

Maria Dalila Aguiar Rodrigues

MODOS DE EXPRESSÃO NA PINTURA PORTUGUESA

O PROCESSO CRIATIVO DE VASCO FERNANDES

(1500-1542)

Dissertação de Doutoramento
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
na especialidade de História da Arte

VOLUME I

Coimbra, 2000

NOTA PRÉVIA:

Esta dissertação é constituída por dois volumes – ao volume I, com texto, notas e bibliografia, acresce o volume II, com documentação fotográfica e reflectográfica. Com a finalidade de evitar referências sistemáticas, e repetições inevitáveis, esta documentação, que se destina a ilustrar, fundamentalmente, conteúdos abordados no capítulo IV e no capítulo V, foi organizada de acordo com a sequência do texto.

Por outro lado, a necessidade de contornar alguns limites operativos, nomeadamente o de assegurar à fotografia e à reflectografia de infravermelho o nível de leitura que consideramos mínimo, uma vez que é já francamente prejudicada pela reprodução em fotocópia, está na origem da opção pelo inusual formato A3. Por considerarmos que a alteração cromática, causada pelo mesmo processo de reprodução, invalida o carácter documental da fotografia a cor, excluímos deste volume a apresentação desta tipologia. Todavia, dadas as potencialidades da vastíssima documentação obtida no âmbito do processo investigativo que conduziu a esta dissertação, e os problemas que a sua simples apresentação coloca, remetemos para a sua consulta na Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus.

ABREVIATURAS:

A. D. V. – Arquivo Distrital de Viseu

A. N. T. T. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

B. G. U. C. – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

B. M. V. – Biblioteca Municipal de Viseu

B. N. L. – Biblioteca Nacional de Lisboa

D. G. E. M. N. – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

I. P. M. – Instituto Português de Museus

I. P. P. A. R. – Instituto Português do Património Arquitectónico

M. G. V. – Museu Grão Vasco

M. N. A. A. – Museu Nacional de Arte Antiga

M. N. M. C. – Museu Nacional Machado de Castro

M. N. S. R. – Museu Nacional Soares dos Reis

Agradecimentos

No percurso denso que foi o de fazer esta dissertação, nas pesquisas, nas reflexões e na escrita, nos melhores e nos piores momentos, aprendi e nunca estive só. Por isso, no momento de o concluir, que é este, agradeço com empenho as presenças, os ensinamentos e os apoios generosos que recebi.

Ao Prof. Doutor Pedro Dias, meu mestre e orientador das minhas pesquisas desde os tempos da Faculdade, devo o primeiro, o maior e o mais sentido dos agradecimentos. Não apenas por ter orientado esta dissertação, definindo-lhe a estrutura, apontando estratégias, dando conselhos, disponibilizando materiais de consulta, lendo e corrigindo..., mas também pelos projectos a que sempre me associou e que aqui, directa ou indirectamente, confluem – da exposição do Grão Vasco, à descoberta dos horizontes exóticos da pintura nos antigos territórios portugueses da Índia. Não tenho, e sei que nunca terei, palavras que cheguem para lhe agradecer.

Ao Prof. Doutor Ignace Vandevivere e à Dr.^a Anapaula Abrantes, meus queridos amigos, porque me ensinaram tudo o que sei sobre “estudo material de obras de arte”, porque me indicaram métodos e pistas de trabalho e me apoiaram sempre com as mais generosas palavras de incentivo, mas também porque foram muitos e extraordinários os momentos vividos.

Ao Prof. Doutor Joaquim Garriga, a quem devo sugestões de trabalho e o envio de bibliografia imprescindível, especialmente a dirigida aos problemas da representação do espaço.

Ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, pela bolsa que me foi concedida entre 1993 e 1996, suporte fundamental das primeiras pesquisas que efectuei em diversos arquivos, bibliotecas, igrejas e museus. À equipa deste Serviço, de quem recebi constantes palavras de incentivo, expresso a minha gratidão.

Sem o apoio do Instituto Português de Museus não teria feito uma parte substancial das pesquisas mais importantes – o estudo material da pintura de Vasco Fernandes. Agradeço à Dr.^a Simonetta Luz Afonso, que confiou em mim quando lhe

apresentei o projecto em 1996, e à Doutora Raquel Henriques da Silva que, não só assegurou a sua continuidade, como o acompanhou com entusiasmo.

Ao Instituto Português do Património Arquitectónico devo a possibilidade de ter efectuado a mesma abordagem dos núcleos das igrejas de Freixo de Espada à Cinta, Santa Cruz de Coimbra e S. João de Tarouca. Por ter confiado em mim, e por me ter proporcionado prontamente os meios de que necessitei, um agradecimento especial ao Dr. Luís Calado.

Com o Fotógrafo José Pessoa, autor de toda a documentação fotográfica e reflectográfica (da que aqui se utiliza e de muita que virá no futuro a ser utilizada), partilhei os momentos mais felizes e também os mais longos e difíceis deste percurso. Por muitas razões, mas especialmente porque foi um amigo incondicional, porque concebeu inteligentes estruturas de andaime, sem as quais não teríamos analisado as inacessíveis pinturas de Freixo de Espada à Cinta ou o emblemático *S. Pedro*, porque passou dias e noites a fio a trabalhar comigo (ou eu com ele) ao longo dos três últimos anos, porque enfrentou comigo as destemperadas fúrias de alguns Freixenistas, pelo seu esforço empenhado em conseguir disponibilizar a documentação necessária para interpretar e comunicar descobertas, fica um enorme e muito sentido agradecimento.

À Dr.^a Vitória Mesquita e à extraordinária equipa da Divisão de Documentação Fotográfica do I.P.M., a quem ficarei sempre devedora, mas especialmente ao José António Moreira, que esteve presente em todas as sessões de trabalho, desde o primeiro ao último instante (desde o retábulo de Lamego ao *Pentecostes* da igreja de Santa Cruz de Coimbra), à Alexandra Pessoa e à Luisa Oliveira, que se revezaram em algumas das nossas intermináveis sessões, e que foram ainda responsáveis pela impressão de todas as provas fotográficas. Agradeço ao António Lopes e ao Joaquim Gomes, que fizeram parte da equipa, respectivamente, em Freixo de Espada à Cinta, e numa das sessões no Museu Grão Vasco. No complexo processo de montagem de reflectografias estiveram a Alexandra Encarnação, a Sofia Torrado e a Élia Marques, a quem agradeço o empenho e o desempenho.

A algumas instituições devo o ter tido tempo para pesquisar: à Escola Superior de Educação e ao Instituto Politécnico de Viseu, que me concederam uma bolsa no âmbito do PRODEP, por um período de três anos, entre Janeiro de 1997 e Dezembro de 1999, traduzida em dispensa de serviço docente; ao Departamento de Ciências Sociais da Escola Superior de Educação, ao qual pertenço, que me desculpou algumas ausências.

A um conjunto de amigos, na maioria historiadores da arte, com quem conto sempre que preciso de trocar ideias e de obter materiais, agradeço de modo especial: à Maria de Lurdes Craveiro e à Maria José Goulão, amigas de sempre, incondicionais em todos os momentos, mas também pela troca de ideias, sugestões de trabalho e materiais de consulta; à Eglantina Monteiro, a minha amiga antropóloga, a quem devo inteligentes críticas, sugestões e palavras certas de incentivo; ao Francisco Pato Macedo as indicações e a sua amizade; ao Vitor Serrão uma indicação concreta e palavras de incentivo; à Margarida Donas Botto e ao Nuno Vassallo e Silva a disponibilidade constante para me ouvirem; ao Nuno Saldanha o empréstimo de livros; ao Paulo César, o meu amigo arqueólogo, especialmente o inestimável apoio nos momentos difíceis passados na sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra; ao José Manuel Tedim, que me forneceu uma pista de trabalho importante; ao José Alberto Seabra Carvalho e ao Pedro Redol, sempre disponíveis, e que me enviaram prontamente os materiais que lhes pedi; ao Paulo Pereira, com quem me cruzei já numa etapa final, mas que me deu generosa e prontamente as suas ideias luminosas.

Agradeço ao Mathias Weniger, que me ajudou na identificação de fontes gráficas, e ao Sr. Fernando Roseira Rodrigues Ferreira na iconografia.

À Elisa Rodrigues, minha irmã, e ao José Teles Sampaio, meu cunhado, agradeço, entre muitas outras coisas fundamentais, a paciente revisão de texto.

À Cristina Azevedo Gomes e à Anabela Novais, amigas perenes, agradeço o terem sido decisivas para vencer os momentos de desânimo. À Cristina agradeço também a sua disponibilidade constante para me ajudar no *layout* e na pronta resolução dos meus habituais imbróglis informáticos. À minha amiga Paula Rodrigues agradeço o apoio na realização do volume II.

A um conjunto de pessoas que, de diversos modos, foram preciosos colaboradores para facilitar as pesquisas, expresso a minha gratidão: ao Sr. Presidente da Câmara, ao Sr. Pe. João, aos funcionários do I.P.P.A.R. e ao Sr. Manuel Cabral, mecenas que montou o andaime, pelo empenho posto na resolução dos complexos problemas em Freixo de Espada à Cinta; ao Sr. Pe. José Bento, na igreja de Santa Cruz de Coimbra; ao Sr. Presidente da Câmara Municipal de Viseu; aos Srs. Directores de Museus (de Grão Vasco, de Lamego e Nacional de Arte Antiga) e às suas competentes equipas; à Dr.^a Antónia Mexia, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; à Dr.^a Dora Almeida Henriques, Directora do Arquivo Distrital de Viseu; ao Sr. Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta; à D. Raquel, da Biblioteca Municipal de Viseu; à empresa Teixeira Duarte.

Outras pessoas, mais presentes ou mais distantes, foram importantes para que este trabalho se realizasse. Elas sabem que assim foi: a minha fantástica família, especialmente a Anita e os seus telefonemas internacionais quase diários; um conjunto de amigos, amigas e colegas de quem gosto muito.

Com um brilhosinho nos olhos, muito especial, dedico esta dissertação à memória de meu pai, que partiu mas ficou ainda mais presente, à minha extraordinária mãe, e à minha lindíssima Rita.

Viseu, 20 de Novembro de 2000

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I. A PINTURA COMO HERANÇA. HISTÓRIA DA RECEPÇÃO	
E MOVIMENTO DO PENSAMENTO HISTORIOGRÁFICO	27
1. História da recepção da pintura: ecos e ressonâncias pelos corredores do tempo	29
1. 1. As fontes quinhentistas: o elogio da Antiguidade	34
1. 2. As fontes seiscentistas. Origem e densidade histórica do mito «Grão Vasco»	43
1. 2. 1. Entre o rigorismo moral da Contra-Reforma e o silêncio da teoria artística ...	50
1. 3. De retábulo a quadro autónomo: novos usos e contextos de significação	62
2. Emergência e evolução do pensamento historiográfico: conceitos, métodos e problemas	75
CAPÍTULO II. A PINTURA ENTRE DOIS MUNDOS	95
1. Processos renovativos da pintura portuguesa: factores e ritmos de mudança	97
2. A clientela e o pintor. Estímulos criativos	124
3. Pintura e destinatários: a função da imagem	138
3. 1. A duplicação sensorial do mundo ou a ilusão do real	154
3. 2. Enquadramentos e suportes da imagem: efeitos de visualidade	170
CAPÍTULO III. VASCO FERNANDES. PERCURSOS E CONTEXTOS	183
1. Percurso biográfico: cenários certos e incertos	185
1. 1. A relação entre história mítica e realidade histórica	207
2. Mecenato. Programas iconográficos e estímulos criativos	210
2. 1. Os primeiros promotores: o “brilho do Norte”	212
2. 1. 1. D. Fernando Gonçalves de Miranda e D. Diogo Ortiz de Vilhegas	212
2. 1. 2. D. João Camelo de Madureira	229
2. 1. 3. D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos (1513 - 1523)	240
2. 2. Os mecenas da mudança: os ecos de Itália	244
2. 2. 1. O programa renascentista de D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos (1523-1540).....	244
2. 2. 2. O mecenato de D. Miguel da Silva	248
2. 2. 3. Frei Brás de Barros e o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	267

CAPÍTULO IV. O PROCESSO CRIATIVO DE VASCO FERNANDES 275

1. A formulação de assinaturas: a noção de personalidade artística ou a dimensão individual da arte	277
2. O enigma da formação e os horizontes do Norte	284
3. O <i>retábulo da capela-mor da Sé de Viseu</i> : elementos de caracterização	292
4. O <i>retábulo da capela-mor da Sé de Viseu</i> e Vasco Fernandes: o certo e o incerto	312
4. 1. <i>Assunção da Virgem</i> : uma obra de ligação	319
5. O <i>retábulo da capela-mor da Sé de Lamego</i> : uma obra decisiva	323
6. Normalizações, adensamentos e pesquisas (ca. 1515-1530)	345
6. 1. <i>Retábulo da igreja de Santa Maria de Salzedas</i>	346
6. 2. <i>Lamentação com Santos Franciscanos</i>	348
6. 3. <i>S. João Baptista e Santo António</i>	351
6. 4. <i>Calvário</i>	354
7. Os grandes retábulos da Sé de Viseu. A troca de predelas, programas iconográficos e dominantes criativas	358
7. 1. <i>S. Pedro e Baptismo de Cristo</i> : a troca das predelas originais	362
7. 2. <i>Pentecostes</i> e <i>S. Sebastião</i> : as predelas originais e um acerto pontual	369
7. 3. <i>S. Pedro, Baptismo de Cristo, Pentecostes, S. Sebastião</i> e <i>Calvário</i>	375
8. O <i>Pentecostes</i> do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	396
9. As pinturas da capela de Santa Marta do paço episcopal de Fontelo	402
10. Uma obra em estado de ruína: a <i>Descida da Cruz</i>	410
11. Obras desaparecidas. Três testemunhos relevantes	411

CAPÍTULO V. A OFICINA DE VISEU 415

1. O problema da definição de fronteiras entre Vasco Fernandes e os pintores de Viseu	417
1. 1. De “Vasco Fernandes” à “oficina de Viseu”	420
2. Gaspar Vaz. Elementos para uma biografia	424
2. 1. O desempenho artístico de Gaspar Vaz: um problema historiográfico	429
2. 2. O núcleo de pinturas da igreja de S. João de Tarouca e os elementos para a definição do <i>corpus</i> da sua obra	440

3. Obras de oficina: a extensão da linguagem figurativa de Vasco Fernandes	455
3. 1. Processos imitativos e interpretativos: <i>o retábulo de Freixo de Espada à Cinta</i>	463
3. 1. 1. Os modelos de Vasco Fernandes	467
3. 1. 2. Recursos técnicos e expressivos	477
3. 1. 3. Estruturas narrativas e repertórios iconográficos	484
3. 1. 4. O problema da autoria	488
4. Elementos para a caracterização do processo de António Vaz	491
CONCLUSÃO	499
BIBLIOGRAFIA	521

INTRODUÇÃO

A um século de distância da primeira monografia dedicada ao mais célebre dos pintores portugueses, e com um denso e valioso legado historiográfico, esta dissertação assume-se, fundamentalmente, como uma consequência. Por um lado, da importância objectiva do tema, lembrando que com ele nasceu e se foi estruturando a historiografia da arte portuguesa, por outro, apesar das muitas acumulações que o tempo foi sedimentando, da imparável mobilidade dos modos de olhar, e dos novos esforços de investigação, interpretação e reavaliação que eles subentendem.

A base frágil de alguns entendimentos feitos e a perdurabilidade de muitas questões em aberto, seja no que diz respeito ao universo criativo, ao registo singular e íntimo deste pintor, seja no modo como esse universo se estruturou, em dinâmicas correlações com uma realidade histórica e artística mais densa, e dos seus efeitos e ressonâncias sobre outros universos e instâncias criativas, oferecem uma incontestável legitimação. Mas a ideia de relançar o objecto de estudo numa nova problemática, através de diferentes formas de aproximação ou de abordagem, prevalece sobre qualquer propósito de pacificar os pólos mais críticos do debate e, bem entendido, sobre a ambição de lhe descortinar todos os sentidos.

Uma dupla motivação esteve na origem da definição e da delimitação do objecto de estudo desta dissertação. De um lado, e assumindo a sua essencial vocação monográfica, a que decorre da necessidade de definir as dominantes do processo criativo de Vasco Fernandes, num inquérito centralmente dirigido à sua pintura e aos seus mais directos envolvimentos. De outro, o propósito de contextualizar, com os desafios de articulação que a noção implica, a sua trajectória artística, desenvolvida no segmento cronológico que decorre, pelo menos, entre 1500 e 1542.

Inscribe-se necessariamente neste último âmbito de motivações, pressupondo uma reflexão crítica mais generalista, uma abordagem centrada em algumas coordenadas que são extensíveis à globalidade da pintura portuguesa do mesmo período. Mas apenas porque partimos da ideia de que um estudo de âmbito monográfico pressupõe um

conjunto de envolvimento, um necessário confronto com outras experiências, com a dimensão de pluralidade, optámos por este caminho. No plano da definição dos objectivos, e no da estrutura do trabalho, são óbvias as suas implicações – move-nos a finalidade de avançar para uma definição, porventura mais clarificada, dos factores, tanto extrínsecos quanto intrínsecos ao campo artístico da pintura que de modo autónomo, ou em dinâmicas associações e correlações, tiveram maior força actuante na relativa normalização e estabilização dos processos de construção material e criativos, com a finalidade de associar ou de inscrever nesse registo o percurso singular de Vasco Fernandes.

O recurso a um critério cronológico para balizar ou delimitar o objecto de estudo, ainda que o segmento da biografia do pintor se ofereça (e se imponha) como referência, corresponde também ao desejo de excluir os habituais conceitos categorizadores, que pela sua inevitável fluidez semântica, e enquanto instrumentos operativos de delimitação, são fundamentalmente equívocos. É certo que um critério cronológico, não só não traduz com a objectividade desejada um plano de intenções, como torna despropositadamente evidentes as exclusões. Neste sentido, e também pelas suas implicações no desenvolvimento do trabalho, impõem-se alguns esclarecimentos em torno dos dois critérios em causa.

Se na operação de segmentação do processo histórico, nos cortes operatórios definidos pelo historiador, é suposto estar implícito o reconhecimento de um sentido de unidade, é de todo provável que se incorra aqui num equívoco. A opção pelo segmento cronológico em causa não se apoia em critérios de unidade nem na ausência deles, isto é, não parte da ideia que configurem uma outra realidade os tempos artísticos situados aquém e além das datas propostas e que, numa lógica de exclusão, as balizas cronológicas correspondam a um sentido e a uma necessidade de apropriar a “igualdade” e de excluir a “diferença”.

É certo que não se pode ignorar que, na viragem do séc. XV para o séc. XVI, se tornam mais perceptíveis os horizontes estéticos e iconográficos da pintura portuguesa, e

que é também possível definir com maior rigor um conjunto de estímulos, de factores de contexto, que se lhe associam de modo mais ou menos directo e que concorrem para um relativo sentido de unidade. Mas também não se ignora a tendência da historiografia artística para cortes operatórios mais ou menos coincidentes com a transição e o meado dos séculos, seja por influência directa da ciência histórica, sua matriz tutelar – em motivações de âmbito epistemológico, convertidas numa visão redutivista (e determinista) que leva à cabal coincidência do tempo da arte com o tempo da história – seja simplesmente pelas dificuldades inerentes ao lugar do historiador, que se reflectem numa tendência de ordenação e classificação segundo aparências de rigor e de uma perseguida objectividade¹.

No património historiográfico português, e no que à pintura diz respeito, é relativamente pobre o debate teórico em torno de definições conceptuais e de problemas de periodização. Na balizagem mais marcante e perdurável, a de 1450-1550, o «século de ouro» dos «Primitivos Portugueses», proposta por Reynaldo dos Santos e solidificada a partir da exposição sob este título, realizada no âmbito das «Comemorações do Duplo Centenário», em 1940², identifica-se sem dúvida uma forte motivação histórica, como aliás seria de esperar, dado o enquadramento ideológico do evento, mas também, e talvez fundamentalmente, uma motivação que parte de uma necessidade da própria historiografia artística. Se o caminho percorrido até àquela data se traduziu num esforço exemplar de levantamento e ordenação cronológica das obras, paralelamente à pesquisa de arquivo – e cujo sentido de prioridade poderá justificar a secundarização de outro tipo de questionamentos, ainda que a ausência ou a fragilidade de um quadro teórico e metodológico tenha impedido uma definitiva progressão nesse sentido – é já a visão totalizante, apoiada numa abordagem da dimensão histórica e estética das obras e no ensejo de as situar no contexto das correntes estéticas europeias, que se identifica como

¹ George Kubler, *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega, 1990, p. 32, afirma: “A segmentação da História é ainda uma matéria arbitrária e convencional, pois não é regida por nenhuma concepção verificável das entidades históricas e das suas durações”.

² Reynaldo dos Santos, *Os Primitivos Portugueses*, Lisboa, 1940.

motivação central neste primeiro ensaio de caracterização, que viria a marcar profundamente a historiografia sequente.

Não há dúvida de que as balizas então propostas, assim como a opção pela imprecisa, mas abrangente, designação de «Primitivos», se articulam a motivações, a necessidades e possibilidades de época e de contexto, traduzidos na estreita articulação dos factos artísticos à história cultural e política nacional, mas é o sentido de ordenação e classificação segundo o princípio da unidade artística, a identificação de *constantes de sensibilidade*, que está fundamentalmente em jogo.

Visão questionável, como questionáveis mas fundamentais são as visões totalizantes, e a generalidade do património cronológico e terminológico que as solidifica, foi suficientemente estimulante para que os contributos ulteriores, ainda que possam progredir noutros sentidos, encontrem nela uma referência fundamental.

A noção de que a aplicação das grandes categorias estilísticas à arte portuguesa, mais enquanto instrumento de delimitação e visão de síntese do que com um sentido exploratório, enquanto instrumento de investigação, se traduz em diversos desajustamentos, é uma ideia mais ou menos consensual. Por um lado, pela ambiguidade do conteúdo semântico dos conceitos e pela problemática elasticidade dos seus limites, que relevam ambos de critérios subjectivos – ora estruturados a partir de critérios predominantemente artísticos, ora conotados com a dimensão histórica em toda a sua espessura; umas vezes utilizados enquanto instrumentos de investigação e delimitação de movimentos artísticos de curta duração, outras para designar macro-episódios sociais, culturais e artísticos. Por outro, pela especificidade das experiências artísticas portuguesas, dificilmente redutíveis a um património terminológico (artificial, e com uma aplicabilidade tão pouco consensual quanto a do domínio da sua teorização) que nasceu e fez o seu percurso evolutivo centrado noutras realidades.

