uma iconografia invulgar, o pintor faz com que o precioso sangue do «Cordeiro de Deus» imolado seja recolhido numa taça de enormes proporções no bordo exterior da qual é possível ler as inscrições latinas: *Fons Misericordie*, *Fons Vitae*, *Fons Pietatis* (sic). A composição assenta numa rigorosa simetria tendo como eixo central a cruz que emerge do centro da taça. Cristo é ladeado pela sua Mãe e pelo apóstolo São João, presentes no Calvário no momento da sua morte. Ambos expressam dor e comoção pelo fim trágico do Filho de Deus. O drama do acontecimento é reforçado pelas tonalidades sombrias das nuvens que, no momento da morte de Cristo, «envolveram de trevas toda a terra» (Mt 27, 45). Na paisagem longínqua, tratada de forma miniatural à maneira flamenga, vislumbra-se a cidade de Jerusalém palco dos acontecimentos daquela memorável Sexta-feira Santa. Em redor da *Fonte da Vida*, de joelhos, em atitude de contemplação e adoração, dispõem-se, em círculo, mais de trinta personagens que os historiadores têm vindo a identificar. Assim estão presentes, no primeiro plano, o monarca D. Manuel I e sua mulher, ladeados pelas princesas D. Isabel e D. Beatriz, no lado direito da rainha, enquanto do lado esquerdo de D. Manuel, se encontram os seis infantes. Seguem-se, de ambos os lados, uma série de personagens religiosas e laicas que têm originado alguns ensaios de interpretações e identificações. Todavia o facto de estarem presentes figuras da corte portuguesa, bem como as alterações detectadas no processo construtivo por exames recentes, leva a crer ter existido um acabamento em duas fases, a última das quais já em Portugal altura em que foram concluídas as diversas fisionomias.

Encerramos o capítulo da pintura do Renascimento, no norte de Portugal, com o ***Tríptico do Pentecostes***, de autor desconhecido, pertencente à igreja de S. Pedro de Miragaia, na cidade do Porto. Peça de origem flamenga encomendada em 1515 para a extinta capela do Espírito Santo por João de Deus, pessoa de destaque na cidade do Porto que a deve ter oferecido à Confraria do Espírito Santo à qual pertenceu, encontra-se hoje na sala das sessões da antiga confraria. José de Figueiredo aproxima esta pintura ao círculo de Albert Bouts, eventualmente o pintor Roelef van Velpen, pintor de Lovaina que visitou Portugal em 1501. No painel central representa-se a cena que dá o nome ao tríptico: o *Pentecostes*, ou seja, a descida do Espírito Santo sobre Maria e os Apóstolos reunidos no Cenáculo, tema este escolhido certamente atendendo ao orago da capela e à invocação da Confraria. Nos volantes, representa-se, no lado esquerdo do observador, a figura de ***São João Baptista e o dador***, e no volante oposto ***São Paulo***. No reverso dos volantes figura a *Virgem da Anunciação* e o *Arcanjo Gabriel*, pintados em grisalha. No

painel do **Pentecostes**, a figura de Maria ocupa o centro da composição, ajoelhando-se diante de uma estante, coberta por um tecido brocado, sobre a qual repousa um livro aberto. Diante da Virgem encontram-se cinco Apóstolos enquanto por detrás se agrupam outros seis e uma figura isolada sob o vão do arco da esquerda que poderá representar D. Pedro da Costa, Bispo do Porto. Os traços fisionómicos bem como as expressões são idealizadas e convencionais como o são, igualmente, as longas vestes, à maneira flamenga, tratadas com rigor na modelação do pregueado e nos volumes das dobras. Com excepção da Virgem Maria todos se voltam para o alto em direcção da pomba, símbolo do Espírito Santo, que se apresenta numa posição frontal envolvida por um nimbo formado por círculos concêntricos e atravessados por raios de luz dispersos em todas as direcções. Contrariamente ao que sucede habitualmente na iconografia do Pentecostes não são representadas as línguas de fogo vindas do alto (Act 2, 1-4). O acontecimento tem lugar no interior de uma grandiosa estrutura arquitectónica, definida por uma sucessão de arcos de volta perfeita, tanto no corredor central como nas janelas da *loggia*.

