

Lúcia Maria Cardoso Rosas *

S. Lourenço e S. Martinho. Duas tábuas quinhentistas da igreja de S. Tiago de Adeganha: uma hipótese de atribuição**

Na igreja de S. Tiago de Adeganha (Torre de Moncorvo) encontram-se, integradas no retábulo barroco da capela-mor, duas pinturas sobre madeira que terão pertencido a um retábulo anterior.

A tábua incorporada no lado da Epístola mostra a representação de *S. Lourenço* (foto1). Em pé, o Santo volta-se ligeiramente para a esquerda e segura nas mãos um livro aberto e a palma do martírio. As mãos, principalmente a que segura o livro, revelam dificuldades no desenho da articulação dos dedos e na sua relação com os objectos que seguram. Os panejamentos, que caem algo rigidamente em pregas esculturais junto ao solo, são ricos e o seu tratamento pictórico é minucioso, acentuando a sumptuosa matéria do tecido, bem como os detalhes decorativos do mesmo. No rosto destacam-se a testa baixa, as sobrancelhas arqueadas prolongando o nariz, os olhos amendoados e o queixo saliente.

Em plano posterior está a grelha do martírio em fundo paisagístico, que se prolonga em azuis esverdeados desvanecidos, para a direita (do observador), e em arquitecturas e vegetação densa, de cor mais saturada, para a esquerda.

O painel incorporado no lado do Evangelho representa *S. Martinho* (foto 2). A cavalo, *S. Martinho*, com chapéu emplumado, empunha a espada e segura o manto que entrega ao pobre, ajoelhado e em posição de 3/4. O rosto do santo acusa traços semelhantes aos de *S. Lourenço*. O movimento da composição é imprimido para a direita, pelo movimento e postura do cavalo e para a esquerda,

* Consultora da Linha de Investigação de Arte e Património do GEHVID. Professora Auxiliar do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

** Um primeiro contacto, bem como a hipótese de atribuição destas pinturas, resultou da investigação que desenvolvemos no âmbito do «Pronorte-Projecto Fronteira»: «Do Douro Internacional ao Côa», coordenado pelo Prof. Doutor Luís Adão da Fonseca.



Foto 1: S. Lourenço



Foto 2: S. Martinho

pela postura e atitude do santo, movimento que a diagonal marcada pela espada acentua. Em plano recuado à direita (do observador) o fundo paisagístico é de vegetação densa e pormenorizada na pintura das folhas e é marcado pela verticalidade de uma árvore que divide esta zona da paisagem. À esquerda, uma longínqua arquitectura antecede a vegetação distante e o desvanecer progressivo de azuis esverdeados.

No tecido das vestes do santo, nos pormenores de correias e fivelas, tratados com minúcia de joalheria, no ajazamento do cavalo, assim como no fundo paisagístico, há um cuidado semelhante ao da pintura anterior.

Estas pinturas, principalmente a tábua em que figura *S. Lourenço*, apresentam soluções muito semelhantes às de alguns exemplares da pintura atribuída a Vicente Gil-Manuel Vicente, tradicionalmente conhecidos sob a designação de oficina do *Mestre do Sardoal*, documentada em Coimbra entre 1498 e 1530¹.

Em 1938, João Couto dava a conhecer o retábulo da matriz da Sardoal, consti-

¹ RODRIGUES, Dalila – *A pintura no período manuelino*. In «História da Arte Portuguesa», direcção de Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, v. 2, p. 239.

tuído por sete painéis pintados sobre tábuas de carvalho, que aproximou de outras pinturas e retábulos dispersos: a *Assunção da Virgem e S. Bartolomeu* (Museu Nacional Machado de Castro), os painéis de predelas de *Santa Catarina e Santa Bárbara e Santa Margarida e Santa Apolónia* (Museu de Carlos Machado), o políptico originário do Mosteiro de Celas (Museu Nacional Machado de Castro), dez tábuas do retábulo do Hospital de Montemor-o-Velho, a *Adoração dos Magos* (Museu Nacional de Arte Antiga) e dois *Santos Bispos*, painel de predela do Museu de Évora².

A presença do emblema da rainha D. Leonor (1458-1525), o camaroeiro, na tábua da *Assunção da Virgem* e nos dois *Santos Bispos* constituiu um dos elementos que levaram João Couto a datar a oficina nos primeiros anos do século XVI.