A definição conceptual da pintura portuguesa que Reynaldo dos Santos incluiu sob a designação de «Primitivos», partilhada entre as possibilidades conceptuais do «Gótico» e do «Renascimento», e as variantes que procuram dar visibilidade aos

momentos de transição ou intersecção, como o «Tardo-Gótico» ou o «Pré-Renascimento», não é hoje (e dificilmente poderia ser) uma questão consensual. Não porque não seja relativamente pacífica a ideia de que um determinado estilo, e as suas oscilações e mudanças, não têm uma génese exclusivamente interna, que não dependem apenas de factores intrínsecos ao campo artístico, mas que se relacionam com campos contíguos, com factores extrínsecos. Mas a precisa identidade desses factores, e sobretudo a sua expressão e poder actuante no eixo do desenvolvimento estilístico, na fenomenologia dos estilos, constituem domínios mais complexos que, numa lógica de consequências, se reflectem na ambiguidade semântica dos conceitos. Dito de outro modo, por não ser consensual o que se considera ser o eixo de desenvolvimento de um determinado estilo, não pode deixar também de ser subjectivo o entendimento do que foi a sua expressão no tempo e no espaço.

Sem o propósito, e sem a oportunidade, de tentar aqui uma abordagem crítico-historiográfica do problema, pensamos ser oportuno fazer acrescer à definição de estilo proposta por Schapiro, entendido enquanto manifestação da cultura na sua globalidade, de sinal visível da sua unidade³, a concretização de Bialostocki, que vê essa unidade “comme une somme de caractères spécifiques résultant de facteurs multiples, liés à des phénomènes d’ordre sociologique, culturel et artistique qui, certes, apparaissent de plusieurs façons différentes et ne sont pas réductibles à une seule forme d’évolution, mais qui possèdent assez d’éléments en commun pour être définis par un concept exclusif”⁴. Mas entendemos que esta visão globalizante não invalida a ideia de que o campo da arte tenha os seus próprios mecanismos, e muito menos que não seja equacionável a partir de outras categorias operatórias. Centrando prioritariamente a questão no âmbito da fenomenologia, pensamos serem igualmente oportunas as críticas de E. H. Gombrich à descrição morfológica, e a sua ideia de que “talvez avançássemos mais no estudo dos estilos se tentássemos encontrar os princípios de exclusão, os

³ Meyer Schapiro, “Style”, *Anthropology today*, Chicago, Kroeber, 1953, pp. 287-312.

⁴ Jan Bialostocki, *Style et Iconographie*, Paris, Gérard Monfort, 1996, (1.ª ed. 1966).

pecados que cada estilo específico deseja evitar [no sentido em que considera que “as mudanças estilísticas têm mais a ver com o ajuste mútuo de normas antagónicas”] em vez de continuarmos a pesquisar a estrutura ou a essência comuns a todas as obras produzidas num determinado período”⁵. Na mesma linha, consideramos aliciantes as formulações de Renato Barilli, que além de examinar as relações que a arte estabelece com outros campos contíguos, e de reconhecer a existência de variações articuladas, procura identificar os motivos de variação que o domínio da arte engendra por si mesma – a “procura do novo” em directa articulação com o conceito “geração”, ou com a “lógica geracional”, espécie de portador dessa lei imanente⁶.

No caso concreto do conceito «Renascimento», e das possibilidades da sua aplicação à pintura portuguesa do período em questão, aspecto que interessa especialmente ao âmbito desta dissertação, há que fazer acrescer a dificuldade que resulta da sua estreita conotação com o classicismo da experiência italiana, ou a sua utilização indiferenciada ou independente dessa especificidade, alicerçada portanto noutros critérios e vectores de análise. Em torno destas duas posições é possível estruturar os diversos contributos historiográficos, nos quais, e não raras vezes, se confunde a necessidade de ponderar e avaliar o grau de receptividade aos sistemas criativos estrangeiros – à matriz nórdica, tradicionalmente incluída na designação anódina de «Primitivos», que serve para etiquetar fenómenos artísticos completamente distintos, e à italiana, ligada e religada ao conceito «Renascimento», seja enquanto expoente de um novo modo de ver e de representar o mundo, seja como expressão concreta do ideal de recuperação da Antiguidade – com o uso desse mesmo património conceptual.

⁵ E.H. Gombrich, *Norma e Forma*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 116, (1.ª ed. 1966).

⁶ Renato Barilli, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, Lisboa, Estampa, 1995, pp. 51-58, (1.ª ed. 1982).

Ainda que se corra o risco de colocar o conceito numa vastidão tal que concorra para a sua vacuidade, como prenuncia Joaquim Oliveira Caetano⁷, pensamos que só assim será possível recorrer ao seu uso (também sob pena de ser questionável a sua utilidade...), enquanto instrumento de delimitação e de síntese. O conceito Renascimento, que preferimos conotar com um movimento⁸, que em pintura se traduz com a exigência de verosimilhança e de conformidade com o real, isto é, com um novo modo de ver e de representar o mundo – dominante que implica naturalmente a confluência de diversos factores⁹ – poderá ser aplicado sem qualquer reserva ao tempo artístico balizado no presente trabalho, sem dúvida que com a possibilidade de lhe dilatar os limites além e aquém das datas propostas (1500-1542), à semelhança do que propôs Cruz Teixeira, na sua tese de doutoramento, sob o título *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*¹⁰.

Mas enquanto instrumento conceptual que pretende definir e valorizar a componente classicista do sistema criativo italiano, e do seu impacto e sentido nos modos de expressão dos nossos pintores, quer dizer, mais enquanto «estilo» e menos enquanto movimento, tem outras conotações e ressonâncias e, por consequência, outro alcance de aplicação. O conceito assim entendido, porventura mais útil (porque menos equívoco) numa dimensão investigativa, reporta-se a uma experiência de carácter relativamente tardio e efémero, e que poderá, de acordo com os contributos mais recentes, conotar-se com o que preferimos designar por “processo de italianização”, que

⁷ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996, p. 30.

⁸ Partilhamos a opinião de E.H. Gombrich, *En Quête de L'Histoire Culturelle*, Paris, Gérard Monfort, 1992, pp. 61-62: “Il est certain que la Renaissance (...) présent toutes caractéristiques d'un mouvement. Elle a pénétré petit à petit les milieux les plus évolués de la société et a eu une influence diverse mais inégale sur les comportements. Le gothique tradif et le maniérisme, pour autant que je puisse en juger, n'étaient ni l'un ni l'autre l'emblemme d'un quelconque mouvement”.

⁹ Vejam-se as reflexões de Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, (1.ª ed. 1965), acerca da relação entre Renascimento e Humanismo.

¹⁰ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

ganha expressão sensivelmente a partir de 1530. Mesmo neste âmbito, é conveniente acautelar que não será necessário, nem desejável, sob pena de comprometer o seu entendimento e o seu sentido, desvincular o conceito de uma visão globalizante, isto é, de uma visão que não tenha em conta as linhas de força do “momento histórico no qual a obra de arte – com os seus produtores e consumidores – se inscreve, e a partir do qual se dá a perceber”¹¹. O percurso de Vasco Fernandes oferece um bom exemplo da necessidade de ligar preferencialmente essa sensibilidade italianizante, tal como as experiências que a antecedem ou lhe são paralelas, a algumas determinantes históricas, que se manifestam no gosto e nas preferências da clientela.

Do contexto às linhas de orientação geral:

A fortuna documental relativa aos pintores portugueses activos na primeira metade do séc. XVI só muito episodicamente ultrapassa o âmbito de um limitado quadro de referências existenciais. Na melhor das possibilidades, conhecem-se dados que permitem pouco mais do que identificar o âmbito cronológico, geográfico e económico de uma parte da sua produção artística, pouco significativa em termos quantitativos. Acresce ainda, para além da raridade da documentação notarial específica, como sejam contratos de obra e ocasionais registos de quantias de pagamento e dívida, e mesmo de uma documentação de carácter genérico, nomeadamente a alusiva à transacção económica de diversos tipos de bens, e que permite ainda assim respigar uma ou outra informação acerca de relações profissionais e familiares dos pintores, a raridade de outras tipologias documentais relativas aos seus directos ou indirectos envolvimentos, aos seus limites, às suas ambições, às suas expectativas...

No contexto desta escassa base de dados, o conjunto de documentos disponível para reconstituir a trajectória de Vasco Fernandes – mais de meia centena de

¹¹ Cf. Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990, p. 12.

documentos recenseados – assume uma densidade inesperada. Ainda que perdurem os enigmas da sua precisa naturalidade e da sua formação artística, é possível reconstituir com alguma precisão o âmbito da cronologia e da geografia da sua carreira, lançar alguma luz sobre o seu ambiente familiar e profissional e, finalmente, associá-lo a alguns empreendimentos artísticos concretos. Além da extraordinária documentação relativa ao retábulo de Lamego, cujo interesse ultrapassa largamente o quadro monográfico da sua obra, ressalta nesse acervo documental a informação relativa à sua presença na mais importante oficina do momento, a do pintor régio Jorge Afonso, e a do seu directo envolvimento no projecto de reforma artística do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Na mesma linha, um conjunto emblemático de pinturas (duas das quais assinadas), enquanto testemunhos da sua sensibilidade e da sua visão do mundo, numa linguagem figurativa própria e facilmente caracterizável no quadro da produção coetânea, vêm contribuir para a noção de uma posição historiográfica reconfortante.

Porém, a consciência dos limites de apropriação que essa documentação impõe adquire-se à medida que o inquérito se inscreve no terreno das situações concretas, e à medida que o eixo de enfoque se desloca do enquadramento da vida do artista para as possibilidades de definição do *corpus* da sua obra. As transacções do domínio útil de bens de natureza económica, casas e propriedades rurais, e sobretudo o pagamento das respectivas anuidades, tendo o pintor e o cabido de Viseu como protagonistas, formam a parte mais significativa, deixando sem qualquer suporte ou enquadramento histórico um significativo conjunto de pinturas.

A raridade da documentação específica, paralelamente a outros factores, traduz-se na dificuldade em definir, com a necessária objectividade, uma linha de fronteira entre a sua arte e a dos seus colaboradores. É evidente que esta dificuldade, em resultado dos processos de trabalho, que vão do acto individual e isolado às pontuais colaborações de oficina até às parcerias entre mestres autónomos, coloca-se tanto para o entendimento da obra de Vasco Fernandes, quanto para o de qualquer outro pintor da época. Mas, no seu caso concreto, torna-se tão evidente o impacto da sua linguagem figurativa sobre os

demais pintores da oficina, que não é fácil definir onde começam e onde terminam os processos criativos e os imitativos. O problema é que este processo de labirínticas “contaminações”, em resultado de uma assimilação directa, que se traduz mesmo na cópia e no decalque, tem dado origem à percepção deveras confusa do que são e até onde vão, em rigor, as dominantes do processo criativo deste pintor extraordinário.

No modelo de biografia artística que mais tem perdurado, que poderá exemplificar-se com as duas monografias que Luís Reis-Santos lhe dedicou, ainda que sensivelmente diferentes¹², o epicentro da pesquisa (e do entendimento) desloca-se habitualmente do homem e do artista, separados por uma fronteira intencionalmente ambígua, às obras de arte, isto é, de um âmbito mais incisivamente biográfico ao *corpus* da obra. Nesta estrutura dual, enquadrada numa metodologia positivista e apoiada na identificação mais ou menos casuística de certos mimetismos formais, o peso da fortuna documental concentra-se essencialmente, e de modo mais directo, no quadro biográfico, sobretudo com o objectivo de criar uma rede de enquadramento cronológico à produção artística. Não raras vezes, o hiato que se verifica entre os dois níveis de abordagem deve-se, não tanto ao carácter omissivo ou à marginalidade da fortuna histórica no esclarecimento do que foi a realidade das experiências artísticas, quanto à ausência da noção de que os limites da documentação dependem, em primeira e em última instância, dos limites inerentes à perspectiva da abordagem.

Divulgados os dados históricos relativos à vida do pintor, num quadro relativamente fixo de acontecimentos, estabelecido o entendimento do seu percurso artístico no alinhamento cronológico de obras, mas sem que se esclareçam os critérios da sua selecção e ordenação, apontadas prováveis influências, de génese interna ou externa, mas sem outro suporte que não seja o de uma mais ou menos imprecisa semelhança de formas, poucas alternativas parecem restar a este modelo de biografia. Tornou-se por isso evidente que, ou se alargava quantitativamente o suporte informativo, a fortuna

¹² Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*, Lisboa, 1946; *Idem*, *Vasco Fernandes*, Lisboa, Artis, 1962.

histórica, o que equivalia a fazer depender a renovação historiográfica das vicissitudes e dos acasos inerentes a esse tipo de demandas, ou se reconhecia a fragilidade e o esgotamento dos paradigmas de análise e se relançava o objecto de estudo noutras abordagens, com novos ou renovados suportes metodológicos.

A exposição «Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento», realizada em 1992 no Palácio da Ajuda¹³, foi determinante neste percurso. Em primeiro lugar, porque veio concretizar a necessidade de estabelecer uma série de confrontos, de questionar entendimentos feitos e de rever criticamente relações definidas ou hipóteses esboçadas – nos agrupamentos, na distribuição dos espaços, e na articulação dos percursos procurámos convocar a atenção para os pólos mais críticos do debate. Em segundo, porque veio definir o espaço e os caminhos para novas aproximações, ao propor, como notou Cruz Teixeira num texto de crítica, “uma reflexão mais serena, objectiva e globalizante”¹⁴, não apenas sobre o quadro monográfico da obra do pintor, necessariamente mais restrito no número de exemplares e mais amplo no modo de os olhar, mas sobre o extraordinário período em que ele se inscreve.

O presente trabalho, nos objectivos, na metodologia e na estrutura, é profundamente devedor deste projecto e tem com ele uma relação evidente de continuidade. Essa relação passa pela valorização de uma abordagem centrada nas componentes materiais de um conjunto de pinturas, justamente com a finalidade de definir as dominantes do seu processo, e de criar uma base sólida para alargar, através de outras aproximações, a problemática do seu entendimento.

Genericamente, com a aproximação à realidade física da obra de arte, no que preferimos designar por “estudo material”, procura-se apropriar, através da utilização de diversos métodos de observação e análise, níveis de informação acerca de materiais e de técnicas envolvidas, seja das que remetem para o tempo da sua realização, e que

¹³ *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), (coord. de Dalila Rodrigues), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992.

¹⁴ José Carlos da Cruz Teixeira, “Grão Vasco e os caminhos da História da Arte”, *Colóquio Artes*, 93, 2.ª série, 34.º ano, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 13-21.

confluem para a possibilidade de identificar uma base sólida para caracterizar processos materiais e criativos, seja das que resultam de ulteriores intervenções ou das vicissitudes da sua trajectória histórica. Entendemos que estes dois âmbitos ou níveis de observação, que não raras vezes se interpenetram de modo complexo e sem uma linha de fronteira que seja facilmente discernível, dão corpo a um substrato operativo que é fundamental para apoiar e desenvolver a problemática da compreensão das obras na sua dimensão estética e histórica¹⁵. Torna-se evidente, a partir desta afirmação, que nos afastamos da ideia de que o estudo material possa oferecer prioritariamente ao historiador a possibilidade de resolver, à luz de uma objectiva e incontestável cientificidade, os demorados e sempre polémicos problemas de autoria. E neste sentido, é importante dizer que consideramos que esta aproximação, que tem centralmente a finalidade de alargar a problemática do entendimento, e não a missão maior de destriçar e resolver problemas e de descortinar todos os sentidos, não dispensa outras frentes metodológicas.

Entendemos o objecto em causa, a pintura, numa dimensão plural, quer dizer não apenas como o resultado de um factor único – da formulação criativa, liberta de constrangimentos e de expectativas ou de simples necessidades representativas, determinadas pelo uso ou pelo destino – motivo pelo qual não se pode descentrar o objecto da sua fundamental dimensão estética, bem como das determinantes que motivaram o seu aparecimento e, de algum modo, a sua forma.

No âmbito do presente estudo, a aproximação à realidade material das pinturas, não foi, nem poderia ter sido, equacionada com pretensões de uma exaustiva abrangência, isto é, não se centra no estudo da totalidade das componentes materiais, nem recorre, por consequência, à diversidade dos métodos de observação e análise necessários a uma investigação com tal alcance. Antes de mais, e para além de pontuais dificuldades e impossibilidades de natureza operativa, o objectivo de carrear novos dados relativos ao processo criativo de Vasco Fernandes implicou a necessidade de

¹⁵ Vinculamo-nos inteiramente à perspectiva de Anapaula Abrantes e Ignace Vandevivere, “Introdução”, *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, I.P.M., 1994.

seleccionar um conjunto relativamente numeroso de pinturas e, conseqüentemente, a necessidade de restringir o âmbito do estudo à aplicação de um determinado tipo de métodos. Recorreu-se exclusivamente, por este motivo, à aplicação de métodos físicos não destrutivos que, por regra, e num âmbito que remete também para questões de natureza ética e deontológica, deverão sempre anteceder os métodos destrutivos, a análise química e biológica, que pressupõem o levantamento de amostras. Quer isto dizer que o estudo material da pintura de Vasco Fernandes se assume, no âmbito da presente dissertação, como uma etapa de um processo de investigação mais ambicioso, que para isso conta com o apoio do I.P.M. e do I.P.P.A.R., e com a colaboração do Fotógrafo José Pessoa, a quem se deve toda a documentação, obtida evidentemente a partir de um trabalho de equipa.

Para melhor ilustrar o alcance desta opção, e dos inevitáveis limites interpretativos que ela implica, pode convocar-se o estudo desenvolvido por Luís Manuel Teixeira, justamente no âmbito da sua tese de doutoramento, que se centrou apenas nos catorze painéis do antigo retábulo da capela-mor da sé de Viseu, já que, de acordo com as suas especificações, “o estudo detalhado de cada pintura, apoiado nos exames laboratoriais, levou a considerar a génese da obra, desde a fase inicial de trabalho pictórico, até à superfície visível”¹⁶.

Através da aplicação de métodos físicos não destrutivos, nomeadamente métodos fotográficos, nos quais se inclui (entre outro tipo de documentação mais recorrente), a fotografia à luz rasante e a fotografia de infravermelho, e aos métodos reflectográficos, procuram-se diversos níveis de informação relativa a técnicas e materiais envolvidos, bem como aos modos próprios de os manusear. Parte dessa informação é obtida a partir da sondagem do invisível, ou de componentes materiais não detectáveis à superfície

¹⁶ Luís Manuel Aguiar de Morais Teixeira, *O Retábulo Manuelino do Altar-mor da Catedral de Viseu*, Tese de Doutoramento, Institut Supérieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art Université Catholique de Louvain, 1989, p. 4.

visível, através da reflectografia e em complemento com a fotografia de infravermelho convencional.

No sentido em que este tipo de documentação põe em evidência o estado de conservação da obra, permitindo dar visibilidade ao desenho subjacente e à relação entre as duas fases ou etapas de concepção, entre o desenho e a execução pictural, as suas potencialidades, mesmo que a sua interpretação possa assumir diferentes níveis de complexidade, tornam-se evidentes.

A interpretação da informação remete quase sempre para níveis que têm a comparação, nas continuidades e nas discontinuidades, nas semelhanças e nas diferenças, como meio ou suporte. Quer isto dizer que, é também a partir da sua aplicação sistemática, traduzida no conseqüente alargamento da base de dados, que se vão também alargando e enriquecendo, com um sentido exploratório necessariamente dinâmico, as potencialidades da documentação. Por outro lado, e como já se referiu, é necessário articular o âmbito “arqueológico” que envolve este tipo de pesquisa à dimensão estética e histórica da obra ou, por outras palavras, articular a informação que dela resulta às componentes de significação, sob pena de comprometer a sua validade e de tornar inconsequente, ou perigosamente conseqüente, o esforço da sua interpretação.

Na definição e delimitação do objecto de estudo desta abordagem concreta, o objectivo de carrear novos dados para definir as dominantes do processo de Vasco Fernandes foi determinante. Privilegiou-se, por isso, o estudo material das obras cuja autoria certa – as suas duas obras documentadas, concretamente os cinco painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Lamego e o *S. Pedro*, bem como as suas duas obras assinadas, o tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos* e o *Pentecostes*.

A selecção de outros núcleos, também centrada na possibilidade de identificar processos e valores, de estabelecer relações ou assinalar rupturas, ainda que não ignore a necessidade de avançar para a definição de uma linha de fronteira com os processos dos seus colaboradores, não foi norteadada, como já se referiu, pelo objectivo concreto de resolver as polémicas questões de autoria. Até no sentido em que tal propósito implicaria

também o estudo sistemático e exaustivo da vastíssima produção da oficina, e portanto um projecto de investigação que ultrapassa o objectivo e o âmbito das possibilidades, de tempo e até de meios financeiros, do presente estudo, optámos por dar prioridade, fundamentalmente por duas ordens de razões, a dois núcleos distintos. Com o sentido de aprofundar o conhecimento relativo à formação artística de Vasco Fernandes, um dos grandes enigmas que o envolve, incluíram-se os catorze painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e a *Assunção da Virgem*, ambos em directa articulação, e como fundamental complemento, ao estudo do núcleo de Lamego, a sua primeira obra documentada. Incluíram-se ainda as dezasseis tábuas do antigo retábulo da igreja matriz Freixo de Espada à Cinta, que além de ser um dos núcleos que mais consensualmente lhe é atribuído, é também, por vicissitudes da sua colocação em impeditivas condições de observação, uma obra praticamente desconhecida. Aliás, será fundamental admitir que a sua forçada ausência da exposição realizada no Palácio da Ajuda só poderia ter reforçado o nosso interesse e empenho pelo seu estudo, já que a sua selecção servia também de pretexto para o tratamento (que podemos agora constatar ser urgente) e, paralelamente, para o estudo dos processos nele envolvidos.

A necessidade concreta de averiguar e esclarecer, a partir de uma nova base de dados, o fenómeno da circulação de modelos no âmbito da produção da oficina de Viseu – questão que remete directamente para a relação entre as três pinturas que figuram em idênticos modelos figurativos o tema *Pentecostes*, de Freixo, de Santa Cruz de Coimbra e da Sé de Viseu – foi um dos motivos que nos impeliu a tão difícil empresa, como foi a do estudo destas pinturas de Freixo de Espada à Cinta. Na mesma linha, e fundamentalmente pela relação entre uma das obras mais emblemáticas do génio criativo de Vasco Fernandes, o *S. Pedro* pintado para a Sé de Viseu, e o retábulo que figura em idênticos esquemas formais o mesmo apóstolo, o *S. Pedro* da igreja de S. João de Tarouca, pensámos ser importante, ainda no âmbito deste projecto, avançar com o estudo das pinturas que se conservam nesta igreja. No entanto, e exclusivamente por motivos de tempo, não foi possível concluí-lo.

Com o objectivo específico de reforçar a fundamentação de uma nova proposta de reconstituição dos quatro retábulos pintados para a Sé de Viseu, *S. Pedro, Baptismo de Cristo, Pentecostes* e *S. Sebastião*, cujas predelas foram remontadas na época em que as pinturas passam a ser assumidas como objectos de museu, no princípio do século, procedeu-se ao estudo das doze tábuas respectivas. À excepção do *S. Pedro*, o estudo dos painéis de grandes dimensões que figuram o tema central, bem como as duas pinturas provenientes do arruinado paço episcopal de Fontelo, *Cristo em Casa de Marta* e *Última Ceia*, assumiu nesta fase um carácter pontual e circunstancial, dado o volume, o grau de morosidade e de dificuldade que tais pinturas oferecem à aplicação do método reflectográfico.