O volante esquerdo ilustra a figura de **São João Baptista e o dador**. O precursor de Cristo é representado com cabelos compridos, túnica e manto em lugar da tradicional veste de pêlo de camelo. Sustenta na mão esquerda um livro aberto onde se apoia o *Agnus Dei*, símbolo de Cristo, o Cordeiro Pascal imolado. Diante do santo ajoelha João de Deus, dador do tríptico, amparado pela mão direita de São João Baptista. Com longas vestes escuras e de mãos postas volta-se em direcção ao episódio que decorre no painel central. Uma superfície murária, situada a meio do espaço pictórico, separa as personagens dos planos posteriores onde se representa uma arquitectura idealizada de nítidas influências nórdicas. No volante oposto, recortando-se sobre um fundo paisagístico semelhante ao que foi descrito, embora povoado de mais edifícios, deparamos com a figura de **São Paulo**. Enverga uma túnica escura, que lhe deixa os pés a descoberto, e um manto vermelho apertado diante do peito com a mão direita. A esquerda, por sua vez, segura o seu atributo pessoal, a espada, instrumento do seu martírio. Os traços da sua fisionomia deixam entrever um Apóstolo de idade já avançada com uma pronunciada calvície e longas barbas.

## ESCULTURA

Se, nos séculos XIII e XIV, a escultura, conservando a sua estreita ligação com a arquitectura, se difunde, de uma forma geral, por todo o país, já no século XV a produção escultórica circunscreve-se, sobretudo, à Batalha e a Coimbra. O principal interesse arquitectónico de D. João I centrava-se na construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha e, como tal, para lá conduziu os principais imaginários e escultores, nacionais e estrangeiros, necessários à produção da imensa estatuária decorativa tanto do exterior como do interior. Durante a construção do mosteiro, o trabalho dos escultores assinalou um período de evolução relativamente à estética do passado ligada, ainda, aos modelos de Mestre Pêro, de inícios do século XIV. Por sua vez, a cidade de Coimbra viu florescer durante a década

de vinte e trinta do século XV um elevado número de oficinas de escultores que se deslocaram para a região, quando já se encontravam concluídas as principais obras do Mosteiro da Batalha, atraídos talvez, pela existência do calcário macio e branco de Ançã e pelo rio Mondego que constituía uma via de transporte privilegiada capaz de fazer escoar a produção de obras de arte. Ligados à cidade de Coimbra, vamos encontrar dois importantes escultores: João Afonso, formado nas oficinas da Batalha e activo em meados do século XV e a quem se ficam a dever notáveis obras escultóricas de vulto ou peças tumulares, e Diogo Pires-o-Velho, um dos maiores escultores da segunda metade do século XV. Embora a sua obra continue ligada aos modelos góticos, vai introduzir as primeiras manifestações da estética manuelina. A ele pertence uma estátua de vulto representando **Nossa Senhora com o Menino**, executada em 1478 e oferecida por D. Afonso V à igreja matriz de Leça da Palmeira. Trata-se de uma escultura policromada executada no calcário de Coimbra, mostrando a Senhora numa pose imponente, apoiada sobre o crescente lunar enquanto segura o Menino com ambas as mãos. As vestes douradas e finamente decoradas são compostas por túnica e manto. A primeira abre-se do lado esquerdo para expor um seio que o Menino segura com a mão esquerda, enquanto com a direita sustenta uma pomba. A Virgem apresenta rosto oval, olhar baixo, feições duras e pouco expressivas que se repetem na fisionomia do seu Filho. Evidencia certas preocupações naturalistas no modo como os cabelos caem sobre os ombros. Apesar disso, a obra permanece dentro dos parâmetros goticistas que a caracterizam. Próprio deste pintor é também o modo fino de trabalhar os panejamentos, com amplas pregas transversais e longitudinais ou formando um fole como acontece nas mangas do Menino Jesus. De Diogo Pires-o-Velho conservam-se outras obras no norte de Portugal, como os grupos escultóricos das *Santas Mães*, um pertencente à igreja de Santa Maria, em Pinhel, e outro em Oliveira do Hospital, o *S. Pedro*, de Oliveira do Conde e *Santo André*, no Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra.