No painel do *Anjo da Anunciação* de Montemor-o-Velho, as iniciais pintadas nos ladrilhos do chão, MN, conduziram Luís Reis-Santos a atribuir a sua factura ao pintor Miguel Nunes, escudeiro do rei³, conhecido por dois documentos de 1513 e 1526⁴. Opinião diversa revelou Vergílio, Correia considerando que as letras não correspondem a iniciais, mas sim a abreviaturas: «um M dominado por um travessão bosselado a meio, e um N sobrepujado por uma dupla voluta (...)» que poderiam significar MANUEL⁵. O autor seria Manuel Vicente, activo em Coimbra – o nome de Manuel Nunes surge em documentação da região de Lisboa – tanto mais que o *Anjo da Anunciação* de Montemor-o-Novo está próximo, pela sua concepção e factura, do retábulo de Celas que Vergílio Correia atribuíra hipoteticamente a Vicente Gil⁶.

Alicerçado em documentação publicada por Sousa Viterbo, Prudêncio Quintino Garcia e em documentos que encontrou no Cabido da Sé, Vergílio Correia havia já revelado a actividade, registada em Coimbra, em 1498, do pintor régio Vicente Gil, presumível autor do políptico de Celas, conjunto que o autor associou estilisticamente à *Assunção da Virgem* (M.N.M.C.) e às tábuas de Montemor-o-Velho⁷. De

² COUTO, João – *Pinturas quinhentistas do Sardoal*. «Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes». Lisboa. Vol. 5 (1939), p. 39-44. O texto desta publicação corresponde a uma Conferência proferida por João Couto em sessão de 20 de Outubro de 1938, na Academia Nacional de Belas-Artes.

³ SANTOS, Luís Reis – *É Miguel Nunes autor dos painéis de Montemor-o-Velho?*. In «Estudos de pintura antiga». Lisboa, 1943, p. 3-8. Original publicado em «Notícias Ilustrado». Lisboa (13 e 20 de Agosto de 1933).

⁴ Cfr. CORREIA, Vergílio – *A Pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal. Novos Documentos*. «Boletim de Arte e Arqueologia». Lisboa. fasc. 1 (1921), p.80 e Idem – *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, p. 70.

⁵ CORREIA, Vergílio – *A pintura em Coimbra no século XVI*. «Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra». Coimbra. Vol. 10, n.ºs 1 a 4 (Jan.-Abril 1934), p. 108-109. O texto desta publicação corresponde a uma conferência realizada a 22 de Agosto de 1933.

⁶ CORREIA, Vergílio – *A pintura em Coimbra no século XVI*. «Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra». Coimbra. Vol. 10, n.ºs 1 a 4 (Jan.-Abril 1934), p. 109-110.

⁷ CORREIA, Vergílio – *A pintura em Coimbra no século XVI*. «Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra». Coimbra. Vol. 10, n.ºs 1 a 4 (Jan.-Abril 1934), p. 102-110.

Manuel Vicente, pintor e escudeiro, era conhecida a actividade em Coimbra entre 1521 e 1530, quando trabalhava em Santa Cruz. Segundo documentação encontrada por Vergílio Correia, Manuel Vicente seria filho de Vicente Gil, formando-se assim a ideia da existência de uma oficina provincial que operou em Coimbra entre os finais do século XV e as primeiras décadas do século XVI⁸.

Nesta oficina procurou Malkiel-Jirmounsky a hipótese de uma das formas de transição, «uma forma provinciana», entre as fórmulas estilísticas e o receituário da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, questão por resolver na história da pintura portuguesa⁹.

Aos conjuntos pictóricos enumerados por João Couto juntou-se ainda uma tábua, aquando da Exposição de *Os Primitivos Portugueses* de 1940¹⁰, representando *S. Vicente* (Museu de Beja – foto 3), e que igualmente patenteia as armas de D. Leonor, reveladas por um recente restauro¹¹ e, posteriormente, seis painéis de predela originários do Convento de Semide, num conjunto de mais de trinta quadros de desigual qualidade embora unido por um «inquestionável ‘ar de família’», segundo Joaquim Oliveira Caetano que dedicou um recente estudo às obras desta *oficina*¹² caracterizando-a por: «um desenho esquemático dos rostos, deficiências visíveis no tratamento anatómico, nomeadamente uma certa dureza na definição das mãos e dos pés, um tratamento rígido no pregueado dos panejamentos, um sentido de composição privilegiando a arrumação das figuras dentro de espaços criados pelas diagonais simples do espaço pictórico, uma aplicação de tintas com grande densidade material, próxima, como viu Adriano de Gusmão, de processos próprios da pintura mural e, finalmente, um gosto acentuado pelo decorativismo nos pormenores, a rica execução de ornamentos de ourivesaria, brocados e pedrarias, por vezes com recurso à aplicação de folha de ouro, numa evidente construção da pintura como ‘objecto’ precioso»¹³.