Finalmente, é importante salientar que se recorreu a documentação já disponível, tanto no Instituto Português de Conservação e Restauro (antigo Instituto José de Figueiredo), designadamente a fotografias de infravermelho convencional do *Calvário* (colecção Alpoim Calvão), como na Divisão de Documentação Fotográfica do I.P.M., efectuada graças ao pedido de Vitor Serrão, relativa à pintura *Virgem com o Menino e Anjos*, localizada na igreja de Aldeia Viçosa. Esta documentação deve-se também, em ambos os casos, ao Fotógrafo José Pessoa.

Este tipo de abordagem coloca diversos problemas de natureza operativa e interpretativa; problemas que poderão dar origem à necessidade de redefinir o objecto de estudo, as fases da investigação e até as linhas da sua orientação. No âmbito do presente trabalho, foi necessário contornar inúmeras dificuldades, já que as obras seleccionadas se encontram dispersas por três museus (M.N.A.A., M.G.V. e Museu de Lamego) e três igrejas (Santa Cruz de Coimbra, Freixo de Espada à Cinta e S. João de Tarouca), estas últimas em complexas condições de acesso. Essas dificuldades traduziram-se, fundamentalmente, em alterações da sequência inicialmente prevista e no atraso do estudo do último núcleo. Já a circunstância de não se ter recorrido à aplicação do método radiográfico, que teria permitido alargar substancialmente a base de dados e os níveis da

interpretação, ficou a dever-se, exclusivamente, à indisponibilidade de equipamento portátil de raios-x.

Paralelamente, a investigação de arquivo que fizemos, evidentemente norteada pelo objectivo de trazer novos dados e esclarecer os pontos mais críticos do debate, foi estimulada pela ideia de tornar mais densa a informação relativa ao período em questão, e especialmente ao contexto da obra de Vasco Fernandes. Considerando que a polémica historiográfica desenvolvida em torno do tema teve como consequência uma intensa pesquisa de arquivo, centrada na documentação que pudesse conter referências directas ao pintor e à sua obra, fundamentalmente dos fundos dos arquivos viseenses, sabíamos serem relativamente reduzidas as possibilidades de identificar novos documentos com o mesmo tipo de informação. De facto, a partir do trabalho pioneiro do historiador viseense Maximiano Aragão, que revelou, em 1900, os primeiros dados históricos relativos a Vasco Fernandes, os arquivos locais, partilhados entre diversas instituições e alguns particulares, seja em virtude do empenho de investigadores locais, como Manuel Alvelos, Lucena e Vale e Manuel Joaquim, seja de Vergílio Correia e Luís Reis-Santos, foram objecto de sistemática e minuciosa pesquisa, centrada no propósito de solidificar, com as exigências de rigor que o tempo e os problemas foram estimulando e determinando, as bases da biografia artística do mítico Grão Vasco e, por acréscimo, dos seus colaboradores e dos seus discípulos.

A pesquisa de outros fundos documentais, que ultrapassam já o âmbito da cidade ou da região de Viseu, onde o mestre desenvolveu a sua actividade, concretamente os relativos à Sé de Lamego e ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, traduziu-se nas preciosas informações já publicadas nos anos vinte e trinta deste século, respectivamente por Vergílio Correia e Reynaldo dos Santos.

Neste contexto, a investigação de arquivo desenvolvida centrou-se na revisão crítica do acervo documental já publicado, evidentemente com o objectivo de explorar as suas potencialidades à luz de uma nova problemática, e na pesquisa de novos fundos, com o propósito de adensar a informação e alargar também o âmbito dessa problemática.

Ambas as perspectivas, numa relação de complementaridade, foram equacionadas a partir de uma necessária abordagem crítica dos diversos contributos historiográficos.

É evidente que em nenhum momento se excluiu o ensejo de identificar novos documentos que viessem lançar alguma luz sobre os pontos mais obscuros da biografia do pintor e sobre a vastíssima produção da sua oficina. Apenas a título de exemplo, um dos aspectos que se procurou esclarecer através da consulta de diversos fundos documentais do Arquivo Distrital de Viseu foi o da cronologia do núcleo de pinturas que permitem relacionar D. Miguel da Silva com Vasco Fernandes.

Se a sequência cronológica da produção de um artista constitui, por razões óbvias, uma base operativa importante, acresce neste caso uma circunstância particular. Sabe-se a data em que Vasco Fernandes pintou para o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e conhece-se, ainda que só em parte, o produto desse desempenho. A relação cronológica entre o *Pentecostes* e as obras que fez sob o mecenato de D. Miguel da Silva, dois núcleos da maior importância, ajudaria a definir com maior rigor a origem dos estímulos que concorreram para a sensível mudança da sua ideia de pintura e do seu modo de pintar. Neste sentido, a pesquisa centrou-se em diversos acervos documentais, nomeadamente nos preciosos *Livros da Apontadoria do Coro* e da *Tulha* (A.D.V.), bem como em documentação avulsa de natureza diversa, em parte ainda não inventariada, acerca da qual não se conhecia qualquer referência. Na mesma linha, embora já com o propósito concreto de averiguar da existência de qualquer informação documental relativa ao retábulo da igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta, que não tem qualquer suporte documental, incluíram-se no itinerário geográfico da pesquisa os arquivos que por diversas circunstâncias históricas poderiam reter qualquer tipo de informação, designadamente o Nacional da Torre do Tombo, o Distrital de Braga, o Municipal de Torre de Moncorvo e o da Misericórdia de Freixo Espada à Cinta.

Finalmente, este tipo de pesquisa que, tal como se supunha, não permitiu resolver os principais enigmas nem responder às principais questões, resulta num sensível

alargamento da informação, seja relativa ao pintor e aos seus colaboradores, seja relativa ao contexto do qual emerge e para o qual se devolve ou se destina a sua obra.

Os cinco capítulos de que se compõe esta dissertação resultam da natureza e do âmbito das dúvidas e dos problemas equacionados, bem como das diferentes abordagens ou aproximações ensaiadas. No primeiro, tenta-se a apropriação dos ecos e das ressonâncias que as pinturas provocaram pelos corredores do tempo ou, com mais precisão, dos discursos que sobre ela se sedimentaram. Trata-se de uma incursão, ainda que necessariamente sucinta e abreviada, pela história da recepção ou pela história da crítica.

Com esta abordagem, que tem implícita um sentido de reconstrução da história do interesse e do desinteresse – no modo como as pinturas foram valorizadas, estimadas e conservadas, ou pelo contrário, esquecidas, desmembradas, dispersas e destruídas – procura-se colocar em destaque o processo de afastamento progressivo das obras em relação ao seu passado, e as consequentes implicações ou interferências que esse afastamento provoca nos domínios da sua realidade material, objectual, da sua função e significação. Paralelamente, interessa considerar de que modo a imagem do artista se relaciona com esse processo de inserção das obras no tempo, e que tipo de interferências, mútuas, se poderão identificar.

A centralidade dada à obra e à figura de Vasco Fernandes não decorre em exclusivo da vocação monográfica desta dissertação. É antes a densidade da sua história mítica, estruturada em directa correlação com as reacções que provocaram algumas das suas pinturas, como se verá, que torna possível e oportuna, e talvez mais profunda, esta abordagem. É evidente que a ideia de alargar o âmbito à globalidade da pintura não é inocente – face ao silêncio e ao esquecimento que envolve os demais pintores ressalta também o carácter singular do interesse gerado em torno de Vasco Fernandes, ou melhor do Grão Vasco; um interesse que se mantém sem hiatos significativos, embora o discurso apresente interessantes variantes, desde a sua época à actualidade.

Na sequência da incursão pela história da recepção, ensaia-se na segunda parte do mesmo capítulo uma avaliação crítica do pensamento historiográfico. Se esta prática tem uma finalidade essencialmente informativa, sobretudo quando se traduz numa síntese que reflecte o ponto da situação ou o “estado dos conhecimentos” na actualidade, parece veicular também, na maioria dos casos, o desejo de legitimação de novas incursões investigativas. Ainda que o objectivo dessa sondagem não seja tanto o de averiguar a validade das estratégias utilizadas e dos resultados obtidos (embora essa componente crítica e avaliativa esteja necessariamente implícita), mas sobretudo o de pôr em destaque, o de clarificar, níveis de entendimento, ela constitui, numa lógica de consequências, um meio de definir o espaço para novas abordagens. Ponderar, sondar e avaliar essa espécie de sedimento estratigráfico, configurado pela acumulação de experiências, revela-se na maioria dos casos extremamente útil. Historicamente condicionado, “o movimento do pensamento historiográfico é dialéctico e reversível, e ele exige, como condição «sine qua non», uma prática dinâmica de valores actuais – até à possibilidade do uso de um «método regressivo»”¹⁷. Neste caso concreto, o objectivo de tal incursão será o de pôr em relevo a identificação do momento histórico preciso em que a pintura portuguesa passa a constituir-se em tema de reflexão e avaliação, e procurar traçar as linhas da sua estrutura evolutiva, e até involutiva, isto é, uma incursão pela história do interesse (e do desinteresse) por conceitos, métodos e problemas.

A tentativa de identificação e avaliação crítica de algumas determinantes que conduziram a um interesse novo pela pintura, e que motivaram a emergência de soluções materiais e formais que a caracterizam, ocupa o segundo capítulo. Torna-se evidente que partimos da ideia que o campo da arte encontra estímulos e factores em campos contíguos. Significa isto, antes de mais, que se reclama para a historiografia a visão das contiguidades e das interacções ou a defesa da ideia de que é fundamental procurar entender as linhas de força de um momento histórico, no qual a obra de arte se produz e se dá a perceber. Partimos do princípio que o objecto artístico desta época não beneficia

¹⁷ José Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, Lisboa, Bertrand, 1967.

da autonomia que a obra de arte tem na actualidade (embora a noção “tradicional” de obra de arte se transplante e se adapte perigosamente, tanto ao registo da sua produção, quanto à da sua recepção), nem se determina num jogo de forças exteriores, mas que é, ou que pode ser, um lugar de «oscilação»¹⁸, sem qualquer sentido de polaridade ou de oposição, entre determinantes históricas e determinantes artísticas.

Partilhando da opinião de Hans Belting, quando afirma que “on ne saurait comprendre l’histoire de l’image en se content de réperer les changements internes de sa forme ou en ne s’attachant qu’aux influences extérieures”¹⁹, desenvolvem-se alguns equacionamentos em torno das motivações e expectativas da clientela, da função ou dos usos a que a pintura se destinou, dos modos da sua apresentação ou exposição junto do espectador, numa visão necessariamente articulada, ou seja: que pondera os efeitos ou as consequências destas coordenadas no plano da instância criativa.

A tentativa de reconstruir o percurso biográfico e as experiências artísticas de Vasco Fernandes, articulando-o a uma série de estímulos e de condicionantes, a cenários e personagens concretos, ocupa o terceiro capítulo. A relação com a problemática desenvolvida no capítulo anterior, que se desloca agora para um terreno de situações concretas, torna-se evidente.

A partir do mecenato, espécie de entidade personificante de “forças históricas”, é possível evocar *modus operandi* de época, concretamente a partir das condições da encomenda e dos efeitos (nas determinações, nas preferências, nas expectativas...) que ela exerce sobre os modos expressivos do pintor – o que justifica, em nosso entender, a opção por orientar esta abordagem, também, pelo caminho da avaliação crítica de programas iconográficos. A densidade da informação que conflui para este capítulo decorre da necessidade de reavaliar, por vezes com um sentido de desconstrução ou desmontagem, algumas coordenadas importantes da biografia do pintor, numa

¹⁸ Cf. Daniel Arasse, “L’ange spectateur. La Madone Sixtine et Walter Benjamin”, *Traverses*, n.º 3, Automne, 1992, p. 17.

¹⁹ Hans Belting, *L’Image et son Public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 3, (1.ª ed. 1981).

antecipação ao conteúdo do capítulo seguinte, com o intuito de o libertar da necessária (e pesada...) carga de argumentação.

No quarto capítulo, e numa estrutura que perspectiva um estreitamento progressivo, pretende-se identificar as dominantes do processo criativo de Vasco Fernandes, através de um inquérito centralmente dirigido às suas obras documentadas e às que, com objectividade, lhe são atribuíveis. A formulação visual de duas assinaturas permite, entre outros aspectos não menos relevantes, descodificar a relação, ou pelo menos parte da relação, que o pintor estabeleceu com a sua obra e, por intermédio dela, com os seus destinatários. Mas a questão fundamental que se aborda neste capítulo, através da interpretação da nova documentação, é a identificação dos horizontes estéticos do pintor, a sua ideia de pintura e o seu modo próprio de desenhar e de pintar.

No último, equacionam-se alguns problemas relativos à dificuldade em definir uma linha de fronteira precisa entre os recursos técnicos e expressivos de Vasco Fernandes e os dos seus colaboradores. Apesar da sua linguagem figurativa fortemente personalizada, e facilmente caracterizável face à produção coetânea, a circunstância de ter sido assimilada, imitada e copiada pelos seus colaboradores e seguidores, num fenómeno com contornos singulares, e que obriga a repensar alguns aspectos da sua biografia, dificulta esse processo. Por outro lado, essa dificuldade deriva também em grande parte, e como se procurará demonstrar, do peso historiográfico do tema «Grão Vasco», já que os equívocos gerados em torno da identificação de pintores e da atribuição de pinturas, e os discursos que em torno desses equívocos se foram acumulando – não sem a forte carga emotiva que deriva da amplitude e do sucesso público deste tipo de polémica – se reflectem, com uma extensão por vezes insuspeita, nesse quadro concreto de problemas.

Através da reavaliação crítica de informação, que procurámos alargar e solidificar, tenta-se a identificação de algumas coordenadas que permitem hoje definir o âmbito da actividade artística dos colaboradores principais de Vasco Fernandes, concretamente de Gaspar Vaz e do seu filho António Vaz. Na mesma linha, e com o

objectivo de demonstrar que a expressão «oficina de Viseu» poderá ter uma outra ressonância, extensão e amplitude historiográfica, se reequacionada a partir de uma aproximação à realidade material das obras, opta-se por incluir neste capítulo uma avaliação crítica das dominantes materiais e criativas do retábulo de Freixo de Espada à Cinta.

A ideia de abertura a futuras problematizações e entendimentos une os cinco capítulos desta dissertação, que se apresenta como um contributo para a reactualização do conhecimento historiográfico sobre modos de expressão na pintura portuguesa, através do projecto de avaliação totalizante do percurso de um dos mais extraordinários pintores desse tempo.

CAPÍTULO I

A PINTURA COMO HERANÇA. HISTÓRIA DA RECEPÇÃO E
MOVIMENTO DO PENSAMENTO HISTORIOGRÁFICO

1. História da recepção da pintura: ecos e ressonâncias pelos corredores do tempo

O hiato entre a situação concreta em que a pintura emergiu e se deu a ver, na origem, e a situação em que se encontra e se dá a ver, na actualidade, remete para a necessidade de ponderar o problema do afastamento dos objectos em relação ao uso e à significação que tiveram no passado. As pinturas que hoje tendem a ser vistas e avaliadas como quadros autónomos, expostas em galerias de museus ou ainda nos locais de destino original, mas já aleatoriamente colocadas por paredes de igrejas e dependências anexas, apontam, talvez como nenhum outro tipo de objectos e de situações, para a necessidade de acautelar o efeito que sobre elas teve a passagem do tempo e para avaliar o modo como esse efeito interfere, também, na relação que mantêm actualmente com o espectador.

Sabendo-se que são o resultado de um processo de afastamento progressivo do seu contexto de origem, isto é, e de modo genérico, o resultado do desmembramento e da dispersão de estruturas expositivas de grande aparato visual – os retábulos de altar, em articulação com os espaços arquitectónicos que os acolhiam – é na espessura de uma outra realidade que se deverá fundar, a todos os níveis, o seu entendimento. Das que se perderam na voragem do tempo, e o seu número exacto será sempre uma incógnita, restam diversos tipos de ecos e de ressonâncias, cuja importância é capital, não apenas para que se ponderem os limites de apropriação que os objectos que se conservaram, neste caso concreto, um conjunto numeroso de painéis, impõem à tentativa de reconstrução histórica, mas também para determinar os factores que estão na origem da sua destruição. Por sua vez, o entendimento dos mecanismos de aceitação, ou transformação, da obra enquanto «obra de arte», fenómeno ainda muito pouco investigado, passa também por considerar o processo da sua inserção no tempo.

Daqui a necessidade de uma abordagem centrada no modo como a pintura foi vista e avaliada, nas reacções que provocou, no interesse e no desinteresse que

suscitou, em suma, nos factores que estão na origem de esforços de conservação e valorização ou, pelo contrário, do anonimato, da conservação ocasional e da simples destruição.

Esta tentativa de apropriação das ressonâncias que a pintura provocou pelos corredores do tempo, através de informação de diversa natureza, seja de autores eruditos e divulgados, seja de testemunhos anónimos e ignorados, posiciona-se na história da recepção ou no âmbito da história da crítica. De algum modo, retoma-se aqui a perspectiva de Giovanni Previtali para o caso de Itália, embora sem o alcance da sua obra fundamental, *La Fortune des Primitifs*¹.

Apesar de ter vindo a ser utilizada em situações relativamente isoladas, esta perspectiva tem ocupado algum espaço na historiografia da pintura portuguesa. Por um lado, tem sido valorizada com a finalidade de esclarecer situações materiais concretas, sobretudo as que se relacionam com o estado de conservação dos objectos; prática que encontra na expressão “vicissitudes ultérieures” (o percurso histórico desde a origem à actualidade) a sua ancoragem empírica. Por outro, a fortuna histórica e crítica é habitualmente convocada para a “reconstituição conjectural”, uma expressão igualmente consagrada na historiografia, isto é, para tentar articular os objectos aos seus contextos originais. Em ambos os casos, está subjacente a necessidade de apropriação da viagem dos objectos no decurso da história e, ainda que indirectamente, dos factores que deram origem, ou não, a alterações do seu “estatuto” e, por consequência, às diferentes relações que estabeleceram com os seus receptores.

Obras originalmente integradas ou associadas a um contexto específico, mantendo nesse posicionamento o essencial da sua função e significação, transitaram, na sua grande maioria, para a categoria de “obras à margem”. Tanto na perdurabilidade, quanto no carácter efémero, do seu estatuto de origem, num

¹ Giovanni Previtali, *La Fortune des Primitifs. De Vasari aux néo-classiques*, Paris, Gérard Monfort, 1994, (1.ª ed. 1964).

processo dinâmico e de grafias acidentadas, está um quadro mais ou menos concreto de motivações.

Genericamente, é a procura de novidade, o impulso para novas e futuras possibilidades, característica intrínseca ao campo artístico-estético, que engendra a dinâmica de mudança, isto é, o processo de “marginalização” do antigo e a sua substituição pelo novo. Mas será necessário considerar que esse impulso para o novo é também estimulado por uma série de factores extrínsecos ao campo específico da arte e que a mudança de estatuto das obras/objectos, no sentido em que depende do mecanismo de recepção, surge mais ou menos em acordo com a variação ou as mudanças de dois conceitos fundamentais – o do gosto e o da função.

A história do gosto é a história das preferências, e o acto de preferir pressupõe a validação da alternativa, o que significa dizer que o acto de escolha não é independente da inovação ou da invenção. Todavia, tanto na perspectiva da produção, como na da recepção, essa relação não implica ocorrências sincrónicas e de causa-efeito, pois existem épocas mais receptivas à novidade, enquanto outras, pelo contrário, se revelam mais cautas ou menos entusiásticas – as resistências parciais ao novo, motivadas por um extenso “cacho” de factores, configuram também períodos de indefinição ou de trânsito.

Relativamente à função, George Kubler assinala uma fundamental diferença entre objectos utilitários e «obras de arte», dizendo: “um objecto produzido tendo em vista uma experiência emocional – e esta é uma das formas de identificar uma obra de arte – difere de um utensílio em consequência desta significativa extensão para além do uso. Como o enquadramento simbólico da existência muda muito mais lentamente do que as suas exigências utilitárias, os utensílios de uma era são menos duradouros que as suas produções artísticas”².

Mas, neste caso concreto, já que o objecto de estudo em questão se reporta em exclusivo a obras com características muito particulares – pinturas de altar, maioritariamente, em séries ou conjuntos retabulares –, é fundamental ter em conta a

sua relação com comportamentos culturais e religiosos. Ou seja: é necessário ter em conta que a relação entre a forma de uma representação e as exigências que lhe são “ditadas” pela sociedade, traduzida numa linguagem visual concreta, pode ser um factor actuante, tanto na emergência de novas soluções criativas, como no da variação do gosto e, conseqüentemente, na mudança da condição e da situação das obras.

A função específica da pintura de temática religiosa (a que aqui nos ocupa), por se tratar de um âmbito que implica a consideração de diversas coordenadas, não é fácil de delimitar. Independentemente de algumas tipologias concretas (na relação directa entre materiais figurativos, meios expressivos e uma determinada função junto do espectador), cabe à pintura do período em questão demonstrar o invisível pelo visível. E, neste sentido, talvez a sua mais elementar função seja a representativa – a função de estabelecer e activar uma efectiva relação entre dois mundos.

Para demonstrar a complexidade deste âmbito, é ainda fundamental considerar que o desenvolvimento da técnica, designadamente a generalização do óleo como ligante, estimulou (e foi estimulado por...) uma nova sensibilidade, contribuindo, no período que aqui se considera, para o desenvolvimento de um interesse novo pela pintura. De diversos modos, o painel pintado com verosimilhança representativa, isolado ou em séries narrativas, teria contribuído para promover mudanças significativas na esfera do pensamento e dos comportamentos religiosos. É que, a pintura propõe um modo de percepção plástica, permitindo experiências sensoriais e perceptivas ao espectador que influenciam, para não dizer que determinam, a forma ou as formas materiais de um universo puramente espiritual.

Genericamente, e de modo provisório, já que este assunto será abordado ao longo do capítulo, de acordo com a especificidade das informações disponíveis, pode afirmar-se que o estatuto original da pintura muda, não apenas, nem sequer fundamentalmente, quando o tempo altera a sua materialidade objectual – aspecto que está, aliás, mais directamente relacionado com a perda efectiva, incluindo a

² George Kubler, *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega, 1990,

destruição intencional, do que com a sua retenção –, mas quando se esgota ou quando perde eficácia o seu poder junto do espectador³.

Na avaliação deste processo, é ainda conveniente acautelar a presença concreta de outros factores, nomeadamente a capacidade ou a incapacidade financeira nos projectos de remodelação. Este nível de observação pressupõe que se considere, não apenas as pinturas ou os conjuntos retabulares enquanto existências isoladas, mas também o espaço arquitectónico que as acolhe, quer dizer, o seu enquadramento num espaço físico e simbólico concreto.