Dando continuidade à oficina de seu pai, o escultor Diogo Pires-o-Moço desenvolveu a sua actividade em Coimbra nos últimos anos de Quatrocentos e no primeiro terço do século XVI. As suas primeiras obras evidenciam ainda a forte e natural ligação ao gótico final, herança transmitida por João Afonso e pela oficina do seu próprio pai, como se constata nas lápides destinadas à Sé Velha de Coimbra (1491), hoje no Museu Machado de Castro, ou o *Túmulo de Frei D. João Coelho* (1515) na igreja de Leça do Bailio. Esta mesma igreja, que mereceu um esmerado estudo efectuado por Lúcia Rosas e Paula P. Costa, nas suas diversas vertentes, possui outra obra de Diogo Pires-o-Moço, assinada e datada de 1513. Trata-se de uma **Pia Baptismal** encomendada por Frei D. João Coelho, profusamente decorada com elementos de inspiração vegetalista, geométrica e animais fantásticos. Na base octogonal o motivo decorativo é constituído por dragões com as asas acondicionadas de modo a acompanhar a forma geométrica onde se inserem. A transição entre a base e a taça é feita por um friso decorado com um encordoamento seguido de outro com pequenas esferas. Na taça mantém-se a mesma secção octogonal, em-

bora menos acentuada que na base, constituindo a superfície exterior suporte de uma decoração que podemos dividir, *grosso modo*, em dois registos. No primeiro, vemos uma sucessão de ornamentos vegetalistas que se repetem em cada uma das faces. O segundo registo é mais elaborado sendo preenchido com idênticos motivos vegetalistas, acrescidos de elementos geométricos, mais flores e um duplo friso encordado cujo espaço interior, em ambos os lados do anjo, foi utilizado para a inscrição com a referência ao seu autor e à data. Numa das faces Diogo Pires-o-Moço representou um anjo heráldico que sustenta nas mãos as armas de Frei D. João Coelho, numa repetição dos elementos utilizados, também, no seu túmulo que se encontra na Capela do Rosário da mesma igreja. Será devido à influência de Nicolau Chanterenne que Diogo Pires-o-Moço passará a uma fase mais próxima da estética renascentista ensaiada, entre outras, nas obras dos túmulos régios de Santa Cruz, em Coimbra (1518-1522), no *Retábulo da igreja de S. Marcos*, Coimbra (1522) e na *Pia Baptismal* de S. João de Almedina que se encontra na Sé Velha de Coimbra, obra datável dos anos de 1520-1525 e onde se torna já evidente a sua adesão aos modelos renascentistas.

No dealbar do século XVI, a escultura em Portugal, particularmente no norte do país, continuava marcada pela estreita ligação com a arquitectura e pela dependência das formas do gótico tardio que perduravam desde finais do século XV. Porém, a importação de esculturas de Itália (Roma e Florença) e da Flandres (Antuérpia, Bruxelas e Malines) e a vinda para Portugal de artistas formados no norte da Europa (espanhóis, franceses, flamengos e alemães), que se espalharam pelo país e utilizavam já as fórmulas renascentistas, levou a que alguns escultores e imaginários, mais abertos à inovação tivessem adoptado o novo vocabulário renascentista. Deste modo, a escultura da época manuelina vai balançar entre a tradição tardo-gótica e o Renascimento, época em que Coimbra continuará a ser um importante local onde se concentraram alguns dos mais destacados e profícuos escultores irradiando a sua arte pelo país e, particularmente, pela região norte. Importa, todavia, ressaltar o papel que teve a escultura em madeira, tanto na modalidade de talha (aplicada nos altares, nos púlpitos, em caixas de órgãos e em retábulos) como na de estátuas estofadas e policromadas, de temática religiosa, para decoração do interior de igrejas ou para pequenos oratórios privados. Seguindo a tradição dos séculos anteriores, também no século XVI continuou em voga a escultura tumular.

Como referimos, a maior renovação estética aconteceu durante a segunda década de Quinhentos com a chegada a Portugal de uma geração de escultores que vieram trabalhar a pedido de mecenas ligados à corte e ao clero ou atraídos pela prosperidade do país graças às descobertas ultramarinas e às oportunidades de trabalho permitidas pela capital cosmopolita. Entre eles, destacaremos três: Nicolau Chanterenne, o primeiro escultor da renascença a operar em Portugal, João de Ruão, activo principalmente em Coimbra durante perto de cinquenta anos e Filipe Hodarte, escultor itinerante que não se fixou muito tempo em parte alguma tendo percorrido livremente diversos países e regiões. Cada um deles, a seu modo,

intervirá no panorama escultórico do norte de Portugal com soluções distintas e novas concepções estéticas.