Esta *oficina* de tradição tardo-gótica tem na *Assunção da Virgem* (M.N.M.C.) uma das suas obras melhor conseguidas (juntamente com o *Busto de Cristo* – retábulo da Igreja matriz do Sardoal – de acentuada expressividade e correcção

⁸ CORREIA, Vergílio – *Vicente Gil e Manuel Vicente pintores em Coimbra*. In «Obras». Coimbra, 1953. Vol. 3: *Estudos de História da Arte. Escultura e Pintura*, p. 235-238. Original publicado em «Diário de Coimbra» (16.3.1936).

⁹ MALKIEL-JIRMONSKY, Myron – *Escola do Mestre do Sardoal*. In «Artis», 1959, p. 5. (Nova Coleção de Arte Portuguesa).

¹⁰ Cfr. *Os Primitivos Portugueses (1450-1550), Catálogo-guia*. Lisboa. N.º 48 (1940).

¹¹ Cfr. CAETANO, Joaquim Oliveira – *Um retábulo disperso do dito mestre do Sardoal (Vicente Gil)*. In «Um pintor em Évora. Francisco Henriques no tempo de D. Manuel I». [S.l.] : C.N.C.D.P.: Câmara Municipal de Évora, 1997, p. 196.

¹² CAETANO, Joaquim Oliveira – *Mestre do Sardoal (Vicente Gil e Manuel Vicente?)*. In «Um pintor em Évora. Francisco Henriques no tempo de D. Manuel I». [S.l.] : C.N.C.D.P.: Câmara Municipal de Évora, 1997, p. 194.

¹³ CAETANO, Joaquim Oliveira – *Mestre do Sardoal (Vicente Gil e Manuel Vicente?)*. In o.c., p. 194.



Foto 3: S. Vicente

no desenho das mãos)¹⁴, patenteando, segundo Vítor Serrão, a dupla vertente realenga e provincial, mostrando o carácter de obra colectivista de execução desigual ao modo da pintura quatrocentista¹⁵.

As semelhanças das tábuas da matriz de Adeganha, principalmente do painel de *S. Lourenço*, com a tábuas de *S. Vicente* do Museu de Beja (c.1515) e com a predela dos dois *Santos Bispos* do M.N.A.A., atribuídos à oficina daqueles pintores, que pertenceram à colecção de frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, são muito acentuadas.

A posição e atitude do santo, o fundo paisagístico, o tratamento rígido dos panejamentos e o minucioso tratamento dos sumptuosos tecidos, o desenho algo rígido das mãos e, indubitavelmente, o mesmo tipo de rosto de olhos amendoados,

¹⁴ RODRIGUES, Dalila – *A pintura no período manuelino*. In o.c., v. 2, p. 238.

¹⁵ Cfr. SERRÃO, Vítor – *Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento português, 1510-48*. In «Grão-Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento». Lisboa: C.N.C.D.P., 1992, p. 240.

sobrancelhas arqueadas prolongando as linhas do nariz, e queixo saliente aproximam muito o *S. Lourenço* da matriz de Adeganha do *S. Vicente* do Museu de Beja.

A cor laranja avermelhada das duas tábuas de Adeganha é também dominante no *S. Vicente*. Pedro Dias notou que aquela cor quase se tornou um emblema da oficina de Vicente Gil e Manuel Vicente¹⁶.

Joaquim Oliveira Caetano definiu outras características típicas da *oficina*: «os rostos ovalados, definidos por um desenho esquemático que marca os olhos amendoados e as sobrancelhas arqueadas, cujo traço se prolonga na linha do nariz. As mãos longas, de articulações muito pronunciadas, adaptando-se com dificuldade aos objectos que seguram, são um dos elementos mais típicos do pintor»¹⁷.

Encontramos exactamente os mesmos tipos de rosto e de mãos no *S. Lourenço*. O mesmo autor nota que o *S. Sebastião*, de colecção particular, atribuído àquela oficina, está vestido de cortesão, fórmula que vemos glosada no *S. Martinho* da igreja de Adeganha. O mesmo tipo de rosto, no desenho e modelação dos olhos, sobrancelhas, nariz, boca e queixo saliente, e das mãos, mal articuladas na sua postura e na relação que estabelecem com os objectos que seguram, estão ainda patentes nas predelas de *Santa Catarina* e *Santa Bárbara* e *Santa Margarida* e *Santa Apolónia*, do Museu de Carlos Machado (Ponta Delgada).

A composição dos fundos paisagísticos das tábuas de *S. Lourenço* e *S. Martinho* funciona em complementaridade. No caso do *S. Lourenço*, a definição e densidade de arquitecturas e vegetação é mais acentuada à esquerda (do observador), enquanto o prolongamento do horizonte é conseguido à direita, pelo desvanecer dos tons e progressiva indefinição dos elementos da paisagem. No *S. Martinho* é à direita (do observador) que a paisagem está mais próxima e definida, na percepção *botânica* das folhas das árvores e na densidade da vegetação, enquanto o prolongamento de planos é acentuado à esquerda, no desvanecer de tons e progressiva indefinição dos *objectos* da paisagem.