Basicamente, as intervenções podem dividir-se em dois tipos – as que se traduzem no lançamento de um projecto radicalmente novo, e as reformas ou restauros. Numa gama muito diversificada de situações, podem decorrer de uma necessidade física efectiva, do desejo de actualização (o que pressupõe a rejeição do antigo e a validação do novo, da alternativa) ou, como sucede recorrentemente, de ambas. Será razoável supor que a capacidade financeira desempenha um papel fundamental em qualquer tipo de intervenção. Porém, relativamente ao processo de retenção ou exclusão de obras/objectos, é fundamental ponderar o seu peso na intervenção de reforma, já que uma objectiva avaliação dos dois factores considerados, o gosto e a função, dependem também em grande parte dessa coordenada.

Por outro lado, um conjunto de factores muito concretos pode dar origem à retenção das obras, tanto na situação que tinham originalmente, como em situação diferente das que lhe foi determinada na origem. O factor que parece ter prevalecido, no caso concreto, é o que decorre da relação que se estabelece entre a imagem e referente. Tratando-se de uma pintura de temática religiosa, e de materiais figurativos trabalhados, no essencial e no pormenor, com insuperáveis requintes de realismo, não é difícil entender a importância que decorre da fusão entre referente e imagem. Por outro lado, a título de exemplo, pode evocar-se também o reconhecimento do estatuto de “antiguidade”, o valor da memória e a consideração da vertente “preciosa” da sua

p. 113.

materialidade, como factores ou estímulos muito poderosos para a conservação, ainda que numa situação diferente da que tiveram na origem.

Genericamente, no sentido em que a retenção de objectos antigos pelas sociedades humanas é uma consequência do reconhecimento do valor de grande parte desses objectos para além do uso, o estudo de tesouros de igrejas e catedrais – o lugar de armazenamento de objectos como imagens divinas, com valor idolátrico – dos gabinetes de curiosidades e antiguidades – o lugar de recompilações de «obras de arte» reunidas como tais – pode fornecer algumas pistas interessantes para avaliar com maior grau de precisão o mecanismo de transformação da obra em «obra de arte» tal como hoje é vista e entendida⁴. Na mesma linha, embora que numa diferente aproximação, é interessante considerar que, com a preservação das obras, seja em situação de “integração” ou de “marginalização”, pelos efeitos que podem provocar nas sucessivas gerações de artistas, se asseguram fundamentais mecanismos de continuidade ou de ressonância cultural.

1. 1. As fontes quinhentistas: o elogio da Antiguidade

A consciência acerca do valor da pintura e, com ela, as primeiras tentativas de reflexão acerca do seu posicionamento na História, não depende da ideia de qualquer clivagem entre o velho e novo, tal como tem vindo a ser aqui considerado. Francisco de Holanda, no seu célebre tratado *Da Pintura Antiga* (1548)⁵, estabelece precisamente uma rigorosa separação (e uma nova conotação para o alcance da relação), entre o antigo e o velho, e entre o antigo e o novo. A título de exemplo, já que em virtude da centralidade desta ideia à construção da sua teoria artística se verificam constantes recorrências na sua obra, cita-se o que escreve no 11.º capítulo: «Há aí grande diferença entre o antigo, que é muitos anos antes que Nosso Senhor Jesus Cristo encarnasse, na monarquia de Grécia e também na dos Romanos; e entre

³ Veja-se o desenvolvimento desta problemática no capítulo II.

⁴ Hermann Bauer, *Historiografia del Arte*, Madrid, Taurus, 1983.

⁵ Utilizámos a edição de José da Felicidade Alves, Porto, Livros Horizonte, 1984.

o antigo a que eu chamo velho, que são as coisas que se faziam no tempo velho dos reis de Castela e de Portugal, jazendo a boa pintura ainda na cova. Porque aquele primeiro antigo é o excelente e o elegante; e este velho é o péssimo e sem arte» (PA I, 11).

Reforça esta ideia o que escreve no capítulo seguinte, que tem, aliás, o título eloquente «porque se celebra a Pintura Antigua e que cousa é», e que diz o seguinte: «porque não cuide alguém que são algumas velhices desacostumadas por que ao menos tão nova coisa é ela em Espanha e Portugal que estou em afirmar que nunca ainda foi vista nele» (PA I, 12).

Na sua intransigente defesa da Antiguidade como modelo, bem expressa quando evoca as «antiguas novidades»⁶, encontra o paradigma da avaliação da pintura «moderna», isto é, da pintura do seu tempo. A primeira consequência é a emergência de categorias de valor, a dualidade que se estabelece entre boa e má pintura. Porém, a esta bipolarização entre o antigo e o moderno não correspondem as conotações valorativas e pejorativas dos conceitos, antes pelo contrário, ela surge envolta numa espécie de “teoria da remissão” – o moderno será bom se tiver como paradigma o antigo. Dito de outro modo, o novo, na ausência do antigo, é um novo velho, torna-se inútil e “invisível”, é portanto “marginalizado”.

É nesta linha que se justifica a teoria histórica do Renascimento, tal como o reconhecimento da supremacia da pintura de Itália será uma das suas consequências. Mas, neste âmbito, e também para uma correcta percepção da avaliação que faz Holanda da pintura portuguesa, é conveniente assinalar o âmbito alargado com que utiliza a expressão «pintura de Itália», como bem assinalou Sylvie Deswarte⁷. Também a título de exemplo, já que se trata igualmente de uma ideia recorrente, na segunda parte do tratado, estabelecendo a correspondência do conceito de «boa pintura» a Itália, que passa a legitimar como categoria valorativa, não a vincula, todavia, a uma dimensão territorial com lógicas de exclusão. Pelo contrário, tendo

⁶ Sylvie Deswarte, “Francisco de Holanda, teórico entre o renascimento e o maneirismo”, *História da Arte em Portugal, O Maneirismo*, vol. 7 (dir. de Vitor Serrão), Lisboa, Publicações Alfa, p. 25.

Miguel Ângelo como interlocutor, no «Primeiro Diálogo», atribui-lhe a afirmação seguinte: «Assi que não se chama pintura de Italia a qualquer pintura feita em Italia, mas qualquer que fôr boa e certa (...) inda que se fizesse em Frandes ou em Spanha (que mais se aproxima comnosco), se boa fôr, pintura será de Itália. Porque esta nobelissima sciencia não é de nenhuma terra, que do ceo veio» (PA II, 1). Interrompe-se aqui a citação para reforçar a ideia de que ao carácter universal da pintura, assim expresso, essencial para validar a sua teoria, Holanda acrescenta uma espécie de complemento justificativo para a categoria valorativa, reforçando a importância da Antiguidade e o protagonismo de Itália na sua redescoberta - «porém do antigo inda ficou em a nossa Italia mais que em outro reino do mundo, e nella cuido eu que acabará!» (PA II, 1).

Noutras passagens do tratado, numa lógica de desvalorização da pintura portuguesa, afirma que «o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Italia». É nesta linha, que tece duras considerações acerca dos pintores «modernos», criticando e justificando a sua ignorância pelo desconhecimento do «primor» da pintura antiga. Ainda que esteja em confronto a boa e a má pintura, recorre às noções de perfeição e desordem: «E é coisa muito para notar que das desairosas e nécias maneiras que pintam os modernos pintores, não achareis somente a uma: de que muito me espanto, de ver aos antigos em nenhuma coisa escolherem mal nem errarem nas suas obras, e ver aos modernos (ignorantes digo) em nenhuma coisa com eles se encontrarem, mas uns irem pelo direito caminho da perfeição, e os outros totalmente tomarem pela larga estrada da desordem» (PA I, 12).

É na «desordem» que Holanda coloca a pintura portuguesa do seu tempo. Com efeito, se ao expor a sua teoria artística critica de modo ambíguo e muito genérico a “modernidade”, que não tem como paradigma a experiência classicista, não deixa de dirigir as mais duras críticas de modo muito directo, e não sem alguma justificada contradição. Na sequência da euforia da sua experiência em Itália, afirma que em Portugal «raramente se acha quem entenda a perfeição da pintura» (PA I, 14),

⁷ Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992,

porém, quando reclama o reconhecimento do seu papel pioneiro na defesa do Renascimento italiano, sentido-se claramente despeitado pela falta de protagonismo, escreve: «quando d'ella tornei não achei pedreiro nem pintor que não dissesse que o antigo (a que eles chamam modo de Itália) que esse levava a tudo, e achei-os a todos tão senhores d'isso, que não ficou nenhuma lembrança de mi» (PA I, 13).

Para relativizar a desconsideração feita à pintura portuguesa, de acordo com a perspectiva de enfoque em causa, é necessário ter em conta, não apenas os condicionalismos que decorrem das suas concepções teóricas, até pelas ressonâncias que ganham no seu perfil – de artista, teórico e cortesão –, mas também de outras vicissitudes, nomeadamente a de não ter desempenhado o papel que esperava vir a ter após o seu regresso de Itália.

Holanda critica na generalidade e silencia no concreto. E esta atitude não decorre exclusivamente da sua intransigente defesa dos valores do Renascimento, pois mantém a mesma posição crítica e omissa nos seus últimos escritos, de 1571, quando a arte portuguesa, e não apenas a pintura, tinha já há algumas décadas seguido a tão desejada via da italianização. Todavia, Holanda abre uma exceção nos seus silêncios. É num dos passos mais citados do seu tratado, por ser a única fonte documental que liga o nome de Nuno Gonçalves aos polémicos *Painéis de S. Vicente*, que se poderão, eventualmente, entender os motivos da sua opção por um distanciamento crítico injustificado:

«quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memória, pois em tempo mui barbaro quis imitar nalguma maneira o cuidado e a discrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves, pintor de el-Rei Dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o Altar de S. Vicente; e creio que também é da sua mão um Senhor atado à coluna, que dois homens estão açoitando, em uma capela do mosteiro de Trindade» (PA I, 11).

Holanda escreve acerca de um pintor e de pinturas excepcionais, é certo. E talvez esta referência a Nuno Gonçalves possa ser entendida como uma necessidade de reforçar a sua teoria histórica da pintura para o caso português, num processo de

comparação com a situação de Itália. Ou seja: o destaque do papel de Nuno Gonçalves, embora num protagonismo isolado e sem continuidade no tempo, serve a Holanda para reforçar a ideia da possibilidade de fazer renascer a boa pintura, que, de acordo com a sua conhecida metáfora biológica, «jazia na cova». Para Itália, Holanda recorre ao tempo de Petrarca e a Simone Martine para balizar no tempo este processo⁸, que teve como protagonistas «Giotto pintor toscano e depois um Mantegna paduano, com a ajuda d'outros, que por não serem de tanta importância não nomeo, começarão a desamortalhar e desatar esta fremosa senhora [a pintura]» (PA I, 5).

Quando ignora um conjunto de pintores de grande nível, cuja actividade decorreu na mesma área geográfica onde viveu (Évora e Lisboa), com acesso à esfera das suas relações cortesãs, cujas obras se encontrava em edifícios que visitou (o mosteiro da Trindade, por exemplo), e referimo-nos essencialmente a uma geração que em definitivo marca o panorama pictórico da primeira metade do séc. XVI, poderão fundamentar-se as razões de Holanda na efectiva ausência, ou no carácter fruste, das experiências classicistas; situação sem dúvida agudizada na comparação com o que vira e conhecera em Itália e, no âmbito das críticas que tece à pintura flamenga.

Holanda não esconde o seu desprezo pelos “modos de expressão” da pintura flamenga, que teve um impacte decisivo na portuguesa ao longo de várias décadas, aproximadamente até à data da sua partida para Itália. Porém, no «Primeiro Diálogo», já citado, em resposta à Marquesa de Pescara, afirmou que «É verdade que não temos outras polícias dos edifícios, nem de pinturas, como cá tendes; mas todavia já se começam e vão a pouco e pouco perdendo a superfluidade bárbara, que os godos e mauritanos semearam por as Espanhas» (PA II, 1). Identifica-se uma atitude de marginalização intencional, e já com outro alcance, quando continua a ignorar os pintores italianizados que, indo de encontro aos seus ideais, haviam passado por estágios em Roma.

⁸ Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens...*, p. 75, demonstra que a teoria do Renascimento da pintura em Holanda deriva, em linha recta, de Petrarca.

Aliás, a reforçar esta ideia de “marginalização” forçada que faz Holanda está o facto de ter incluído, a par dos “gigantes” de Itália, na «Táboa dos mais famosos pintores modernos a que eles chamam “Águias”», num apêndice aos Diálogos em Roma, referências a «M. Jacome, italiano, pintor de El-Rei D. João de boa memória» e, ainda que de modo implícito, a Nuno Gonçalves. Embora para o primeiro não indique nenhuma obra, nem sequer os motivos por que o faz (talvez a origem italiana do pintor seja, por si só, e na perspectiva das teorias de Holanda, um bom fundamento), recorre, para o segundo, à autoria como forma de identificação, através da expressão seguinte: «o pintor português ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa».

Holanda opta por centralizar a atenção do leitor na obra, embora não ignore a identidade do seu autor, como se viu numa outra passagem, já citada, do tratado. Selecciona para esta lista de nomes o autor de uma pintura concreta – os *Painéis de S. Vicente*. Esta questão assume alguma relevância, por estar implícita uma objectiva valorização de uma obra, que fora realizada há cerca de sessenta ou setenta anos.

A questão da relação entre o artista e a obra, no modo como essa relação se estrutura ao longo do tempo, e toma expressão na escrita de diversos autores, prende-se com diversos factores. É sobejamente conhecida a importância que o Renascimento atribuiu às biografias anedóticas dos pintores da Antiguidade, utilizando-as, num interessante e recorrente processo de adaptação, à biografia dos pintores que protagonizaram o movimento.

O fenómeno de sobrevivência da fama de um artista a todas as suas produções é, por si só, de acordo com Ernst Kris e Otto Kurz⁹, uma afirmação surpreendente da influência poderosa dessas biografias. Na verdade, os estímulos e efeitos que provocaram foram, não apenas imensos, como de natureza muito diversa. Por um lado, estão na origem do aparecimento da biografia como género literário independente e com a emergência, embora com o concurso de outros factores, da historiografia da arte. Na mesma linha, e a partir da sua ampla divulgação e

⁹ Ernst Kris e Otto Kurz, *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista*, Lisboa, Presença, 1988, p. 18.

generalização, são um importante estímulo para a crescente aquisição da consciência da importância da arte, e da pintura e dos pintores em particular. De modo imediato, este dado traduz-se na multiplicação de referências a artistas em diversos géneros literários. Mas, e este talvez seja o aspecto mais importante da questão, o conteúdo dessas biografias favoreceu o desenvolvimento das concepções teóricas sobre a arte, ao mesmo tempo que, sem fronteiras perceptíveis entre uma coisa e outra, se gerava um novo conceito de artista.

Servindo exemplarmente a defesa do princípio basilar da imitação da natureza e, dito de um modo simplista, tanto as concepções da arte com carácter puramente mimético, como a teoria neoplatónica, que faz suplantar a imitação do mundo sensível pela criação e a imaginação, surgindo na dimensão de argumento central ou complementar, de alegoria ou ilustração ao debate fundamental do *ut pictura poesis*, os relatos dos prodigiosos feitos (e espantosos efeitos) dos pintores da Antiguidade tiveram um papel fundamental no Renascimento.

Por sua vez, a perdurabilidade deste fenómeno, da secular valorização dos pintores da Antiguidade pela cultura ocidental, relaciona-se directamente com a longa duração da teoria e do modelo artístico do Renascimento, isto é, com o princípio da imitação da natureza (ainda que com variantes nos modos, nos modelos e no objecto da imitação) e, portanto, com a longa duração das componentes estruturais dos seus valores expressivos e dos debates e discursos neles centralizados. Como afirma Nuno Saldanha, “uma das razões que serviu de estímulo aos defensores da verdade representativa foi a constatação de que quase todos os autores da Antiguidade elogiavam o rigor e o realismo com que os mestres seus contemporâneos criavam perfeitas ilusões da natureza – Apeles, Zeuxis, Parrásio, etc.”¹⁰.

Do reconhecimento da superioridade do talento artístico que releva da evocação e da aplicação destas histórias aos pintores “modernos”, ainda que a par de argumentos importantes de outro tipo, derivam também novas concepções e perspectivas de alcance psicológico e sociológico. As conotações mecânicas do

ofício da pintura, argumento fundamental para o não reconhecimento do estatuto de liberalidade, torna-se simplesmente incompatível com o novo conceito de arte e de artista. O processo de heroicização do pintor, por comparação ou por correspondência com os da Antiguidade, não poderia deixar de contribuir, a seu modo, para os muitos pulsares que levaram à alteração do seu estatuto social¹¹.

Porém, em Portugal, com algum sentido de contradição, a larga difusão das proezas heróicas dos pintores da Antiguidade parece ter interferido no processo de “transmissão de conhecimentos” – os nomes dos pintores da Antiguidade, especialmente o de Apelles, transformam-se em categorias de valor, e passam a aplicar-se, através de um processo de comparação e mesmo de transferência, para exaltar as qualidades do autor de uma ou outra pintura quinhentista. Quer dizer: a verdadeira identidade do pintor não assume qualquer importância face à sua capacidade de igualar, ou mesmo de superar, os feitos dos antigos. Por outro lado, e não menos importante, a pintura parece servir de pretexto para aludir, ainda que através do lugar comum, à Antiguidade¹².

É um exemplo deste procedimento, o importante testemunho de Francisco Mendanha, na *Descrição e debuxo do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, escrito em 1540, e publicado no ano seguinte. De visita ao mosteiro, o autor faz uma descrição do *Pentecostes*, que havia sido feito há cerca de cinco anos por Vasco Fernandes. Escreve Mendanha:

«Tem [a capela] um Retauolo de madeyra sigularissimo, pintado segundo parece per mão de outro Apelles, a invocacam he do Sprito santo quando em dia sancto penthecostes em lingoas de fogo descendeo sobre aquelle bendito convento da Virgem gloriosa nossa Senhora & Apostolos. A Virgem sta quieta & as mãos e os olhos levantados ao céu, & toda inflamada em a novidade de tanta maravilha. Os

¹⁰ Nuno Saldanha, *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 98.

¹¹ Sobre este assunto, e para o caso português, veja-se o trabalho fundamental de Vitor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, I.N.-C.M., 1983.

¹² Veja-se a abordagem de Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 53 e segs.

apostolos cada hum em a diversidade da continencia mostram a mudança que o Spirito santo fez, assi em seus corações como em suas lingoas (...)»¹³.

Não obstante a proximidade das datas e a presença da assinatura do pintor, sob a forma latinizada de VELASC9 (Velascus), colocada no campo figurativo com plena visibilidade, descreve com manifesto entusiasmo a pintura, mas não refere esse pormenor, optando por dizer antes que o retábulo fora «pintado segundo parece per mão de outro Apelles».

Na mesma linha de Mendanha, embora com outro alcance, já que a perfeição da Antiguidade é superada pela actualidade, o poeta Pero Andrade de Caminha, tendo num provável retrato o tema para um poema, não refere o nome do seu autor, mas escreve num dos seus versos:

«Protogenes e Apeles, que d'espanto
Têm o mundo inda cheo, tanta gloria
Não viram nem ousar puderam tanto»¹⁴

Os autores humanistas, revelando a emergência de um interesse crescente e de uma nova sensibilidade relativamente à pintura¹⁵, recorrem à comparação sistemática entre os pintores da Antiguidade e os seus contemporâneos. O próprio Francisco de Holanda, que nos seus escritos recorre aos exemplos virtuosos dos pintores antigos, seja para fundamentar o seu ideário neoplatónico, seja para exaltar, na mesma linha, as qualidades artísticas dos pintores italianos «modernos», será ele próprio considerado pelos autores do seu tempo, como seja André de Resende, Henrique Caiado e António Pinheiro um “novo Apeles”¹⁶.

¹³ I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958, pp. 417-436 (ed. fac-similada, 1541). Sublinhado nosso.

¹⁴ *Poezias de Pero de Andrade Caminha Mandadas publicar pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa, na officina da mesma Academia, MDCCXCI.

¹⁵ Interessa não apenas considerar a importância da cultura humanista no desenvolvimento de uma determinada sensibilidade artística, no campo específico da artes plásticas, mas também o inverso.

¹⁶ Quanto à relação entre a pintura e a actividade literária quinhentista veja-se o importante contributo, tanto na inventariação, quanto na análise crítica, de Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, pp. 240 e segs.

Ao longo da segunda metade do séc. XVI não se conhecem informações precisas acerca da identidade dos pintores activos havia algumas décadas, e são muito escassas as reacções às suas pinturas. Este silêncio, ou esta ruptura nos circuitos da memória, terá amplas consequências, evidentemente a par de outros factores, no entendimento que os séculos subsequentes tiveram das experiências artísticas do período em questão.

Por outro lado, e como se verá, a pobreza da literatura artística, entre os sécs. XVI e XIX, tanto em contributos teóricos, como históricos, reflectindo de algum modo a ausência de reconhecimento da importância da arte na dinâmica da vida cultural do País¹⁷, contribuiu para a situação de anonimato da pintura e dos pintores, com a excepção do Grão Vasco, mas cujo processo de heroicização é de algum modo marginal ao percurso da teoria artística.

1. 2. As fontes seiscentistas. Origem e densidade histórica do mito «Grão Vasco»

A celebração do pintor Vasco Fernandes ao longo do séc. XVII, cujo nome passa ao eloquente nominativo “Grão Vasco” na centúria seguinte, justifica-se em grande parte pela sobrevivência de uma forte tradição local da sua fama, sem dúvida pela associação directa com a longa permanência de um conjunto extraordinário de pinturas suas na Sé, e por vicissitudes diversas, que parecem ter nestes casos, como se verá, um papel menos secundário do que é possível, em rigor, avaliar.

No modo como se propaga a sua fama, e que se pode rever no número de pinturas que em crescendo lhe vão sendo atribuídas – o que reflecte também a aquisição de uma consciência histórica – não há dúvida que o fenómeno de heroicização de um único pintor se fundamenta em grande parte na ruptura gerada pelo desinteresse das gerações que lhe sucederam, e que é prolongada por

¹⁷ Veja-se a interessante análise crítica de Luís de Moura Sobral, “Luís Nunes Tinoco e a teoria da pintura”, *Elogio da Pintura* de Luís Nunes Tinoco, Lisboa, I.P.P.C./Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1991, pp. 19-27.

semelhantes motivos, ou ainda por concepções teóricas “fechadas”, ao longo dos séculos seguintes.

O Grão Vasco, no sentido em que protagonizou com foros de exclusividade este fenómeno de resistência ao tempo, e também porque sobre ele recaiu a autoria de praticamente toda a pintura antiga, assume uma importância capital.

A génese de todo o processo fundamenta-se, quanto a nós, numa circunstância peculiar que de algum modo caracteriza todo o seu percurso artístico – a de ter tido como espaço de actividade a cidade de Viseu, isto é, de se haver mantido numa situação de relativo isolamento e de evidente protagonismo. Sem concorrência no seu espaço geográfico, e com as gerações que lhe sucederam, localmente, a não ter capacidade de realizar a necessária ruptura, mas tão só a proceder a relativas normalizações das suas propostas, dará origem a um extraordinário fenómeno de cópia e de seguidismo tardio.