Nicolau Chanterenne, cuja actividade entre nós se poderá situar entre 1516-1540, natural da Normandia, foi educado sob influência italiana dos artistas que, no início de Quinhentos, rumaram para França, nomeadamente para a região do Loire, onde exerceram a sua arte já ligada aos valores do Renascimento. Em 1511, encontrava-se a trabalhar em Santiago de Compostela onde contactou com a pedra de Ançã, importada de Portugal, via Mondego. Artista culto privou com os meios intelectuais universitários portugueses. O seu estilo, clássico e marcado pela formação italianizante, é caracterizado por um acentuado naturalismo e por figuras movimentadas, bem modeladas e que se desenvolvem em complexas composições. Entre as muitas obras dispersas principalmente pela região de Coimbra, de Évora e de Lisboa, salienta-se no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (onde trabalhou até 1526), o **Púlpito** da igreja, as estátuas jacentes dos primeiros reis de Portugal e os quatro relevos do Claustro do Silêncio (dos quais hoje se conservam três sendo um deles, o *Ecce Homo* inspirado numa gravura de Albrecht Dürer), o **Retábulo da igreja do Mosteiro de S. Marcos** (Coimbra), o *Túmulo de D. Álvaro da Costa* (Museu de Évora), o *Retábulo da capela do Convento da Pena*, em Sintra e as esculturas do portal principal do Mosteiro dos Jerónimos (Lisboa).

Considerada a «mais notável obra de escultura de todo o Renascimento português» (Pedro Dias), o **Púlpito** da igreja de Santa Cruz, (1518-1522), demonstra as capacidades miniaturistas de Nicolau Chanterenne levadas ao máximo virtuosismo. Com efeito se, nas obras de grande envergadura, o escultor se mostrou capaz de uma execução dificilmente igualável, no que se refere à correcção anatómica, ao naturalismo, ao tratamento das roupagens e ao nível plástico extraordinário, nesta obra de pequenas dimensões deixa plasmada a mesma genialidade tanto nas esculturas como nos baixo relevos ou nos elementos arquitectónicos e decorativos, como no rigor com que representa a figura humana desde as mais pequenas apoiadas sobre mísulas e situadas sob baldaquinos, finamente trabalhados, até às maiores dispostas nas edículas. A sua estrutura, ainda ligada ao gótico, corresponde a um prisma octogonal, seccionado a meio segundo o eixo vertical, saliente do corpo da igreja e apoiado numa mísula piramidal que se adapta às formas da base do púlpito para, em seguida, diminuir progressivamente de secção. Todos os elementos decorativos se enquadram, em perfeita consonância, na gramática decorativa renascentista. Demonstrando um claro «horror ao vazio» Chanterenne utilizou como suporte dos motivos ornamentais os espaços disponíveis, desde as faces e as arestas do corpo principal até ao limite inferior da mísula.

A este mesmo artista pertence o grandioso **Retábulo da igreja do Mosteiro de S. Marcos**, em Coimbra (1522). O retábulo apresenta uma estrutura simétrica, de forte presença arquitectónica, desenvolvendo-se em sucessivos registos horizontais em torno da grande cena central representando o *Pranto sobre Cristo Morto*. A cena decorre, em primeiro plano, sob uma abóbada de berço decorada por caixotões. A cruz de Cristo ergue-se, vazia, sobre o Calvário, enquanto o bom e o mau