Esta complementaridade de fundos paisagísticos constitui um elemento de análise que pode conduzir a supor que ambas as tábuas pertenceram ao mesmo retábulo, ladeando um painel central. O seu enquadramento no retábulo barroco impede uma medição precisa, sendo embora patente que as tábuas apresentam uma dimensão muito semelhante.

No *S. Vicente* (Museu de Beja), além dos paralelismos já apontados com a tábua de *S. Lourenço*, na figura e posição dos santos, panejamentos, tratamento dos tecidos, similitude dos rostos e das mãos, é de realçar a semelhança de com-

¹⁶ DIAS, Pedro – *São Vicente*. In «No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimientos». Lisboa: I.P.M., 1992, v. 2, p. 154. (Tradução da edição original em língua francesa publicada em 1991).

¹⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira – *Um retábulo disperso do dito mestre do Sardoal (Vicente Gil)*. In o.c., p. 202.

posição e ordenação dos fundos paisagísticos, bem como uma aproximação da paleta cromática. No *S. Vicente*, tal como no *S. Martinho*, é do lado direito do santo que a paisagem se define mais claramente pela proximidade de uma árvore que constitui um eixo vertical importante, onde é visível o mesmo *gosto botânico* na pintura detalhada das folhas. À esquerda, uma pequena arquitectura perde definição cromática, confundindo-se com os tons dos elementos da paisagem que tendem para o castanho esverdeado e, depois, para o azul esverdeado e desvanecido à medida que se distanciam, tal como acontece aliás no plano posterior da árvore colocada à direita, conferindo a esta um maior destaque e *peso visual*.

A tábua que representa *S. Vicente* foi recentemente incorporada na reconstituição conjectural de um retábulo, atribuído a Vicente Gil, reconstituição aventada por Joaquim Oliveira Caetano. O retábulo, cuja proveniência hipotética seria o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, corresponderá a uma encomenda da rainha D. Leonor feita por volta de 1518¹⁸.

A tábua central, a *Assunção da Virgem*, uma das predelas, a dos *Dois Santos Bispos* e o painel esquerdo, a tábua que representa *S. Vicente*, têm em comum o escudo e a empresa da rainha, unidade acrescida de evidentes afinidades estilísticas. *Santa Catarina e Santa Bárbara e Santa Margarida e Santa Apolónia*, que já referimos acima, fariam igualmente parte das predelas, bem como *S. Roque e S. Sebastião* patente na mostra *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes* de 1971¹⁹. Ao painel da direita corresponderia a representação de *S. Bartolomeu* (M.N.M.C.), cujas dimensões estão próximas da tábua de *S. Vicente*. Entre estas duas tábuas encontrou Joaquim Oliveira Caetano afinidades estilísticas e compositivas. No que diz respeito aos fundos paisagísticos evidenciou uma complementaridade²⁰, de esquema muito semelhante à que anotámos relativamente às pinturas de Adeganha.

Os painéis de Adeganha, danificados na zona inferior central, e parcialmente encobertos pelas molduras do retábulo barroco, não permitem uma medição nem uma observação que atenda a todos os detalhes, já que a camada pictórica está assaz escurecida.

No presente estado da nossa investigação não conhecemos ainda o percurso que tomaram estes painéis: são obras originariamente encomendadas para esta igreja do arcebispado de Braga, ou foram aí colocados em redistribuição de peças móveis, fenómeno recorrente depois da extinção das Ordens religiosas ou ainda no acaso de restauros e arranjos de retábulos, nos séculos XIX e XX?

¹⁸ CAETANO, Joaquim Oliveira – *Um retábulo disperso do dito mestre do Sardoal (Vicente Gil)*. In o.c., p. 196-303.

¹⁹ *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*. Abrantes. N.º 32 (1971).

²⁰ CAETANO, Joaquim Oliveira – *Um retábulo disperso do dito mestre do Sardoal (Vicente Gil)*. In o.c., p. 198.

Não obstante estarmos ainda longe de uma solução sobre a sua origem, atendendo às comparações que fizemos, parece-nos muito provável que os painéis da igreja de S. Tiago de Adeganha tenham igualmente origem na *oficina* de Vicente Gil e Manuel Vicente, documentada em Coimbra entre 1498 e 1530, embora se nos afigure que as afinidades são mais nítidas com os exemplares atribuídos a Vicente Gil, ressalvando contudo que apenas lançamos uma hipótese aberta a uma revisão.