Utilizando uma metáfora da astronomia, pode dizer-se que Vasco Fernandes surge na Beira como uma estrela cadente, com a diferença que deixa atrás de si, não a luz efémera ou fugaz de tais fenómenos, mas uma extensa cauda de efeitos sucessivamente menos luminosos. Mas este será justamente o processo através do qual o pintor resiste, num primeiro momento, mas com extraordinários efeitos de propagação no decurso dos séculos, ao esquecimento.

Na área geográfica mais ou menos coincidente com a do espaço de trabalho de Vasco Fernandes conserva-se um conjunto extraordinário de registos picturais, que mais não são do que documentos comprovativos deste facto. Datáveis do período que decorre da segunda metade do séc. XVI (recorde-se que o pintor morre em finais de 1542 ou início de 1543) até meados do século seguinte, estes documentos plásticos têm correspondentes ao nível do registo escrito, um dos quais, e o mais importante, remonta ao ano de 1607. Ainda que seja a primeira referência escrita¹⁸, após um período de mais de meio século de silêncio, o seu conteúdo vem confirmar o que a escrita pictural deixa antever. Trata-se do parecer, muito divulgado, do cónego da Sé

de Viseu, Luís Ferreira, a propósito de um restauro ocorrido na capela onde se colocou originalmente o *S. Pedro*. Por conter informação valiosa relativa à pintura, e sobretudo porque o autor desloca para o autor a “responsabilidade” da qualidade artística obtida, transcreve-se na íntegra:

«Este anno de 1607 como atras fica dito que servi de Reitor do glorioso Apostolo S. Pedro não tive nenhum companheiro nem mordomo que me ajudasse dei de offerta ao bem aventurado Santo todo o ornato do retabollo tirado a pintura que não mandei pintar de novo por ser feita por mão de Vasco frz., o qual mandei alimpar e retocar algumas cousas e tambem mandei ajuntar e grudar as aberturas quetinha em formaque se não emxerguão e ficou tão bom que me pareceo ser erro grãde mandar fazer outra pintura que os pintores deste tempo confessão que não se fará outra tamboa tamperfeita ebem acabada; tirado esta pintura todo o mais hornato de madeira .S. guarnisões pedestraes colunas friso e frontespício mandei fazer a Antonio Castanho e o mandei dourar de ouro bornido easi mais mandei enjessar a capella toda e arco della no qual mandei dourar hua das molduras delle e no simo da aboboda mandei dourar os remates della tudu isto asima dito mandei fazer aminha custa e todo este gasto dei de oferta ao glorioso Santo e sendo nosso Senhor servido pollo tempo adiante acabarei de dourar o mais que falta dei mais as quortinas do retabollo Mais dei o azeite com que este anno se alomiu a alampada, e disse as missas que se dizem todas as somas do anno e todas as das festas do Santo de graça. Ut supra no dito dia e mês e anno feito [assinado por Luiz Ferreira e Antonio Madeira]»¹⁹.

Os correspondentes visuais mais directos deste importante registo, que só não teria tido qualquer ressonância no tempo por ter sido feito em livro de contas de uma confraria, podem observar-se actualmente nas igrejas de S. Pedro de Mouraz (Tondela) e de Lordosa (Viseu), bem como num exemplar em colecção particular. Em conjunto, este tipo de documentos escritos e plásticos, em número surpreendente²⁰, mostra a amplitude do fenómeno e vêm provar que as reacções que as pinturas provocaram dependem, em grande parte, da sua capacidade de resistir em situação de “integração, nos seus locais de origem. Por sua vez, essa resistência é o

¹⁸ No período seguinte à morte de Vasco Fernandes existe algum eco da sua existência em documentos relativos a actos notariais, mas que não têm para o caso qualquer relevância.

¹⁹ M.G.V., *Livro da Confraria do Senhor S. Pedro* (sem catalogação e com sublinhado nosso). Publicado por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 107-108.

²⁰ Dalila Rodrigues, “Centralidade e Periferismo na Pintura Quinhentista da Oficina de Viseu”, *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte* (Viseu, 1991), Tomar, 1996, pp. 163-183.

resultado do reconhecimento do seu valor, o que pressupõe a aceitação da obra enquanto obra de arte, a par da sua função.

Neste caso concreto, que envolve apenas o *S. Pedro*, não se coloca o problema da incapacidade financeira da intervenção como argumento ou fundamento da manutenção da pintura no seu espaço original. Trata-se de uma reforma, que envolve um novo enquadramento e um restauro da própria obra, traduzido na limpeza e no reforço do sistema de ensablagem. Embora o autor insista na circunstância das obras em questão decorrerem à sua custa, o que pode indiciar alguma magreza de recursos, refere também, e expressamente, a fonte e a natureza do argumento que levou à sua manutenção – os pintores do início do séc. XVII consideravam-na «boa», «perfeita» e «bem acabada».

Na mesma linha, insere-se a informação do cronista Manoel Botelho Ribeiro Pereira, na sua importante obra manuscrita, *Dialogos morais historicos e politicos* (...) com a data de 1630²¹. Embora as alusões às pinturas de Vasco Fernandes, na sua dimensão laudatória, mais precisamente na recorrente comparação com os pintores da Antiguidade, representem o passo mais decisivo para a construção de uma imagem heróica do pintor, como adiante se verá, interessa o que escreve no capítulo X, relativo ao bispo D. Gonçalo Pinheiro: «Mandou edificar de novo a capella de S. Sebastião dos claustros, intitulado-a da Vera Cruz, em cuja abobeda se mostrão escudos de suas armas como a famosa pintura do retabulo do Grande Vasco Fernandes»²². Esta informação permite demonstrar que a pintura que aí se localizava, não o retábulo a que alude que lhe serve apenas para ilustrar a presença da heráldica,

²¹ O título da obra prolonga-se com as seguintes alusões: *Fundação da cidade de Vizeu. Historia de seus Bispos, e gerações, e nobreza com muitos sucessos, que n'ella aconteceram, e outras antiguidades e couzas curiosas compostos por Manoel Botelho Ribeiro Per.^a - natural da mesma cidade - Offerecidos á Virgem Maria Senhora Nossa da Assumpção Orago da Sé d'ella Virgem Maria Madre de Deos Senhora da Assumpção da Santa Sé d'esta cidade de Vizeu anno 1630*. Do manuscrito original, desaparecido, existem algumas cópias: uma na Biblioteca Municipal do Porto, feita em Lisboa, em 1747, outra na Biblioteca Nacional de Lisboa, também feita em Lisboa, em 1797, outra na Biblioteca Pública de Braga, feita em Viseu, de 1718 a 1764, e outras feita a partir desta, uma das quais se encontra actualmente na Casa do Serrado, em Viseu. A partir desta última, cópia efectuada por Agostinho de Mendonça Falcão, foi preparada a edição pela Assembleia Distrital de Viseu, em 1955. Utilizámos também, para aferir o rigor da transcrição, a cópia existente na Biblioteca Nacional, feita por António Lourenço Caminha, que esteve em posse do Visconde de Balsemão.

mas o de *S. Sebastião*, resiste à mudança de gosto e à de função. É que, a reedificação da dita capela sob patrocínio de D. Gonçalo Pinheiro, três ou quatro décadas volvidas sob a sua construção e a execução do respectivo retábulo, no âmbito do programa artístico de D. Miguel da Silva, deve-se à intenção do bispo sucessor em transformar esse espaço na sua própria capela funerária. D. Gonçalo viria a falecer em data anterior à da conclusão do projecto, no ano de 1567; circunstância que determinou a sua sepultura, de acordo também com o testemunho de Botelho Pereira, na capela-mor da Sé. Porém, na nova capela, designada por Vera Cruz, permaneceu a referida pintura de Vasco Fernandes, que só viria a ser substituída, em meados do séc. XVIII, por um retábulo dourado com a imagem do Senhor dos Passos, por ter sido erigida neste lugar a sua Irmandade²³.

Como se sabe, esta informação não é a única, nem a mais importante, alusão de Botelho Pereira ao pintor e às suas pinturas então localizadas na Sé. A dualidade desta obra, na sua dimensão fantasiosa e no rigor histórico de grande parte das suas informações, reflecte-se também no modo como este assunto concreto é abordado. As informações mais importantes acerca de Vasco Fernandes surgem no Dialogo V, formado por um rigoroso enquadramento de capítulos dedicados, no título e no conteúdo central, aos bispos da diocese de Viseu, entre os séculos XV a XVII. Recorrendo à forma de diálogo entre um cidadão de Viseu (a que dá o nome Lemano) e a um anónimo soldado, para incluir diversas considerações, nomeadamente de teor moralizante, apoia-se na observação directa dos testemunhos materiais e utiliza alguns documentos escritos. Assim, enquanto no capítulo dedicado a D. Miguel da Silva nada diz a respeito das pinturas, embora valorize a acção mecénica do bispo no que diz respeito a outros projectos artísticos, no dedicado a D. Fernando Gonçalves de Miranda, com base na observação directa, afirma: «Hum escudo das armas deste prelado, e de sua geração está em o retabulo mór com outro de D. Diogo

²² Botelho Pereira, *Dialogos morais historicos e politicos (...)*, p. 481.

²³ Cf. Alexandre Alves, *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, Santa Casa da Misericórdia de Viseu e Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco, 1995, p. 102.

Ortins de Vilhegas, seu sucessor, donde infiro, que hum o mandou fazer, e outro o mandou pintar»²⁴.

Esta passagem do manuscrito vem provar que a presença das pinturas na Sé, neste caso concreto, a circunstância de se encontrar ainda *in situ* o retábulo da capela-mor, foi decisiva para que o autor inclua este tipo de informação. Por outro lado, embora não remeta para qualquer registo documental, estabelece a correspondência da verdadeira identidade do pintor com as pinturas; aspecto que, ou decorre de uma tradição oral, ainda recente, à semelhança do que se pressente no testemunho do cónego Ferreira, a propósito do restauro do *S. Pedro*, ou do recurso a fontes documentais escritas, que utilizou (e informa ter utilizado) para um conjunto vastíssimo de informações, nomeadamente o da construção do claustro sob patrocínio de D. Miguel da Silva.

Em síntese, as informações contidas neste manuscrito, relativas a Vasco Fernandes e às suas (ou supostamente suas) pinturas, além das já citadas, são as seguintes:

Capítulo I – [D. João Protector dos Loios] «Ao outro dia madrugou Lemano para ouvir a missa e ver-se com seu Soldado para dar fim à história de sua Patria [...] foram praticando até á Sé, entrando pelo eirado à Capella de Jesu Christo, esteve o Soldado notando as perfeitas e excellentes Imagens da quelle retabulo, que parecem de vulto e a variedade de tantos e diversos rostos como nelle debuxou a mão do grande Vasco Fernandes».

Capítulo IV – [D. Fernando de Miranda] «Soldado: Raro e iminente devia ser o pintor das Imagens delle, que não só parecem de vulto, mas vivas se nos apresentam enganando a vista como ás aves o cacho d'Apelles, ou a elle a toalha de Zenzis.

Vasco Fernandes, respondeu Lemano, se chamou o autor de tão maravilhosas pinturas, o qual taobem o foi das collateraes de S. Pedro, e S. João Baptista, altar privilegiado todas as segundas feiras, bem grandissimo para as almas do purgatório. Taobem pintou o de Sancta Anna e de S. Sebastião dos Claustros, e o de Jezus que he a Capella do Bispo D. João o protector, que averiguadamente está tido por santo».

Nas interpretações deste valioso contributo, será importante fazer notar que Botelho Pereira não faz qualquer referência ao retábulo *Pentecostes*, que se encontrava ainda, na data em que escreve os seus *Dialogos*, na capela para onde

²⁴ Botelho Pereira, *Dialogos morais historicos e politicos (...)*, p. 461.

havia sido pintado, fazendo contudo referência a um outro, com o tema “Santa Ana”. Registe-se que as pinturas são identificadas de acordo com a sua localização no espaço – ao retábulo da capela-mor seguem-se os das duas capelas laterais, de imediato os de «S. Ana, e de S. Sebastião dos Claustros», e finalmente o *Calvário* (ou «de Jezus»), que nessa data se encontrava já na capela funerária de D. João Vicente, como adiante se verá. Nesta linha, pensamos ser de todo provável que as cinco pinturas identificadas por Botelho Pereira correspondam exactamente às cinco que chegaram aos nossos dias, e não que Vasco Fernandes, como se tem suposto, tenha pintado um outro retábulo alusivo a «S. Ana», depois perdido na voragem do tempo.

Com Botelho Pereira surge já o adjectivo «grande» a anteceder o verdadeiro nome de Vasco Fernandes²⁵ – sem dúvida na origem de «Grão», utilizado por diversos autores ao longo do séc. XVIII – e a comparação directa com Apelles e Zeuxis para exaltar as qualidades miméticas das pinturas e, neste caso através delas, as capacidades artísticas do pintor²⁶. Tendo em conta a erudição do autor, e a importância que atribui à Antiguidade, ao citar constantemente os autores clássicos, esta relação entre os pintores da Grécia antiga e Vasco Fernandes, no contexto da obra, e mesmo para além dela, dada a extraordinária difusão destes dados biográficos, em nada surpreende. Por outro lado, e como já atrás se afirmou, o carácter recorrente deste tipo de comparações, embora numa análise muito abrangente, confirma que a ideia de imitação, a verosimilhança representativa, foi uma das componentes fundamentais do sucesso e da subsequente valorização da pintura em questão.

Apesar de não estar explícita, nem com Botelho Pereira, nem com outros cronistas locais que o seguiram, a concepção ou o desenvolvimento de uma

²⁵ Pela primeira vez, tanto quanto conseguimos averiguar, o adjectivo surge num documento de 1621-1622, publicado por Manuel Alvelos, “Ainda o Grão Vasco. Novas achegas para a sua biografia”, *Beira Alta*, Viseu, vol. I, fasc. 4, 1942, p. 182, na seguinte expressão: «*Joana Rodrigues [...] molher que foi de Vasco Fernandes grande pintor*» (sublinhado nosso).

²⁶ A semelhança do que fizera o já citado Francisco Mendanha, mas estabelecendo agora correspondência com a verdadeira identidade do pintor.

determinada teoria artística, legítimo é concluir que o realismo, um garante da acessibilidade a todo o tipo de públicos, foi determinante para prolongar a eficácia da pintura, na dimensão da função e da fruição.

1. 2. 1. Entre o rigorismo moral da Contra-Reforma e o silêncio da teoria artística

No quadro específico da pintura religiosa, não se ignoram as mudanças substanciais que se vão operando no decurso deste longo período, isto é, que a emergência de novidades artísticas traduzidas em novas ou renovadas soluções iconográficas e formais estão na origem de sucessivas substituições. Porém, a eficácia dos conteúdos, assim como a prevalência da ideia essencial sobre a função da imagem, parecem ser vectores fundamentais para assegurar a extraordinária resistência desta pintura ao tempo e à sua implícita dinâmica de mudança. Como se sabe, o naturalismo foi uma componente de enorme utilidade às finalidades propangandísticas, moralizadoras e didácticas da pintura, preconizadas e defendidas pela Igreja da Contra-Reforma.

Acautelando todo o universo de especificidades da pintura quinhentista, que tem no humanismo um quadro de valores essencial ao seu entendimento, é conveniente ressaltar que, em rigor, poderá haver um carácter algo falacioso nestas observações. Por um lado, a sobrevivência de um grande número de pinturas nos seus locais originais, ao que supomos maioritariamente até finais do séc. XVII, a par de considerações valorativas que surgem episodicamente nas crónicas das ordens religiosas e na documentação de arquivo, parece dar legitimidade à reflexão. Por outro, é difícil proceder a exercícios de contabilização e de comparação, à avaliação quantitativa e qualitativa das perdas e das sobrevivências, e retirar conclusões rigorosas quanto à identidade dos factores mais determinantes.

Em algumas situações concretas, a intervenção ulterior sobre os discursos picturais originais (afectando repertórios iconográficos e formais), nomeadamente através de repinte e de cortes, para alterar determinados materiais figurativos e as ideias neles implícitas, bem como as alterações ocorridas ao nível dos enquadramentos, é possível aferir, até pelo grau da intervenção, o alcance da mudança preconizada. Foi neste âmbito que Flávio Gonçalves compilou alguns exemplos eloquentes, demonstrando que ao rigorismo moral da arte da Contra-Reforma não escaparam as liberdades interpretativas, iconográficas e formais, de determinados temas, usuais entre pintores e escultores, com o consentimento tácito, ou mesmo com a responsabilidade assumida das autoridades eclesiásticas, em data anterior ao concílio de Trento²⁷.

Na mesma linha, Vitor Serrão, num trabalho relativo à reforma das imagens, e a propósito do repinte do painel *S. Miguel Arcanjo Pesando as Almas*, de Garcia Fernandes, localizado na igreja do convento de S. Francisco de Évora, que, a par do *Calvário* do antigo retábulo do convento de Jesus de Setúbal, é um dos exemplos mais conhecidos para ilustrar este processo, cita uma passagem das *Constituições Synodaes do Arcebispado de Lisboa*, de D. Rodrigo da Cunha (1640), que refere «*e havendo algumas [imagens] já pintadas, e feitas, nas quaes por impericia dos officiaes, ou por outra razão esteja pintada, ou esculpida alguma cousa indecente, os Parochos nolo farão saber, para que com o conselho de pessoas doctas, e pias, ou as mandem tirar de todo, ou emmendallas na fôrma que parecer*»²⁸.

Se nestas situações está em causa uma motivação de perfil catequético e moralizante, com situações paralelas noutras áreas, já as perdas e as intervenções sobre pinturas do séc. XV, ocorridas no mesmo período ou ainda em data anterior,

²⁷ Flávio Gonçalves, *História da Arte Iconografia e Crítica*, Lisboa, I.N.-C.M., 1990. O autor aborda este assunto nos estudos seguintes: A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa, pp. 111-114; A destruição e mutilação de imagens durante a Contra-Reforma portuguesa, pp. 115-118; A Virgem Maria nos Calvários Seiscentistas, pp. 119-122; A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma, pp. 123-129. Na mesma linha, veja-se: João Couto, "O Calvário – painel do políptico da Igreja do Convento de Jesus, em Setúbal", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* (sep.), Lisboa, 1940.

através de exemplos inventariados que são ainda datáveis do início do séc. XVI, parecem corresponder, em paralelo com pontuais motivações de alcance iconográfico, ao desejo de obter para a imagem um “manto naturalista”. Os exemplos que subsistem contribuem para reforçar a ideia de que uma vez conquistada a “ilusão do real” se obteve uma base legitimadora para assegurar à pintura a resistência ao tempo.

Embora seja extremamente difícil proceder a uma rigorosa identificação dos critérios de avaliação dos receptores, sobretudo quando está em causa a longa duração, é certo que as pinturas, isoladamente ou em conjuntos retabulares, foram vistas e avaliadas, fundamentalmente, como instrumentos didáticos ou como poderosos estímulos emocionais à devoção e à piedade. Todavia, a consideração desta coordenada, a valorização da função, ou a pintura enquanto suporte figurativo para a prática religiosa, não oferece qualquer legitimidade para que se diminua a importância de critérios de natureza estética. Acontece que os testemunhos impressos e manuscritos se devem quase exclusivamente a autores da Igreja e, portanto, com uma vocação particular para a descrição de conteúdos semânticos e com alguma dificuldade (ou desinteresse?) para ultrapassar o recurso a uma adjetivação relativamente simples e seguramente ambígua quanto à dimensão artística.

Também neste contexto, retomando ainda reacções pontuais de autores seiscentistas, a obra manuscrita de Botelho Pereira assume um valor excepcional, pois nas suas considerações relativas às pinturas da Sé de Viseu em nenhum momento opta pela descrição de conteúdos, referindo apenas e sucintamente os temas e exaltando as qualidades artísticas do seu autor.

Pela natureza das informações e pelo impacte que teve sobre autores seguintes, este manuscrito é uma fonte fundamental da historiografia local. É precisamente neste âmbito que se insere uma outra obra manuscrita, ainda inédita, intitulada *Descriçam da çidade de vizeu e suas antiguidades e couzas notaveis que contem em si e seu Bispado, composto por hum natural anno de 1638*, redigida dois

²⁸ Vitor Serrão, “As «Imagens de Formusura Dissoluta» e a arte da Contra-Reforma – o caso de uma

anos após Botelho Pereira ter concluído a sua. Embora o autor, João de Pavia, conheça a obra daquele, não faz qualquer alusão directa ao nosso pintor nem às suas pinturas. Na verdade, entre os dois manuscritos existe uma diferença fundamental, relativamente ao alcance do conceito das designadas «antiguidades» locais. Enquanto Botelho Pereira valoriza uma componente objectual, atribuindo aos vestígios materiais uma importância central, este só de forma muito episódica, e quase accidental, o faz. A circunstância de se tratar de uma obra em verso, que segue estruturalmente os *Lusíadas*, composta por alguns sonetos introdutórios e dez cantos seguidos de «Adendas», funciona, talvez não como impeditivo, mas seguramente como limite, ao rigor e ao valor histórico das informações.

A partir da descrição de lugares, onde a dimensão poética do bucolismo se sobrepõe, não raras vezes, ao rigor geográfico da descrição, o autor introduz relatos fantasiosos de vidas piedosas de santos e beatos, reis e guerreiros, com a preocupação central de exaltar paradigmas de conduta moral, através da vida ou dos feitos exemplificantes desses protagonistas. Paralelamente, nessas descrições, faz pontuais e genéricas alusões, como sucede numa passagem que surge a propósito do mosteiro de S. Francisco de Orgens: «[...] *da mais antiga e linda arquitectura, seis quadros orna angélica pintura*»²⁹.

Porém, pela relação directa que autoriza estabelecer entre tradição oral e verdade histórica, regista-se neste manuscrito um pormenor interessante para a biografia de Vasco Fernandes. Entre as fólhos 32 e 33 o autor introduz no manuscrito uma planta da designada Cava de Viriato, feita à mão, a tinta da china e aguarela. Nessa planta, na direcção da terceira porta da referida Cava, tendo como limite direito a alusão a Santiago, representa um curso de água com a seguinte legenda: *rio do pintor*. Esta informação relaciona-se directamente com a questão dos «Moinhos do Pintor», isto é, com a tradição secular, recorrente em diversos autores dos séculos XVIII e XIX, que associa o famoso Grão Vasco a uns moinhos situados nas imediações de Viseu, tidos como o lugar do seu nascimento. Esta legenda

pintura Quinhentista”, *Vértice*, n.º 3, IIª série, Lisboa, Junho de 1988, p. 25.

identificativa do rio ou do ribeiro do pintor, que remonta a 1638, é a mais antiga prova dessa tradição³⁰.