ladrão permanecem crucificados. Regista-se, ainda, a presença dos soldados com os respectivos cavalos. No mesmo registo, ladeando este episódio, encontram-se os dadores Aires da Silva e Guiomar de Castro, na representação dos quais o escultor se terá inspirado no modelo que ele próprio utilizou no portal principal dos Jerónimos onde representou o rei D. Manuel I e a rainha D. Maria. O registo que se segue encontra-se dividido em quatro espaços separados pela representação de santos com a respectiva mísula e baldaquino. O último registo, de dimensões mais reduzidas, funciona como predela de uma pintura. Por fim, ao alto, no interior de um arco de volta perfeita encontra-se representada a figura do Pai Eterno erguendo a mão direita no gesto de abençoar enquanto na esquerda segura o globo do Universo. Dois anjos sustentam a sua capa abrindo-a. Todo o retábulo, que relaciona de forma coerente e harmoniosa a figura humana e a arquitectura, afectadas pelas leis da perspectiva linear, funciona como um grande cenário onde é notório o elevado sentido de teatralidade das figuras e o dramatismo das cenas.

Se Nicolau Chanterenne foi o primeiro escultor renascentista a operar em Portugal, não é, contudo a ele que se deve a divulgação definitiva da estética do Renascimento, mas sim ao seu compatriota João de Ruão que, permanecendo em Portugal durante perto de cinquenta anos, (entre c. 1528-1580), soube educar os escultores e imaginários portugueses para o novo vocabulário da arte do Renascimento. Tal como se depreende do seu nome, era natural de Rouen, a capital da Normandia, onde terá contactado com a arte italiana, praticada por escultores florentinos renascentistas, que, desde o início de Quinhentos, se tinham deslocado para aquela região do norte da França. Chegou a Coimbra por volta de 1528, numa altura repleta de oportunidades pois Nicolau Chanterenne já tinha saído da cidade, Diogo Pires-o-Moço estava no fim da sua actividade e Filipe Hodarte pouco permanecia na cidade. Por isso, João de Ruão deixou um enorme legado composto tanto por trabalhos arquitectónicos como escultóricos. De facto, além de escultor exerceu também a actividade de arquitecto principalmente durante a primeira década da sua permanência em Portugal dedicando-se, depois, quase em exclusivo, à escultura. Ainda assim pode salientar-se a edificação da fonte-templete do *Claustro da Manga*, em Coimbra (c. 1533) e a sua intervenção na *Porta Especiosa*, da Sé Velha de Coimbra (finais da década de trinta), onde, de forma admirável, integrou no espaço arquitectónico imagens de vulto e delicados relevos. A sua visão pictórica da escultura levou-o a obter figuras um pouco hieráticas, animadas por movimentos contidos, mas de grande naturalismo. Entre as muitas obras escultóricas que se dispersaram pelo norte de Portugal, destacamos a *Deposição de Cristo no Túmulo*, agrupamento de personagens em tamanho natural de expressão contida que imprime à cena uma enorme dignidade e serenidade, o *Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia*, em Varziela, o *Retábulo da Capelas dos Coimbras* (Braga), dedicado a Nossa Senhora da Conceição, o *Retábulo da Misericórdia* de Pinhel, o *Retábulo do Salvador* na capela do Espírito Santo, em Travanca (Oliveira de Azeméis), a imagem de vulto de **Santa Inês** e o *Retábulo de S. Miguel* ambos para o Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra, cidade para onde criou a notável *Capela do Santíssimo*

*Sacramento da Sé Velha*, acabada em 1566. A ele pertence, também, o conhecido **Retábulo da capela-mor da Sé da Guarda** entre muitas outras obras devidamente identificadas e caracterizadas por Nelson Correia Borges.

O **Retábulo da capela-mor da Sé da Guarda**, único no seu género, foi mandado construir por volta do ano de 1553 pelo bispo D. Cristóvão de Castro. É uma obra notável que integra perto de uma centena de figuras dispostas *grosso modo* em quatro registos horizontais e sete divisões na vertical. O registo inferior constitui uma espécie de predela onde se encontram representados os Apóstolos ladeando o sacrário. No segundo registo, figuram as cenas da *Anunciação* e da *Natividade* emolduradas por quatro personagens do Antigo Testamento relacionadas simbolicamente com a Encarnação do Filho de Deus. No terceiro registo, surgem, novamente, quatro personagens do Antigo Testamento dispostas entre colunas coríntias de fuste canelado (Nelson Correia Borges) que ladeiam duas cenas principais: a *Adoração dos Reis Magos* e a *Apresentação de Jesus no Templo*. Ao centro, envolvida por seis anjos músicos e um grandioso resplendor, encontra-se a Virgem Maria prestes a ser coroada por dois anjos. Por fim, o registo superior é ocupado por uma cena contínua representando episódios da Paixão: *Cristo a caminho do Calvário*, *Crucifixão* e *Descimento de Cristo da Cruz*. De salientar a qualidade das estátuas de vulto que identificam as personagens do Antigo Testamento bem como o emprego correcto da perspectiva, mostrando como João de Ruão tinha conhecimentos nessa área capazes de produzir o efeito de profundidade em locais onde, na realidade, quase não existiam.

A pequena e graciosa imagem de vulto, de calcário policromado, representando **Santa Inês**, virgem e mártir, é originária do mosteiro de Santa Clara de Coimbra e hoje faz parte do Museu daquela cidade. O seu nome deriva do adjectivo grego *agné*, «casta», «pura», tendo sido vinculado pelos romanos ao substantivo latino *agnus*, «cordeiro», ainda que não existisse qualquer ligação etimológica entre os dois termos (Louis Réau). Todavia, desta associação derivou a lenda de Santa Inês que se transformou em modelo de doçura e castidade. A mesma etimologia popular esteve na origem do seu principal atributo iconográfico: o cordeiro. O martírio teria ocorrido pelo ano 305 quando Inês tinha apenas 12 anos de idade. Por isso, nesta escultura, decerto inspirada num modelo vivo, a figura se apresenta com fisionomia de uma menina de tenra idade. Afectada por acentuado naturalismo e vestindo como «uma jovem das famílias burguesas da cidade» (Pedro Dias), o escultor conseguiu fazer transparecer na imagem de **Santa Inês** a pureza e a doçura que a tradição popular lhe conferiu. As vestes constam de um manto e um vestido de corpete que lhe oculta os pés. De acordo com a iconografia tradicional, um pequeno cordeiro ergue as patas dianteiras apoiando-as em Santa Inês. A sua presença não constitui apenas uma referência ao nome da jovem, mas corresponde, também, a uma visão dos seus pais que, oito dias depois do martírio, viram aparecer a filha com um cordeiro à sua direita exortando-os a não se entristecerem com a sua morte, mas, pelo contrário, a alegrarem-se. O simbolismo do cordeiro pode, ainda, estender-se ao cordeiro místico do Apocalipse, símbolo de Cristo que é considerado como o

noivo celestial de Santa Inês (Louis Réau). Nas mãos sustenta o livro, símbolo da fé pela qual entregou a vida, e a palma, como atributo do martírio.

Filipe Hodarte é o último dos três escultores supra citados que mais interferiram no panorama da escultura do Renascimento em Portugal, nomeadamente, no norte. Dos três é o menos conhecido e o que possui um percurso menos definido devido ao seu carácter itinerante. Sabemos que era de origem francesa, eventualmente da região de Toulouse. Nas suas viagens passou por Toledo, cidade onde deixou um razoável número de obras que denotam o seu estilo naturalista, devendo ter chegado a Coimbra nos finais da segunda década de Quinhentos e permanecido em Portugal até meados da década seguinte. Com um trajecto incerto deixou magníficos exemplares realizados em barro, talha e pedra, revelando o seu talento sobretudo nos grupos escultóricos cheios de movimento e dramatismo. Na Capela dos Coimbras, em Braga, encontram-se algumas obras que lhe têm sido atribuídas, principalmente as figuras agitadas situadas no alto da frontaria, e a estátua de um Bispo da igreja de Góis. Todavia é o grupo escultórico que representa a *Última Ceia* que Filipe Hodarte mostra a sua notável capacidade «retratística», invulgar então em Portugal. Realizada para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra por encomenda de Frei Brás de Barros, mecenas erudito vindo de Lovaina, por influência de quem talvez Filipe Hodarte tenha vindo para Portugal. A obra estava acabada em 1534 encontrando-se hoje bastante danificada, estando exposta no Museu Nacional Machado de Castro. Neste grupo de treze pessoas representadas em tamanho natural, é possível captar todo o dramatismo das expressões, a personalidade individualizada de cada um dos Apóstolos, o rigor anatómico e um notável domínio técnico no trabalho de pormenor que faz desta escultura uma das mais impressionantes obras de escultura do Renascimento não só do norte como de todo o país.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. – *Grão Vasco e a pintura Europeia do Renascimento*. [Catálogo da Exp.]. Lisboa, 1992.