Mas o séc. XVII foi particularmente pródigo na exaltação das qualidades artísticas, e até morais, do grande pintor de Viseu, cuja fama se foi entrecendo com informações aparentemente verídicas e com histórias definitivamente fantasiosas, umas inspiradas nos mitos e nas lendas locais, outras com um alcance geográfico e cronológico mais vasto. Vários documentos seiscentistas aludem ainda ao pintor, a propósito de casas ou terras de que fora proprietário. Este tipo de informação, que não vai além de alusões de passagem, lançada em diversos livros relativos à vida económica do cabido da Sé de Viseu, permite concluir que o pintor, ao longo deste século, se transformou numa referência local importante. Numa preciosa economia de meios, a alusão ao «*Vasco Fernandes pintor*» ou simplesmente ao «*pintor*» torna desnecessárias informações longas ou complementares.

Mas é ainda nas primeiras décadas do séc. XVII que surgem as primeiras histórias fantasiosas. O registo escrito mais interessante para aferir o alcance da lenda é o testemunho de uma pretensa bisneta de Vasco Fernandes, que se reporta ao ano de 1618. Pela mão de Mestre Jorge de S. Paulo, no *Epilogo e Compendio Da congregação de Sam Joam Evangelista (...)*, afirma Ana Fernandes que «*ouvira dizer a sua à sua Mãy houvera um bispo nesta cidade chamado do Azul tido na terra por Santo, e affirmava a dita sua Mãy que seu Avo Vasco Fernandes pintor hia tirar oleo do que corria da sepultura do Bispo Santo para aperfeiçoar as tintas das pinturas de mais porte*»³¹.

²⁹ João de Pavia, *Descriçam da çidade de vizeu (...)*, B.N.L., cod. 10622, fol. 60.

³⁰ A este propósito, o historiador viseense José Coelho, *Memórias de Viseu (Arredores I)*, Viseu, 1941, pp. 225 e 422, escreve: “é também denominado *Ribeiro do Pintor* aquele cujas águas accionam os referidos moinhos do Pintor, e, a jusante, inundavam o fosso da Cava de Viriato”. Por seu lado, Henrique da Neves, *A Cava de Viriato*, Figueira da Foz, 1893, pp. 57-61, certificara-se da existência, não apenas do lugar dos moinhos, mas da “quinta do pintor”. Veja-se o desenvolvimento desta questão, no que diz respeito à possibilidade de definir com maior precisão o seu grau de veracidade, no capítulo III.

³¹ Biblioteca Municipal de Braga, excerto publicado por José de Bragança, “O Problema Nacional dos Painéis”, *Diário Popular*, 28 de Dezembro de 1961.

Antes de mais, pensamos que o documento em causa é um bom certificado do reconhecimento da qualidade das pinturas conservadas na Sé de Viseu. A intervenção de materiais sagrados no processo de execução técnica, o óleo santo para «*aperfeiçoar as tintas das pinturas de mais porte*», surge como uma justificação do nível artístico alcançado pelo pintor, sem dúvida tanto mais surpreendente, quanto maior o formato da pintura. Por outro lado, e este talvez seja o aspecto mais interessante desta história, há uma vontade expressa em fazer coincidir as virtudes do bispo tido como santo (D. João Vicente, bispo de Viseu entre 1446 e 1463), exaltadas por todos os cronistas locais³², através de relatos milagrosos absolutamente empolgantes, com o virtuosismo técnico de Vasco Fernandes. Subjacente ao relato está, também, a tentativa de valorizar a conduta moral do pintor. O fascínio ou o encantamento da arte resulta aqui do reconhecimento de virtuosidades técnicas, não apenas da capacidade de representar o real, mas também, e fundamentalmente, do poder de transubstanciar materiais picturais, pigmentos e óleos, numa “matéria” sagrada.

Por outro lado, parece não ser alheia à construção desta história fantástica a circunstância do referido túmulo do Bispo D. João Vicente estar colocado, de acordo com o testemunho de Botelho Pereira e de outros autores posteriores, junto ao *Calvário*, uma das pinturas de Vasco Fernandes que mais considerações elogiosas suscitou ao longo do tempo. Na sequência das referências a esta pintura, incluídas no capítulo dedicado ao referido bispo, aquele autor escreve o seguinte: «e notando por trás hua sepultura, que tinha dois leões de pedra ao pé, e hum escudo com humas chaves, que parecia ser dos deste apellido, e por porta da sepultura a imagem de um Bispo, parecendo-lhe que seria o autor da quella obra, perguntou a Lemano a certeza»³³.

³² Botelho Pereira, *Dialogos morais historicos e politicos (...)*, p. 451, informa que «o Bispo protector, que está tido, e havido por Santo, e de quem seus Religiosos teem feito nesta Cidade bastantes inquericões».

³³ Botelho Pereira, *Dialogos morais historicos e politicos (...)*, p. 449.

A pintura havia sido deslocada da capela do topo do transepto para a capela tumular de D. João Vicente, por volta de 1630³⁴, onde viria a permanecer, mesmo após a retirada dos restantes retábulos para a sacristia da Sé, até ao início deste século. Aliás, a presença da referida pintura deu origem a uma alteração da designação da capela, que passou então a ser conhecida por “capela de Jesus” e que levou, inclusivamente, à suposição de que esse teria sido o seu local original. Embora conjectural, a ideia da associação entre a pintura e o túmulo, como factor condicionante da construção daquela história, serve pelo menos o propósito de demonstrar que vicissitudes ocasionais como esta podem suscitar determinadas reacções, cujo sentido nem sempre é fácil descodificar.

Sem o carácter fantástico do depoimento anteriormente citado, refira-se uma outra importante alusão a Vasco Fernandes, incluída num manuscrito, de autor anónimo e sem data, intitulado *Breve Tratado de Iluminação Composto por hum Religioso da ordem de Xp.to repartido em tres partes*³⁵. Tratando-se de um vasto conjunto de receitas técnicas, no capítulo 5.º, «*de como se fazem os estillos com que debuxão sobre a pintura*», escreve «*Vasco Frz*» na margem direita ao longo de um trecho do texto, seguido da indicação «*Morales famoso pintor o mesmo exordia tinha*». Através de duas linhas separadoras, e com estas notas à margem³⁶, o anónimo religioso estabelece uma correspondência directa entre os dois pintores e a seguinte informação: «*Depois do painel engezado, e bem raspado, e agavelhado, retratava a imagem com carvão, e depois com tinta do tinteiro a debuxava, e escorecia com a mesma tinta, então limpava o carvão e desi dava huã mão de imprimidura rala, e a*

³⁴ Em 1629, o Dr. Lourenço Coelho Leitão obteve consentimento do bispo e do cabido para instituir no topo Sul do transepto uma capela do Santíssimo Sacramento e um mausoléu para si e sua mulher, D. Ana Cardoso de Távora. De acordo com a escritura de contrato, a obra ficaria concluída a 24 de Agosto de 1630. Através das investigações de Lucena e Vale, e numa lógica bem fundamentada de exclusões e de correspondências, sabe-se que o local primitivo do *Calvário* deveria ter sido o mesmo ao qual se destinou a encomenda do Dr. Lourenço Coelho Leitão. Cf. Lucena e Vale, “Viseu Antigo”, Viseu, *Beira Alta*, 1944.

³⁵ B.G.U.C., *Breve Tratado de Iluminação* (...), ms. 344, fl. 38 (ou 94, de acordo com posterior renumeração). Identificado por Pedro Dias, e por nós publicado no Catálogo da Exposição *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, pp. 32-33.

deixava secar, e depois lavrava a imagem seguindo sempre o debuxo que tinha feito, e antes que a comesase de lavar corria com hum pequenino de oleo para que fose o lavrado doce».

Esta referência a Vasco Fernandes, e ao processo material descrito, embora o rigor da informação técnica seja questionável, poderá ser avaliada, fundamentalmente, a partir de dois pontos de vista complementares. Por um lado, surge em associação com Luís de Morales, o que reforça o valor do documento como comprovativo da fama de ambos, ainda que a do primeiro possa decorrer ou reforçar-se por associação à do segundo. Por outro, parece manifestar a vontade de credibilizar as informações de natureza técnica do autor, ao indicar para o efeito o nome de dois pintores como garante de qualidade. Uma outra hipótese a considerar, relativamente aos seus propósitos, é a de que essas notas funcionem simplesmente como um exercício de erudição. Nesta linha, refira-se que no conjunto do tratado se identificam referências a outros pintores, relativas a processos materiais diferentes. Por exemplo, no final do capítulo 1.º, intitulado «*do que se em as pinturas se envernizam, e que tintas*», inclui o nome «*Moralez*», enquanto no seguinte, embora na mesma fólho, «*que trata de como se deve pintar hum crucifixo de vulto, e das misclas que leva*», regista-se, com ambiguidade formal e de conteúdo, a nota seguinte: «*Auctor Ant.º* [e continua na linha seguinte, dada a exiguidade do espaço] *fran.co, e Prado*». No capítulo 10.º, «*de como se conservão as tintas moidas*», informa, sempre em anotação à margem, que «*Francisco Correia fasia isto*». Já no final do tratado, retoma a escrita para fornecer algumas receitas, nomeadamente «*A receita que usava Dominico grego*», e outras que indica como sendo de «*D fr.co das Neves*», do mosteiro da Esperança e do mosteiro de Santa Clara de Lisboa.

A identidade do autor, bem como a data do manuscrito, assume especial importância, sobretudo porque nos restantes tratados escritos em Portugal no decurso do séc. XVII, nomeadamente na *Arte da Pintura. Symmetria, E Perspectiva*, de Filipe

³⁶ O texto está incluído entre duas linhas separadoras, talvez com a intenção de estabelecer uma relação directa com o referido capítulo 5.º, também destacado, por sua vez, com uma linha na horizontal, já que o autor havia avançado com o capítulo 6.º, intitulado «*do moer das tintas a oleo*».

Nunes, editado pela primeira vez em 1615³⁷, e na *A Antiguidade da Arte da Pintura*, de Félix da Costa Meesen, de cerca de 1696, só publicado, como se sabe, quase três séculos mais tarde³⁸, as referências à pintura e aos pintores portugueses da primeira metade do séc. XVI são praticamente inexistentes.

Filipe Nunes é completamente omissos a este nível, pois limita-se a incluir, nos «Louvores da Pintura», os tópicos recorrentes, bastante desenvolvidos, relativos aos pintores da Antiguidade³⁹. Este aspecto assume particular relevância, já que pudemos comprovar que existe uma relação directa, denunciada pela coincidência dos títulos e de diversas passagens, entre o *Breve Tratado de Iluminação Composto por hum Religioso da ordem de Xp.to* (...), que temos vindo a citar, ao que supomos datável das primeiras décadas do séc. XVII, e o tratado de Filipe Nunes.

Quanto a Félix da Costa, embora revelando uma consciência histórica assinalável, dado o enorme vazio que se assinala nesta matéria em Portugal, exclui do seu elenco de “pintores notáveis” todos os que considera terem seguido a maneira gótica ou, por outras palavras, a geração que antecedeu os pintores de segura linguagem italianizada. Escreve o autor: «Entre os Pintores Portugueses, os que foram mais celebrados pella excelencia de sua Arte e poderão ser apremiados, e lograr m.tas honras, deixando aparte os que seguirão a maneira Gotica sem o estillo Romano, são os seguintes [...]. Inicia o elenco com Antonio Campelo, seguindo-se a plêiade de pintores activos na segunda metade do século XVI e no seguinte⁴⁰.

Reforçando o seu fascínio pelo academismo italiano, reporta-se à «escola gótica» para introduzir considerações críticas, e à ideia de «mingoante da Pintura»

³⁷ Filipe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, E Perspectiva*, Lisboa, 1615. Utilizámos a edição fac-similada de Leontina Ventura, Porto, Paisagem, 1982.

³⁸ Felix da Costa, *A Antiguidade da Arte da Pintura* (1690). Utilizámos a edição fac-similada de George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, New Haven & Londres, 1967.

³⁹ Filipe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria...*, pp. 69-77.

⁴⁰ Félix da Costa, *A Antiguidade da Arte...*, fls. 105v-110v (pp. 264-272). Além de António Campelo inclui Gaspar Dias, Francisco Venegas, Diogo Teixeira, Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Amaro do Valle, Afonso Sanches, Domingos Vieira, Francisco Nunes, Diogo da Cunha, André Reinoso, Diogo Pereira, José de Avelar, Josefa de Ayala, João Gresbante, Marcos da Cruz e Feliciano de Almeida. Trata-se das notícias mais antigas relativas a estes pintores, o que reforça o interesse e o valor histórico do tratado em questão.

para justificar o sucesso relativo de um ou outro pintor que considera com menor mérito, como sucede com Feliciano de Almeida⁴¹.

Na linha de Francisco de Holanda, embora decorridos cerca de século e meio entre a escrita dos dois tratados, o silêncio de Félix da Costa relativamente aos pintores da primeira metade do séc. XVI encontra na defesa da pintura italiana e do academismo, e portanto numa concepção teórica precisa, o seu fundamento. Não obstante, e com o propósito de demonstrar que os monarcas portugueses, à semelhança do que sucedia noutros países da Europa, «não deixarão também de honrar e fazer estimação dos Artifices desta Arte do debuxo», refere dois exemplos relativos à pintura deste período. Por um lado, reporta-se a obras que diz serem de autoria de um anónimo pintor enviado por D. Manuel a Roma, relatando o conhecido episódio relativo ao contentamento do Rei, e, por outro, alude a mercês régias concedidas a Gregório Lopes, concretamente o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago, tendo por base a inscrição da sua lápide⁴².

Relativamente ao primeiro exemplo, não é inocente a circunstância de Félix da Costa aludir a um “pintor bolseiro em Roma”, ainda que o não tenha sido, quanto ao segundo, refira-se que não dispõe de qualquer outra informação, aventando inclusivamente a hipótese de se tratar de mercê concedida por D. Sebastião ou pelo Cardeal D. Henrique, tendo como fundamento a tipologia da escrita, em formulação gótica, que transcreveu da referida lápide.

Para além do valor histórico destas informações, sobretudo no que diz respeito ao mecenato régio e à situação profissional dos pintores, é particularmente

⁴¹ Acerca deste pintor, o último do seu elenco, Félix da Costa escreve: «tinha genio para acabar com grande paciencia hum retrato pequeno, tomando bem a parecensa mas na sua pintura seguia a escola gotica sem relevo e força de cores, enfarinhava muito a pintura, porque suas sombras erão imperceptiveis, e parecião seus paineis sem relevo não sabia o valor das cores, nem o apartamento das figuras, nem a concordancia do todo, por falta de Perspectiva assim seus retratos parecem superficie, o que devia parecer corpo relevado; Contudo para o mingoante da Pintura, era o que a necessidade aplaudia», fl. 109v (p. 272).

⁴² A informação que dá é sobejamente conhecida: «A Gregorio Lopes Pintor, deu El Rey de Portugal o habito de Santiago como consta de sua sepultura em Sam Domingos de Lix.^a na Nave esquerda de frente da pia, que dis assim Aqui jaz Gregorio Lopes Cavalleiro do Abito de Sam Tiago, Pintor del Rey nosso S.or e de seus herdeiros. E pella letra que não hé gotica parece ser feita a merce pello Senhores Rey Dom Sebastião, ou Cardeal Rey», fls. 105r-105v (pp. 263-264).

interessante a crítica de Félix da Costa acerca da retirada das pinturas, executadas pelo suposto bolseiro (Garcia Fernandes, de acordo com o testemunho de um discípulo⁴³), para a capela-mor da igreja da Misericórdia, quando afirma que «o afortunado Rey Dom Manuel mandou ensinar a Roma hum sugeito Portugues, que chegado a este Reyno pintou para o mesmo Senhor varios paineis que estão em os altares da Capella Real e os com que se ornava a capella mor da Igreja da Misericordia desta Cidade, os quais o pouco conhecimento tirou do Retabolo sobterrandoos, e em seu lugar puserão pró dourado»⁴⁴. A crítica relativa à substituição das pinturas dirige-se à ignorância. Note-se, no entanto, que o autor tinha ainda uma outra base para a avaliação do desempenho do pintor, através dos painéis então localizados na capela real.

Esta e outras passagens do tratado não deixam de revelar uma certa falta de rigor crítico e avaliativo, só em parte compreensível à luz dos seus pressupostos e ideais. Considerando que as referidas pinturas não poderiam ostentar uma linguagem tão romanizada como a que reconhece nos pintores «celebrados pella excelencia de sua Arte», é estranho que nada diga relativamente a outras pinturas do mesmo autor, Garcia Fernandes, e de um conjunto de pintores – como sejam o próprio Gregório Lopes ou Vasco Fernandes, sendo este já famoso na época em que escreve – que haviam evoluído (é certo que de modo tímido, comparativamente aos que cita), no sentido da sua preconizada italianização.

Relativamente ao conceito de “pintura gótica”, que afinal utiliza como instrumento operativo de delimitação cronológica, separando com ele a primeira da segunda metade do século, parece revelar um entendimento muito pouco concordante com os valores formais da obra dos pintores que indicámos como exemplo, e que, por exclusão de partes, inclui nessa categoria.

Na ordenação crítica que elabora, relativamente ao pintor Feliciano de Almeida, a que já se aludiu, dá a seguinte conotação ao conceito: «na sua pintura

⁴³ Veja-se, entre outros, Joaquim Oliveira Caetano, “Garcia Fernandes. Uma Exposição à procura de um pintor”, *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, (cat. da exp.), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de S. Roque, 1998, p. 64.

seguia a escola gotica sem relevo e força de cores, enfarinhava muito a pintura, porque suas sombras erão imperceptíveis, e parecião seus paineis sem relevo não sabia o valor das cores, nem o apartamento das figuras, nem a concordancia do todo, por falta de Perspectiva assim seus retratos parecem superficie, o que devia parecer corpo relevado»⁴⁵. Na verdade, o autor parece revelar um desconhecimento efectivo dos valores da pintura portuguesa em questão, sobretudo da que em Portugal se fez a partir dos anos trinta do séc. XVI.

A distância cronológica a que escreve, recorde-se que o tratado é escrito em finais do séc. XVII, poderá justificar, de algum modo, uma percepção difícil dos valores picturais em causa. Porém, o estado de conservação das pinturas, provavelmente com vernizes oxidados e problemas de fixação de camadas picturais, dificilmente pode desculpar as ideias de ausência de relevo e de força cromática, as dificuldades de espacialização das figuras, etc.. O autor reporta-se, aliás, a pinturas que poucas décadas distavam daquelas, nomeadamente de autoria de António Campelo, de cerca de 1570-1580, e cujo estado de conservação não deveria ser substancialmente diferente. Será curioso notar que, relativamente a estes aspectos, e à obra deste pintor, mostra uma sensibilidade particular, pois diz expressamente que «hum painel de Xpo cõ a crus às costas prodigioso, que merecia outro lugar, e outro trato que o que tem»⁴⁶.

1. 3. De retábulo a quadro autónomo: novos usos e contextos de significação

⁴⁴ Félix da Costa, *A Antiguidade da Arte...*, fl. 105r (p.263). Sublinhado nosso.

⁴⁵ Félix da Costa, *A Antiguidade da Arte...*, fl. 109v (p. 272).

Nas últimas décadas do séc. XVII, e ao longo do seguinte, assinalam-se mudanças decisiva na situação da pintura quinhentista que se manteve, ao que supomos maioritariamente, *in situ*. Do desmembramento dos grandes polípticos, montados ao longo dos reinados de D. Manuel I e D. João III, decorrem fundamentais consequências – a marginalização das pinturas e a sua disponibilidade para novos usos. O processo inicia-se no momento em que os painéis são retirados das complexas estruturas retabulares, ilhargas, travejamentos, estruturas de remate, guarda-pós, etc., e passam a quadros autónomos. É que, independentemente dos usos ulteriores dados a cada unidade ou a cada série, e mesmo que tenham sido reutilizados em novos retábulos, enquadrados no mesmo ou em diferentes espaços, perde-se irreversivelmente a significação do conjunto, e altera-se o valor e o sentido de cada peça isoladamente. Será fundamental considerar que na sua concepção estava subjacente, não apenas a ideia dos valores picturais e iconográficos de cada painel, mas da sua posição e participação no conjunto retabular.

Os problemas de conservação destes retábulos, volvidos um ou dois séculos sobre a sua presença nos espaços de culto, tiveram, por certo, um peso actuante neste processo de mudança. Mas é no quadro da afirmação de uma outra sensibilidade, a estética barroca, e de um conjunto de factores que a favoreceram, que se deverá procurar o motivo principal. O gosto pelo luxo festivo e pelo aparato, a opção por novos materiais e espaços para a imagem (do azulejo aos tectos pintados), uma nova ou renovada concepção do espaço e da matéria, que se revê exemplarmente na opção generalizada pela talha para as novas estruturas retabulares, revela, numa perspectiva puramente formal, uma preferência pela sensualidade do volume, pela refulgência do ouro, pelas estruturas dinâmicas e superfícies ornamentadas, o que significa que se abre um processo impiedoso para os velhos retábulos quinhentistas.

⁴⁶ Félix da Costa, *A Antiguidade da Arte...*, fl. 106r (p. 265). Relativamente a este pintor e a esta pintura, entre outras, veja-se *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, (cat. da exp.), (coord. de Vitor Serrão), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 213-221.

Após o apeamento dos retábulos, e a conquistada autonomia dos painéis que os formavam, num processo de viragem que foi decisivo, também porque generalizado, no reinado de D. João V, assiste-se a uma enorme diversidade de situações. A retenção das pinturas nos mesmos espaços, embora com novos ou renovados enquadramentos e “soluções expositivas”, a localização em espaços alternativos aos originais, tais como as paredes laterais dos templos, sacristias corredores e outras dependências, por vezes transformadas em verdadeiras pinacotecas, os empréstimos, as doações, e as vendas (na origem de uma dispersão, que em muito confunde e dificulta os processos de investigação) ou a simples destruição, são as diversas possibilidades de destino.

A passagem da situação de peça de retábulo a quadro autónomo será também um passo decisivo para a integração futura de tais objectos nos circuitos do colecionismo e do antiquariado. Num processo que se estrutura lentamente no tempo, a pintura adquire um novo estatuto e, com ele, novos usos, novos públicos, e um novo valor.

A situação de precaridade em que se “conservaram” grande parte dos espécimes, assim como a sua enorme dispersão, implicará uma verdadeira aventura de redescoberta e de identificação, que se revê em esforçadas tentativas de reconstituição de séries retabulares⁴⁷, num processo que teve início, de modo sistemático e no registo de uma metodologia exigente, já no início deste século.