– *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: C.N.C.D.P., 1997.

– *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vols. 4, 5.

– *No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1992, 2 vols.

BATORÉO, Manuel – *Pintura portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004.

BORGES, Nelson Correia – *João de Ruão escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1980.

CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto. 2004.



CORREIA, Virgílio – *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*. Coimbra: Imp. da Univ., 1928.

– *Vasco Fernandes. Mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imp. da Univ., 1924.

COSTA, Paula Pinto; ROSAS, Lúcia – *Leça do Balio nos tempos dos Cavaleiros do Hospital*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

DIAS, Pedro – “*Fons Vitae*” da *Misericórdia do Porto*. In TESOUROS da Misericórdia do Porto. [Catálogo da Exposição]. Porto: C.N.C.D.P., 1995, pp. 60-79.

– *Nicolau de Chanterenne*. Coimbra, 1989.

FIGUEIREDO, José de – O Tríptico do Espírito Santo. In *Ilustração Moderna*. Porto. 14 (1927) 323-329.

GONÇALVES, A. Nogueira – *Estudos de história da arte da renascença*. Porto, 1984.

GONÇALVES, Flávio – *História da Arte. Iconografia e crítica*. Lisboa: IN-CM, 1990.

MARKL, Dagoberto; PEREIRA, Fernando A. Baptista – *O Renascimento*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol. 6.

MARTINS, Fausto Sanches – *Sob o mecenato de D. Miguel da Silva Casco Fernandes transformou a catedral de Viseu na «Secunda Roma»*. In *ACTAS – III Congresso Histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época*. Câmara Municipal de Guimarães, 2004, Vol. IV, pp. 95-121.

PEREIRA, Fernando A. Baptista – *Imagens e histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes. Lisboa, 2001.

PEREIRA, Paulo, dir. – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, Vols. I-II.

RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1996-2000, 6 vols.

REIS-SANTOS, Luís – *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*. Lisboa, 1946.

– *O mestre da Lourinhã*. Lisboa: Artis, 1963.

RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento*. [Catálogo da Exposição]. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002/ Museu Grão Vasco, 2002.

SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: A.N.B.A., 1950.

– *História del arte portugués*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1960.

– *Oito séculos de arte portuguesa. História e Espírito*. Lisboa, 1966, 3 vols.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

– *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa, 1998.



**Figura 1.** *Fuga para o Egito*  
Mestre da Sé de Viseu (c. 1502-1505)  
Viseu, Museu de Grão Vasco



**Figura 2.** *São Vicente, São Martinho e São Sebastião*  
Oficina do Espinheiro (c. 1530) Guimarães, Museu de Alberto Sampaio



**Figura 3.** *São Miguel Arcanjo*  
Gaspar Vaz (c. 1535), São João de Tarouca,  
igreja do mosteiro



**Figura 4.** *São Jerónimo penitente*  
Mestre da Lourinhã (c. 1510-1520)  
Porto, Museu Nac. de Soares dos Reis



**Figura 5.** *Batismo de Cristo com dador*  
André de Padilha (c. 1525-1530), Porto, Igreja de São Francisco



**Figura 6.** *Nossa Senhora da Misericórdia*  
André de Padilha (1535-1536), Viana do Castelo, Sacristia da igreja da Misericórdia



**Figura 7.** *Nossa Senhora com o Menino*  
Diogo Pires-o-Velho (c. 1478)  
Leça da Palmeira, igreja matriz



**Figura 8.** *Púlpito*  
Nicolau de Chanterenne (1521)  
Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz



**Figura 9.** *Retábulo da igreja de São Marcos*  
Nicolau de Chanterenne (1522), Coimbra. Igreja do mosteiro de São Marcos



**Figura 10.** *Retábulo da Sé da Guarda* (porm.)  
João de Ruão (c. 1550), Guarda, Sé Catedral



**Figura 11.** *Santa Inês*  
João de Ruão (c. 1538), Coimbra, MN Machado de Castro



**Figura 12.** *Última Ceia*  
Filipe Hodarte (1530-1534), Coimbra, MN Machado de Castro