Algumas referências documentais setecentistas a antigos retábulos de pintura surgem no contexto de novas encomendas, na sua grande maioria a dar conta do seu

⁴⁷ Como bem refere José Alberto Seabra Carvalho, “O Retábulo da Trindade”, *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, (cat. da exp.), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, p. 79, “Uma das vertentes fundamentais da investigação sobre a nossa pintura retabular da primeira metade do séc. XVI incide assim num esforço de carácter “regressivo” e por vezes coroado com fórmula consagrada na bibliografia da especialidade: “reconstituição conjectural”. Consiste num exercício que culmina um bem sucedido percurso, eventualmente longo, de pesquisa do historiador por inventários e acervos de museus e colecções particulares, sacristias e dependências eclesiásticas, por repertórios fotográficos e fontes escritas, associando imagens e múltiplos testemunhos, relacionando iconografias e medidas de quadros, até ao dia em que, reunidos os objectos e as provas da sua ordenação primitiva, se acha em condições de propor a tal reconstituição, isto é, de afirmar que uma série de pinturas sem relação aparente ou estabelecida

estado de ruína, o que serve para alegar, de modo não inocente, a necessidade de disponibilizar verbas para novas intervenções de reforma. Porém, alguns testemunhos manuscritos e impressos, bem como o reaproveitamento de algumas pinturas, a avaliar por situações como a que ocorre, por exemplo, na matriz de Freixo de Espada à Cinta – os painéis do retábulo, integrados em novas estruturas de talha dourada, passam a decorar as paredes da capela-mor – permitem identificar a emergência de uma dinâmica de valorização e de conservação.

As fontes manuscritas e impressas devem-se, na sua grande maioria, a autores directamente ligados à Igreja, nomeadamente crónicas de ordens religiosas ou “inventários” de imagens milagrosas, como é o caso da extensa obra de Frei Agostinho de Santa Maria e, de algum modo, o das importantes *Memórias Paroquiais*, de 1758. Não surpreende, pois, que as breves, ou mais demoradas, alusões às “devotas imagens” surjam num contexto de apreço e de valorização dos seus temas e conteúdos.

De modo geral, a pintura surge sob a designação «antiga», e ligada a adjectivos valorativos, tais como «excelente», «preciosa», «estimada», «formosa», «angélica». Relativamente à identidade dos pintores, com a excepção, uma vez mais, do Grão Vasco, o silêncio é quase total. Por isso, a questão da autoria desta «pintura antiga» remete-se habitualmente para uma névoa de qualificativos, tais como «insigne» ou «grande pintor» ou, no caso daquele, ainda com o recurso aos nominativos enfáticos de «gram» ou «grão».

Em síntese, duas características essenciais podem identificar-se ao longo deste período. Por um lado, a conservação de um significativo número de exemplares que, maioritariamente retirados dos locais originais, passam a espaços secundários, por outro, a atribuição da grande maioria desse “quadros”, com foros de exclusividade, ao Grão Vasco, que se transforma então numa categoria de valor.

Já que um tratamento exaustivo das fontes se afigura impossível, a prevalência destas duas ideias centrais pode ser sumariamente ilustrada com alguns

conviviriam originalmente em disposição retabular no sítio tal e que *conjecturalmente* se organizariam

exemplos. O cronista Francisco de Santa Maria, relativamente ao retábulo da capela-mor da igreja do convento de S. Bento de Xabregas, ou do Beato António, que informa ter D. Manuel mandado fazer, diz que dele «só aparecem uns poucos vestígios», o que significa que o retábulo foi apeado em data ainda anterior a 1697 e que, muito provavelmente, os seus painéis só em parte se conservaram⁴⁸.

Retomando os testemunhos que dizem respeito às pinturas da Sé de Viseu, num extracto de despesas, com a data de 1720 a 1738, consta que «*mandou este cabido fazer de novo os dois altares colaterais de S. João e S. Pedro e os subcolaterais de N.ª Sr.ª do Rosário e St.ª Ana pois se achavam uns e outros tão antigos e carcomidos do caruncho que estes, por se acharem sem molduras nem capiteis, se lhes ignorava o principio da sua forma; e aqueles não constavam mais que de umas taboas velhas, metidas em um arco com sombras de que foram pintadas, e todos indignos de estarem em uma pobre igreja da aldeia, quanto mais em uma catedral*»⁴⁹.

Note-se que este documento, ao contrário do que havia sucedido há cerca de um século atrás (1607), no âmbito da reforma do S. Pedro, ou algumas décadas depois deste, de acordo com os testemunhos de Botelho Pereira, é completamente omissivo quanto à autoria e aos valores picturais dos exemplares em questão, centrando-se exclusivamente no seu estado de conservação. Mas é fundamental acautelar que o excerto transcrito se insere num caderno de alegações, no qual se procura dar fundamento a despesas feitas, em virtude uma série de reformas levadas a cabo na Sé, numa situação de conflito, entre o bispo e o cabido, agravada porque nesse período se encontrava vaga a mitra. O sentido pejorativo com que se alude às pinturas, seja por motivos de conservação, de gosto ou de função, ou por todos em

de um certo modo”.

⁴⁸ Francisco de Santa Maria, *O Céu Aberto na Terra. História das sagradas congregações dos cônegos seculares de S. João Evangelista em Portugal*, Lisboa, 1697. Para o aprofundamento deste assunto, veja-se José Alberto Seabra Carvalho, *Estudo sobre proveniências nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga*, Relatório de estágio para técnico superior de 2.ª classe do M.N.A.A., Maio 1990-Maio 1991.

simultâneo, não foi suficiente para obstar à sua retenção. É que, as ditas «taboas velhas», e outras semelhantes localizadas no mesmo edifício, então substituídas pelos retábulos de talha, foram afinal conservadas e expostas na sacristia do templo.

Das estruturas retabulares nada se conservou, incluindo as que ligavam as predelas ao painel de grande formato, que foram emolduradas e igualmente colocadas nas paredes (como provam os ganchos de metal que para o efeito se incrustaram na pedra de remate) de modo aleatório, como peças autónomas.

Um processo semelhante havia ocorrido já em finais do século anterior, entre 1675 e 1680, data da ampliação da capela-mor da mesma Sé, e do consequente apeamento do respectivo retábulo – o polémico retábulo manuelino – que teve como motivação, não (ou não apenas) a antiguidade das pinturas, mas a exiguidade do espaço⁵⁰. Após o apeamento, e a colocação de molduras individuais, penduraram-se nas paredes laterais da mesma capela, já consideravelmente ampliada, de acordo com o memorialista Leonardo de Sousa, «14 primorosos quadros, artefacto prodigioso do insigne Apelles viseense, o Grão Vasco Fernandes de Carvalho»⁵¹. É provável que o critério de simetria na colocação dos quadros, paralelamente ao das dimensões das ditas paredes, esteja na origem do número de painéis que se mantiveram em Viseu, até aos nossos dias (os mesmos catorze), e na dispersão de outros, nomeadamente do *Calvário*, que surge, sem qualquer justificação aparente, no Seminário Maior de Coimbra⁵².

⁴⁹ A.D.V., Caderno de papel de 12 folhas, sem numeração nem rubrica. Publicado por Alexandre Alves, “Elementos para um inventário artístico da cidade de Viseu”, *Beira Alta*, fasc. I, 1.º trimestre, Viseu, 1961, p. 80.

⁵⁰ De acordo com a vontade do bispo D. João de Melo, expressa em 1675, na *Instrução e Relação da Catedral / da Cidade de Viseu, e mais Igrejas do Bispado / Para a Sagrada Congregação*, A.D.V., sem número de inventário, fl. 3. Documento transcrito por Luís Manuel Aguiar de Morais Teixeira, *O Retábulo Manuelino...*, pp. 295-296.

⁵¹ Leonardo de Sousa, *Memorias Historicas e Chronologicas dos Bispos de Vizeu (...)*, tomo 3.º, 1768, B.M.V., 20-I-IV.

⁵² Identificado como pertencente ao mesmo conjunto retabular por Dagoberto Markl, “O Calvário da Sé de Viseu, um painel a recuperar e a restituir”, *O Diário*, Lisboa, 2 de Junho de 1977.

Outras situações paralelas, embora, pela especificidade das informações, mais escassas do que seria desejável, encontram-se documentadas⁵³. Apenas a título de exemplo, os oito painéis do retábulo quinhentista da capela-mor da Igreja do Mosteiro de Trindade, em Lisboa, encontrava-se em data anterior a 1789, de acordo com a Crónica de Frei Jerónimo de S. José, editada neste ano, nas paredes de uma dependência do convento⁵⁴. O cronista considera as pinturas «estimáveis» e referindo-se ao local para onde haviam sido transferidas afirma ser «grandiosa, ornadas as suas paredes de pinturas antigas da vida de Christo, em quadros de molduras douradas»⁵⁵.

Na extensa obra de Frei Agostinho de Santa Maria, embora tenha o propósito de elaborar um “inventário” de imagens marianas milagrosas, é possível respigar algumas informações interessantes relativas a pinturas isoladas, ou a retábulos que designa sob a categoria de «pintura ao antigo», bem como algumas atribuições a Grão Vasco, sobretudo no tomo 5.º, dedicado aos bispados do Porto, Viseu e Miranda, publicado em 1716.

Genericamente, este tipo de informação adquire um carácter subsidiário, surgindo quase sempre integradas nas descrições, mais ou menos minuciosas, dos locais de culto, concretamente dos seus altares, já que as referidas imagens milagrosas inventariadas, sempre descritas de modo pormenorizado, são na sua grande maioria de escultura. Uma importante excepção diz justamente respeito a uma pintura, hoje desconhecida, que o autor informa ter sido «obrada pelas mãos do insigne Vasco, a quem os que reconhecem a valentia das suas obras, dizem ser huma gloriosa emulação dos pinceis de Apelles, & Timanthes, que na Grécia forão

⁵³ Como não é possível tentar aqui um inventário exaustivo de todas as situações, remete-se para trabalhos de âmbito monográfico e para o estudo de proveniências de José Alberto Seabra Carvalho, já citado. Refira-se, a propósito, que neste estudo, na p. 36, se alude ao inventário dos bens mobiliários do Convento de S. Bento da Saúde, efectuado em 1823, no qual consta “existirem na sacristia 12 pequenos painéis da vida de N. Sra. E mais 6 outras pinturas, em madeira”.

⁵⁴ Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte em Portugal. O Renascimento*, vol. 6, Lisboa, 1986, pp. 136-138 e José Alberto Seabra Carvalho, “O Retábulo da Trindade”, *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, (cat. da exp.), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, pp. 79-85.

⁵⁵ Citação a partir de José Alberto Seabra de Carvalho, “O Retábulo da Trindade”, p. 80.

venerados como Deoses da pintura». Se esta relação com os pintores da Antiguidade, embora mais ou menos constante, é um importante contributo para que se possa definir uma cronologia rigorosa das ressonâncias da fama do pintor pelos corredores do tempo, não são menos valiosas a descrição e as informações paralelas acerca desta pintura que, tanto quanto se percebe pela descrição, representava o tema da coroação da Virgem, e se localizava numa igreja do antigo concelho do Guardão, na Serra do Caramulo.

Frei Agostinho, na sequência da comparação de Vasco aos míticos pintores da Antiguidade, ultrapassa a recorrente valorização das qualidades miméticas da pintura, quando escreve: «Porque se admira naquella Sagrada Imagem hum rosto tão natural, & de tão rara fermosura, que parece está infundindo respeytos, & venerações, ainda naquellas pessoas, que por sua insufficiencia, ou frieza, com menos attenção contemplão a sua belleza; & estes então movidos da devoção, reconhecem no divinizado daquella Sagrada Effigie de Maria, as adorações de que he digna em seu Original».

Embora a centralização do discurso nas qualidades devotas da pintura nada tenha de particularmente inovador, é notável o reconhecimento da sua eficácia à luz da relação, ou da correspondência directa, que se estabelece com o original. O uso de maiúsculas nas referências directas às imagens denuncia, por si só, um particular modo de ver ou, talvez melhor, de sentir nelas ressonâncias do sagrado.

Vem reforçar esta ideia, a informação dada pelo autor acerca dos motivos que estiveram na origem de uma tentativa de aquisição da pintura pelo bispo de Viseu, em finais do séc. XVII. A este propósito, escreve:

«Sendo Bispo daquella Diocesí o Senhor D. João de Mello [...]; vendo a grande formusura daquella Sagrada Imagem, enlevado nella, não se podia apartar da sua presença. Tão affeyçoado ficou á rara fermosura, e magestade, que aquella Santissima Imagem representa, que intentou levalla para Vizeu, para emprego da sua devoção, dando huma copia, que fosse muito parecida ao Original, e huma boa quantidade de dinheyro para as obras e ornatos daquella Igreja ao Abbade della, que naquele tempo era o Licenciado Joseph da Costa Pessoa, o qual com generoso zelo, e

mayor valor, nem quis aceitar o dinheyro, nem consentir em que se despojasse a sua Igreja de huma tão preciosa joya»⁵⁶.

Nesta passagem, ressalta a relação afectiva entre os destinatários e a pintura, sem dúvida estimulada pelas suas qualidades realistas⁵⁷. Na ausência de um vocabulário específico para exaltar o seu valor artístico, aspecto que deve ser ponderado à luz da formação do autor e dos propósitos da sua obra, o emprego das expressões «rara fermosura e magestade» ou «preciosa joya», devem ser avaliados também nessa dimensão. Aliás, tentar individualizar a dimensão artística de outras é uma tarefa difícil, pois até no modo como se alude à cópia, que poderia ser «muito parecida», e não exactamente igual à pintura original, remete para uma inextricável relação entre qualidades picturais, funções devotas e, sobretudo, para o processo de fusão entre uma coisa e outra.

Por outro lado, esta proposta, a da oferta de uma cópia em troca do original, acrescida de uma compensação em dinheiro, revela um manifesto empenho, por parte do bispo de Viseu, na aquisição da referida pintura. Além das motivações piedosas e afectivas indicadas pelo autor, ignora-se o motivo concreto pelo qual D. João de Melo, que levou a cabo algumas importantes reformas na sua Sé, nomeadamente a ampliação da capela-mor, com o conseqüente apeamento do retábulo manuelino, assunto a que já se aludiu, colocou tanto empenho na aquisição desta pintura. Refira-se que na sua descrição, com a informação de que se sobrepunha à antiga imagem mariana pintada a fresco sobre a estrutura parietal, Frei Agostinho diz ainda que «se não vê outra Imagem, nem de vulto, nem de pintura; & só o Sacrario, & por cima delle o quadro da Senhora pintada em taboa, com molduras douradas»⁵⁸. O que quer dizer que a circunstância de se tratar de uma pintura autónoma, ou já autonomizada

⁵⁶ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano* (...), tomo 5, pp. 376-377.

⁵⁷ A propósito de uma pintura de qualidade suspeita, que viria, por tal motivo, a ser refeita por Bento Coelho, Frei Agostinho (tomo 7, p.172) estabelece uma separação entre as capacidades femininas e masculinas no processo de avaliação da imagem. Em tom de crítica, informa que «as mais religiosas, porque não vião naquella Santa Imagem a fermosura, & perfeçoens, que se devem considerar na Mãe de Deos, & nas suas Imagens; & as mulheres mais attendem à fermosura, do que ao que as Imagens representam».

⁵⁸ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano* (...), tomo 5º, pp. 375-376.

em ulterior intervenção, e não de um conjunto retabular mais complexo, facilitaria todo o processo de cedência ou de aquisição. O espírito colecionista, já a partir do reconhecimento do valor artístico da obra, é uma hipótese a considerar.

As restantes referências do autor a pinturas de autoria de Vasco, em mais três igrejas da região de Viseu, surgem já no âmbito das suas usuais descrições dos locais de culto que tinham imagens milagrosas. Apesar de se limitar a indicar os temas e a sua localização no espaço, não deixa no entanto de as considerar como «excelentes», e de anteceder o nome Vasco com o qualificativo de «insigne»⁵⁹.

O autor que temos vindo a abordar recorre a diversas fontes, que cita ou transcreve em algumas situações⁶⁰. Nos relatos de inúmeras histórias milagrosas, lendas e contos fantásticos de tradição oral são frequentes as alusões a colaboradores, nomeadamente a párocos locais. As referências a Vasco, cujo apelido desconhece, inserem-se justamente neste contexto, pelo que também neste sentido, a obra de Frei Agostinho de Santa Maria é uma antecipação das *Memórias Paroquiais*.

Atento nas suas descrições, vai fornecendo informações relativas à identidade de um ou outro pintor, como é o caso de Bento Coelho da Silveira⁶¹, de escultores, estofadores de imagens, pedreiros e mestres de obras e, sobretudo, dos mecenas ou promotores. Com a exceção do já lendário Vasco, é omissos relativamente à identidade de outros pintores quinhentistas.

As *Memórias Paroquiais*, ou as informações enviadas, em 1758, para o *Diccionario Geographico*, no relativo à questão que nos interessa, não divergem substancialmente das fontes que temos vindo a abordar. Aliás, o pároco da freguesia

⁵⁹ As alusões a pinturas de Vasco Fernandes foram inventariadas por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 12-13.

⁶⁰ Veja-se, a título de exemplo, o tomo 7.º, p. 69. A propósito «Da milagrosa Imagem de nossa Senhora do Paraiso», em Lisboa, conclui com as referências seguintes: «Desta Santa Imagem faz menção o Arcebispo Dom Rodrigo da Cunha, na sua *Historia Ecclesiastica de Lisboa*, o Author da *Corografia Portugueza*, tomo 3. p. 366. & o Padre Fr. André na sua *Historia de Santiago* manuscrita».

⁶¹ Na Igreja dos Fiéis de Deus, Lisboa, o religioso Gil Lourenço patrocinando uma reforma, «adornou [as ilhargas da capela] de ricas pinturas feytas por Bento Coelho», tomo, 7.º, p. 29. A referência mais interessante a este pintor encontra-se no mesmo tomo, pp. 171-173, relativa a uma intervenção numa pintura executada pela pintora Maria de Guadalupe. De acordo com o autor, uma religiosa «mandou o quadro ao insigne Pintor Bento Coelho da Silveyra, para que o concertasse em fôrma (...) Bento

e concelho de Guardão, remete mesmo o leitor para a obra de Frei Agostinho de Santa Maria e para o P.e António Carvalho da Costa, considerando que «*com tanta advertencia e miudeza indagarão estes tão coriozos Escriptores a prezente materia que se acha nella pouco que dizer e que não esteja ditto por elles*»⁶².

No entanto, se o silêncio relativo aos pintores, por um lado, e as alusões a pinturas e retábulos antigos, por outro, autorizam uma comparação das memórias paroquiais com o *Sanctuario Mariano* (...), já no que diz respeito ao caso do célebre Grão Vasco, como seria de esperar, os párocos de Viseu e da região envolvente dão-lhe uma relevância ou um ênfase muito especial.

Nicolau António de Figueiredo, pároco da Sé, escreve o seguinte: «*Entre as antiguidades de Vizeu merece particular memoria a sepultura do Rey Dom Rodrigo [...] tem taobem a gloria de haver sido Patria del Rey Dom Duarte [...] foi berço do famosissimo Variato, Gloria de Portugal, e terror de Roma, e do Gran Vasco*»⁶³. O seu discurso, tal como sucede com o dos outros párocos que escreveram acerca das diversas freguesias da cidade e das imediações, centraliza-se também nas próprias pinturas e, neste sentido, estes registos são primeiro inventário local, naturalmente não exaustivo, da pintura de Vasco Fernandes e da sua oficina. Além das que já eram conhecidas, e que nesta data se localizavam na capela de Jesus e na sacristia da Sé, acrescem, entre as que chegaram até nós, as da igreja de Santiago de Besteiros, do paço episcopal de Fontelo e do convento de Orgens, bem como alguns exemplares que se teriam perdido. Neste grupo, incluem-se as duas pinturas que, na época, estariam ainda colocadas nos altares laterais da desaparecida igreja de S. Martinho, na cidade, uma com o tema «S. Brás» e outra com a «Senhora da Piedade», pois de acordo com um dos párocos que conhecia as obras da Sé tratava-se de «*duas pinturas Antigas obra do Insigne gran Vasco Pintor famoso que foi do distrito da minha freguezia*»⁶⁴.

Coelho a concertou forte, que ficou huma suspenção, & arrebatou os corações de todos os que nella poem os olhos, & assim he hoje toda a devoção daquelle Convento».

⁶² A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 18, fl. 653 (mf. 327).

⁶³ A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 43, fl. 582 (mf. 773).

⁶⁴ A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 43, fol. 747 (mf. 773).

Outro aspecto inovador destas memórias consiste na importância que se atribui aos dados biográficos do célebre pintor, que a todo o custo se queria viseense. Embora de forma contraditória, apoiando-se na toponímia e na tradição oral, os párocos avançam com informações relativas à sua identidade e ao seu local de nascimento⁶⁵; no que viriam a ser os aspectos centrais do debate travado em torno do pintor na época Romântica. Pode também afirmar-se que as memórias paroquiais da região de Viseu são um dos mais expressivos testemunhos da heroicização do artista ou, pelos menos, um dos pontos altos desse processo. Apesar da dimensão local destes registos, nas categorias designativas e no conteúdo das informações revela-se a consciência de uma fama à escala nacional e mesmo estrangeira. A título de exemplo, o pároco da freguesia de Besteiros afirma que na sua igreja «*o que se descobre de Pintura se observa ser notavel, e se prezume ser do nosso Grande Portuguez e famoso Pintor o Gram Vasque*»⁶⁶, enquanto um dos párocos de Viseu escreve que «*foi o assombro não só deste Reino, mas ainda dos Estrangeiros O que ainda Aseverão as suas obras e Pinturas, como se estão inda admirando nesta Santa Sé de Vizeu*»⁶⁷.

Ao nacionalista dos discursos, acresce a “clássica” comparação com os míticos pintores da Antiguidade. Não obstante tratar-se de um tópico recorrente e central a todo este processo de heroicização, ganha agora uma dimensão enfática nova, na operação de transferência do nome do mais célebre daqueles pintores para a designação deste – o «*Vasco Fernandes*» do cronista seiscentista Botelho Pereira transforma-se no «*Apelles Portugues o grão Vasco*» dos párocos que escrevem em 1758, ou no «*insigne Apelles vizeense o Grão Vasco Fernandes de Carvalho*», do memorialista Leonardo de Sousa, autor de um manuscrito de 1767-1768, a que já se fez referência. As confusões em torno da verdadeira identidade do pintor, a começar pela perda do seu apelido, tornam-se evidentes.

⁶⁵ É interessante verificar que dois párocos distintos, o de Santiago de Besteiros e o de Moure do Carvalhal, reivindicam o nascimento do pintor para as respectivas freguesias.

⁶⁶ Como justificativa desta autoria avança com a informação seguinte: «*este famoso Pintor nunqua Pintou se nam em Pau*», A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 7, fl. 795 (mf. 301).

⁶⁷ A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 43, fols. 747-748 (mf. 773).

Finalmente, interessa considerar que as memórias paroquiais fornecem abundante material para reforçar a ideia de que a conservação da pintura se deve fundamentalmente à conquista do realismo e, conseqüentemente, ao processo de fusão entre referente e imagem. Na sequência da descrição minuciosa de uma pintura localizada no mosteiro de S. Francisco de Orgens, e que se pensa poder corresponder à *Lamentação* (M.G.V.), depois atribuída a António Vaz, um dos párocos da Sé escreve o seguinte: «*com cujo aspeto [Maria e Santas Mulheres], se emternecem os mais duros e (?) coracoins na excelência de tam santas imagens se com devoçam se atendem e contemplam que tanto ao vivo está esta singullar pintura que nam se aclara defrença da figura ao figurado; porque foi tal a valentia, e primor do artífese que fes parecer natural o artefato e vivo o que foram sombras do primoroso pincel*». Num exercício de erudição, e no âmbito da comparação de Grão Vasco com Apeles e Timantes, o mesmo pároco evoca a *Ars Poetica* de Horácio, na célebre passagem que transcreve do seguinte modo: «*Pictoribus, atque Poetis*

Quidlibet audendi semper fuit potestas»⁶⁸.

Nas últimas décadas do séc. XVIII, e nas primeiras do seguinte, a par da formação de importantes colecções onde pontua a pintura quinhentista, estruturaram-se as bases, ou as condições decisivas, para a emergência da historiografia, num processo em que a atitude reflexiva, o juízo de valor e o método vão ganhando progressiva expressão.

Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, que Paulo Varela Gomes considera justamente ser “o primeiro a ter uma concepção das condições básicas da história da arte”⁶⁹, é neste contexto uma referência obrigatória, não apenas pela sua acção como coleccionador, mas também pela influência que exerceu, sobretudo, nos trabalhos

⁶⁸ A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 43, fol. 637 (mf. 773). Refira-se que o pároco em questão, Manoel Lopes de Almeida, cita também Frei Agostinho de Santa Maria, quando diz que «*obra do gram vasco nam pairesse duvida ainda que ao Autor do Santuario Mariano paresesse ser de Alberto Dureiro*».

⁶⁹ Paulo Varela Gomes, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 153.

pioneiros de Cyrillo Volkmar Machado e de José da Cunha Taborda. Numa passagem das suas *Memorias historicas da utilidade do ministerio do pulpito*, impressas em Lisboa, em 1775, diz o seguinte:

«não saberei eu delinear o caracter da Pintura naquelle Seculo, tanto por ser cousa alheia de minha profissão, como porque na verdade foram os antigos descuidados em conservar-nos estas noticias. Não direi que dos muitos mancebos que El-Rei mandou a Itália, nem dos quarenta Pintores que escreveu Frei Nicolau de Oliveira haver em Lisboa, só era capaz uma porção ser aqui recommendada. Carecemos dessa noticia individual. Ficou de entre elles bom nome a Grão-Vasco, da escola de Perugino»⁷⁰.

Esta última ideia, a da formação italiana de Vasco (nesta data desconhece-se já o apelido), havia sido lançada por Pietro Guarienti, já após a sua estada em Portugal, em 1753⁷¹. Aliás, é justamente a este autor que se devem as informações – como a de que havia adquirido uns moinhos em Viseu em 1480, ou que havia estudado em Itália, com Perugino⁷² – repetidas depois por Ribeiro do Santos, Taborda e Cyrillo, como em seguida se verá.

A “internacionalização” do Grão Vasco, bem como da ideia da sua relação com os grandes génios da pintura, encontra testemunho num inventário da galeria de pintura da Imperatriz Margarida, da Hungria (início do séc. XIX), no qual consta que pontuavam, a par de obras de outros pintores portugueses mais tardios, «*duas taboas preciosas de Grão Vas(c)o de Vizeu, cujas cabeças parecem de Rafael e os corpos de Alberto Durer*»⁷³.

Com base nas informações disponíveis para avaliar o percurso histórico da pintura, entre meados do séc. XVIII e meados do seguinte, e tendo como referência o número de painéis que chegaram aos nossos dias, percebe-se que este é um dos períodos mais negros de todo o processo. Para além das perdas que decorrem dos diversos cataclismos naturais, que não foram insignificantes na delapidação do património nacional, avolumam-se uma série de factores. No caso dos exemplares pertencentes a ordens religiosas este processo será substancialmente agravado, com o

⁷⁰ Citação a partir de Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 21.

⁷¹ Pietro Guarienti, *Abcedario pittorico del Pellegrini Antonio Orlandi*, Veneza, 1753.

⁷² Veja-se o desenvolvimento desta questão no capítulo III.

duro golpe da extinção, em Maio de 1834, e com a sua incorporação nos «Bens Nacionais». Mas será também a partir deste momento que terá início, enquanto facto sistemático e publicamente assumido, um outro processo – a organização e inventário de espólios, que tiveram no extinto convento de S. Francisco o primeiro lugar de depósito, depois seleccionados para a Academia Real de Belas Artes, e a sua posterior musealização na Galeria Nacional, inaugurada em 1868. Para acompanhar todo este complexo processo, os acidentes de percurso que estiveram na origem de perdas efectivas, por um lado, e da perda de relação com o seu local e contexto de origem, por outro, remetemos para o estudo fundamental de José Alberto Seabra Carvalho⁷⁴.

2. Emergência e evolução do pensamento historiográfico: conceitos, métodos e problemas

Tal como a grafia da arte no tempo não é linear, também o não são, inevitavelmente, as motivações e as orientações do interesse historiográfico que ela foi suscitando. Embora sumária, uma avaliação crítica de contributos pressupõe um ponto de partida – a identificação do momento a partir do qual, ao simples registo enumerativo de nomes e de obras, de elencos de pintores e de pinturas, acresce o juízo de valor, a atitude reflexiva, o método. Este processo estruturou-se a partir dos contributos decisivos de dois autores que, além da preocupação inventariante, das informações dispersas e confusas, o que implicou a compulsão de novos e abundantes dados através de uma pesquisa de fôlego, avançaram com importantes reflexões críticas. Uma análise mais detalhada desse primeiro momento justifica-se à luz do valor que sempre se atribuí ao início e ao fim das durações, ainda que neste caso concreto se fique muito aquém do fim...

Em 1815, José da Cunha Taborda publica a «Memória dos mais Famosos Pintores Portuguezes e dos Melhores Quadros Seus», em apêndice à tradução da

⁷³ Agradecemos a Vitor Serrão esta informação, identificada num arquivo privado de Madrid.

Regras da Arte da Pintura, do italiano Michael Angelo Prunetti. A inclusão desta memória na referida tradução, tem o propósito simples, de acordo com o autor, de resgatar os pintores ao “esquecimento, e viverem entre nós, credores da fama, e dos louvores de que por seu grande merecimento se fizerão dignos”⁷⁵.

Em 1823, já em edição póstuma, surge a *Collecção de Memorias relativas Às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenas por Cyrillo Volkmar Machado*. À semelhança do anterior, e de acordo com o que escreve no prefácio da obra, Cyrillo propõe-se publicar o “catálogo”, já compilado em 1794, e entretanto aumentado, “para que no tempo futuro possam servir de guia a algum Artista mais abalisado, que intente aperfeiçoar este trabalho”⁷⁶.

Central a estes contributos (talvez mais incidente neste último), é o pressuposto de que a prática historiográfica é (ou deveria ser) apanágio de artistas e a eles destinada. Referindo-se a Paulo Jovio, por oposição a Vasari, e mais adiante a Frei Manuel do Cenáculo, Cyrillo conclui que “lhe faltava o mais indispensável, isto he, a prática da Arte, de que era preciso fallar com critica magisterio, e linguagem particular”⁷⁷. Como diz José-Augusto França, “num período que se define sobre o fim de um século e o começo de outro, importa, porém, registar este esforço de artistas portugueses à procura do seu passado perdido”⁷⁸.

Não obstante as diferenças, no plano das motivações e finalidades e, em parte, no da metodologia, as duas obras revelam muitos pontos em comum – Taborda e Cyrillo recorrem à pesquisa documental como suporte metodológico, referindo, com

⁷⁴ José Alberto Seabra Carvalho, *Estudo sobre proveniências...*

⁷⁵ José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura com Breves Reflexões Críticas sobre os Caracteres Distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais Célebres Professores. Escritas na Lingoa Italiana por Michael Angelo Prunetti. Acresce Memoria dos mais Famosos Pintores Portuguezes, e dos Melhores Quadros seus que Escrevia o Traductor*, Lisboa, 1815, Prólogo, XVI, (ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922).

⁷⁶ Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias...*, Lisboa, 1823. Acerca deste autor e da História da Arte em Portugal na transição do séc. XVIII para o séc. XIX, veja-se o estudo fundamental de Paulo Varela Gomes, *A Cultura Arquitectónica...*, pp.149-173.

⁷⁷ O autor retoma a mesma ideia, pp. 2-3, 6, quando faz referência à «Escola Portuguesa» e às intenções de Frei Manoel do Cenáculo.

⁷⁸ José-Augusto França, *A Arte em Portugal...*, vol. I, p. 91.

surpreendente minúcia, as diversas fontes impressas e manuscritas utilizadas. À notável actividade investigativa de Taborda, que recorre a diversa documentação do Arquivo Real, como sejam livros de óbitos e de chancelaria, e elabora a primeira “fortuna crítica” da pintura portuguesa⁷⁹, acrescenta ainda Cyrillo a divulgação dos dados recolhidos no tratado de Félix da Costa e nos documentos da Irmandade de S. Lucas, ainda inéditos, a par de algumas reflexões que viriam a ter um peso considerável na historiografia sequente⁸⁰. Ambos recorreram à obra escrita de Francisco de Holanda⁸¹, e ambos se assumem como devedores e seguidores de outros contributos e personalidades, como é o caso do bibliotecário António Ribeiro dos Santos.

No plano do método, duas outras características são comuns a ambos os investigadores. Por um lado, e ainda que não deixem de expressar as suas concepções e preferências, têm critérios de avaliação relativamente abrangentes e, portanto, à margem de uma teoria artística com efeitos excludentes, o que representa uma atitude nova e decisiva⁸². Por outro, conferem uma exclusiva centralidade às fontes, sem

⁷⁹ José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura...*, Prólogo, XIII–XXII. Além de “inaugurar” a investigação de arquivo como suporte metodológico, pelo espírito crítico e minucioso que revelou, pela sua posição abrangente e sem exclusões, é justo reconhecer Taborda como o principal precursor da historiografia artística moderna da pintura.

⁸⁰ Cyrillo recorre constantemente à obra de Taborda, embora se mantenha ambíguo quanto à identidade da fonte, recorrendo a expressões como “alguns pretendem” ou “dizem algumas Pessoas”. Este facto, justificará as substanciais diferenças investigativas que se reconhecem entre os dois autores (Taborda mais abrangente e minucioso) e mesmo as diferenças significativas relativamente ao alcance de cada contributo. Enquanto Cyrillo opta por elaborar uma síntese crítica, revelando nela a sua erudição, e as suas concepções a partir de diversos contributos historiográficos, Taborda limita-se a uma ordenação crítica e sistematizada dos dados biográficos e artísticos de cada pintor, sendo necessário recorrer ao conteúdo de cada “entrada” para que se possa apreender o essencial das suas concepções e dos seus critérios de análise.

⁸¹ Embora na síntese explicativa relativa às fontes disponíveis e utilizadas, incluída no prólogo, Taborda não refira a obra escrita de Francisco de Holanda, cita-a na extensa “entrada” biográfica que lhe diz respeito, incluindo uma nota também extensa relativa à *Fabrica que Falece á cidade de Lisboa* e uma outra, correctiva, relativa à data (1563) da tradução castelhana do *Da Pintura Antigua*, por Manoel Diniz. Porém, nas entradas relativas a “Nuno Gonçalves” e “António de Holanda”, Taborda utiliza as informações da obra de Francisco de Holanda, não directamente, mas indirectamente, a partir do *Dicionario Historico* de Bermudes. Cf. José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura...*, pp. 159-160. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias...*, p. 8, refere expressamente, no elenco das fontes utilizadas, “o Tratado da Pintura de Francisco d’Hollanda”.

⁸² Paulo Varela Gomes, *A Cultura Arquitectónica...*, p. 60, considera que “Taborda ajusta o início da história da arte em Portugal à História do próprio país e no começo do Renascimento italiano. Falsidade absoluta que parece não o preocupar muito e lhe permite pensar tudo em termos Vasarianos,

uma suficiente avaliação crítica, face à completa marginalização do recenseamento crítico das obras. O resultado ou as consequências práticas deste limite não são difíceis de antever – persistirá um conjunto significativo de pintores sem obra e a autoria de Grão Vasco para a quase totalidade dos núcleos da pintura que então se conheciam.

A crítica de estilo e a cronologia das obras, avançada sobretudo por Cyrillo, reflecte inevitavelmente, nas ambiguidades e nas contradições, este limite. Partindo da convicção errada de que Vasco (note-se que se desconhecia o seu apelido) era “bom Pintor” já em 1481, escreve na primeira parte *Das Vidas dos Pintores*: “Naquella época introduzirão tambem o estilo grandioso Affonso Berrughetto na Hespanha, e António Campêlo em Portugal; porque o Vasco, ainda que grande no saber, sempre usou o estilo sêco e mesquinho dos Góticos”.

Já na entrada relativa ao pintor, na sequência de uma rigorosa crítica cronológica dos confusos dados biográficos disponíveis, mas a partir de uma data errada, considera, primeiro, que Vasco poderia, quando muito, ser condiscípulo de Perugino “na escola d’André Verrochio [que] era muito habil na Pintura, Architectura, e Perspectiva, cousas todas em que o nosso Vasco foi excellente”, para concluir que “se Vasco estudou na Italia como parece pelas suas cabeças das Virgens, que não cedem ás do Perugino, e mesmo ás dos primeiros tempos de Rafael; he verdade tambem que nas roupas, e nos corpos nús, principalmente de mininos, seguio como bem notou Bermudes, a maneira assaz gothica dos Alemães”.

Com este notável sentido crítico, Cyrillo avaliava os núcleos de pintura fundamentais saídos das diversas oficinas nos reinados de D. Manuel I e de D. João III, pensando, embora, que fazia a análise estilística da obra de um famoso pintor do reinado de D. Afonso V. Estes equívocos da cronologia, que apesar do seu acutilante

cíclicos – de um tempo com Origem e Fim onde o Belo vai emergindo (também em Portugal!)”. É certo que, tanto Taborda como Cyrillo, nos seus juízos de valor, reflectem a pesada herança historiográfica vasariana. No entanto, ambos reconhecem que a arte (Taborda trata apenas da pintura) se situa nos tempos dos primeiros reinados, e ambos se esforçam por “inventariar” a informação relativa a “esses tempos”.

sentido crítico não pôde resolver, não minorizam o valor das suas avaliações e reflexões, que se inscrevem já no âmbito da visão globalizante.

À luz da historiografia moderna, identifica-se, no entanto, em ambos os autores, algumas virtudes e um pecado. E, no pecado, o principal fundamento para que a paternidade da historiografia da pintura portuguesa, necessariamente centralizada no tema Grão Vasco, se desloque como se verá, a nosso ver injustamente, para o conde polaco, Raczyński.

Não obstante o hiato entre a prática inventariante, prospectora e pontualmente crítica, das fontes, e a elementar e confusa ordenação das obras por temas, Taborda e Cyrillo avançaram com um conjunto precioso de identificações e informações⁸³. Além do famoso Vasco, cujo apelido se havia perdido com o uso recorrente do epíteto “Grão”, e de outros nomes que se mantêm ainda enigmáticos na historiografia actual (sem obra atribuída e sem dados biográficos suficientemente elucidativos), emergem à luz da História os maiores protagonistas daquele período, nomeadamente Jorge Afonso, Frei Carlos, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes (estes últimos três ainda que apenas citados na entrada relativa a um pintor desconhecido, André Gonçalves, num documento transcrito pelo autor, com uma nota relativa ao primeiro).

Uma última observação, diz respeito a duas concepções fundamentais, que haveriam de ter amplas consequências na produção historiográfica de meados do séc.

⁸³ Relativamente às informações da «Memoria...» de Taborda, e especialmente quanto às “entradas” dos pintores do período em questão, a obra de Cyrillo não se revela particularmente acumulativa. Em algumas situações, ignora parte das informações daquele, optando mesmo pela omissão ou por acrescentar uma ou outra informação alternativa. Um exemplo paradigmático deste procedimento pode identificar-se pela comparação das entradas relativas a Gregório Lopes, em ambas as obras. Enquanto o primeiro publica documentos inéditos identificados no Arquivo Real, e que lhe permitem identificá-lo como pintor régio de D. Manuel I e de D. João III, Cyrillo opta por referir sucintamente que “Teve carta de Pintor d’ElRei D. João 3.º passada em 1522 [de acordo com a data do documento que Taborda transcreve]”, acrescentando a informação que recolhe no “seu inédito”, o tratado de Félix da Costa, na alusão à inscrição da pedra tumular do pintor, a que já se fez referência. Porém, Cyrillo ao contrário de Taborda que se limita a ordenar as informações sob a forma de entradas, segundo uma estrutura cronológica algo confusa e com raras achegas de natureza crítica e interpretativa, inclui na sua *Collecção de Memórias...* um prefácio e uma longa introdução, na qual expõe ou deixa implícito o essencial das suas reflexões acerca da história da pintura. Regista-se, assim, uma absoluta complementaridade entre os dois contributos.

XIX a meados do seguinte, lançadas pela primeira vez, uma por Taborda, e outra por Cyrillo. A primeira resulta do reconhecimento da época de D. Manuel como o período mais glorioso para a Nação, “um Seculo de gosto tão delicado em razão de Bellas Artes”⁸⁴, a segunda parte do pressuposto de Cyrillo que cada nação tem um modo de pintar e, por consequência, o problema da identidade da «Escola Portuguesa»⁸⁵.

Em associação, em justaposição, ou cada uma isoladamente, estas duas concepções transformam-se nos principais vectores de problematização e em verdadeiros paradigmas de análise historiográfica. Sobretudo a segunda – a escola portuguesa de pintura, tal como a “questão do manuelino” – viria a dar lugar a uma verdadeira batalha, com defensores e opositores, munidos das melhores armas argumentativas a que conseguiam deitar mão⁸⁶.

Ainda nas primeiras décadas do séc. XIX, paralelamente aos contributos que temos vindo a abordar, a pintura portuguesa (o Grão Vasco continua a ser o seu heróico representante), no seu devir histórico, foi objecto de algumas importantes reflexões críticas por diversos sectores da cultura portuguesa romântica, como é o caso de Garrett ou de Alexandre Herculano. O primeiro, via a grandeza da Nação reflectir-se na pintura do Grão Vasco⁸⁷, o segundo, considerou uma obra sua (ou melhor, tida como sua), como um dos três grandes “poemas da arte portuguesa” – o “Menino entre os Doutores”, a par do mosteiro da Batalha e dos Lusíadas⁸⁸. Torna-se evidente que o nacionalismo romântico, traduzido na procura da identidade artística portuguesa, ou do seu estatuto de excepção, teve no Grão Vasco uma verdadeira bandeira. Por outro lado, e em termos gerais, concorreu para a limpeza da carga pejorativa que andava associada ao conceito de “pintura gótica”.

⁸⁴ José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura...*, p. 164.

⁸⁵ Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias...*, pp. 4-6.

⁸⁶ Veja-se o desenvolvimento desta questão em Nuno Rosmaninho, *A Historiografia Artística Portuguesa. De Raczyński ao dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1993.

⁸⁷ Vejam-se as observações de José-Augusto França, *A Arte em Portugal...*, vol. I, p. 90.

⁸⁸ Alexandre Herculano, “Da Arte (Fragmentos)”, *Jornal do Conservatório*, n.º 4, 29 de Setembro de 1839.

Além da preocupação inventariante, que passa a envolver uma análise criteriosa das fontes na sua relação com as obras de arte, a actividade historiográfica de Raczynski, como diz Nuno Rosmaninho, “assente em rigorosas bases de erudição, pauta-se pela aplicação de um raciocínio argumentativo à resolução de algumas das grandes dúvidas da história da arte portuguesa”⁸⁹. Uma dessas grandes dúvidas, se não a maior, era obviamente respeitante à pintura antiga ou, por outras palavras, a Grão Vasco, e à secular fusão entre uma coisa e outra.

Numa avaliação meramente quantitativa dos temas abordados na sua obra mais importante, *Les Arts en Portugal* (1846), esta “questão” não poderia deixar de assumir uma posição central. Nas páginas 154 a 158, e com o objectivo de fazer o ponto da situação, publica mesmo a “Liste des tableaux attribués à Gran-Vasco, qui se trouvent épars dans toutes le Portugal”, redigida pelo Visconde de Balsemão em 1843.

Não quer isto dizer que Raczynski se tivesse limitado a resolver problemas em aberto, sem abrir novos caminhos e perspectivas ou, sequer, que as tenha de todo resolvido. Os contributos mais assinaláveis do autor, ao introduzir um imprescindível sentido analítico e crítico e, com ele, a consciência do limite e do possível, foi o de disciplinar uma metodologia de índole positivista, que toma sentido na sua expressão “je n’avancerai rien avant d’avoir prové”⁹⁰, e o de ter estimulado o gosto pela abordagem estética, propondo, no caso da pintura, novos confrontos e aproximações, nomeadamente com a Flandres e a Alemanha.

A partir de um notável trabalho de inventariação do património móvel e imóvel, e à medida que percorria o País, Raczynski não deixará de avançar com acertados juízos cronológicos e pertinentes avaliações formais, ainda que, em alguns casos, embaraçado pela falta de concordância com a cronologia fornecida pelos documentos⁹¹. Um bom exemplo, da sua capacidade de avaliação diz justamente

⁸⁹ Nuno Rosmaninho, *A Historiografia Artística...*, p. 30.

⁹⁰ A. Raczynski, *Les Arts au Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnés de documents*, Paris, Renouard et Cie. Libraires-Éditeurs, 1846, p. 290.

⁹¹ Apesar dos dois documentos relativos a Vasco – o iluminador de 1455 e o nascido em Viseu em 1552 – A. Raczynski insistiu na convicção de que os quadros que lhe eram atribuídos, pela factura,

respeito à problemática da atribuição das obras ao célebre Grão Vasco, quando acertadamente escreve:

“J’ose affirmer dès à present qu’aucun des tableaux de quelque mérite attribuée à Grand-Vasco, et que j’ai vue jusqu’ici, n’est plus ancien que le commencement du XVI siècle; et il faut se gader de vouloir les attribuer tous au même peintre ou à ses élèves, voire au même pays. Pour ma part, j’y découvre des origines diverses; mais quant à leur époque, je persiste à croire qu’ils appartiennent tous à celle d’Emmanuel et de Jean III”⁹².

A Raczynski se deve também a categorização da pintura portuguesa deste período sob o conceito amplo do Gótico, com uma espessura semântica algo ambígua, mas definitivamente liberto de quaisquer conotações pejorativas. O domínio da influência flamenga e alemã e a exclusão de influências italianas parecem ser o fundamento da aplicação de tal categoria. Com efeito, se a Cyrillo Volkmar Machado coube o mérito de detectar, pela primeira vez, essas influências nórdicas, embora num contexto e com um alcance que o revela prisioneiro de conceitos herdados da historiografia vasariana, e da sua obsessão pelo academismo, será Raczynski a estimular, com as suas constantes alusões a pintores e pinturas nórdicas, uma nova via de pesquisa – a integração da pintura portuguesa no contexto europeu – e a dar ao Gótico uma conotação valorativa. A título de exemplo, no seu *Dictionnaire* (1847), na entrada dedicada ao autor dos quatro painéis provenientes de S. Bento (que se veio a saber serem de autoria de Jorge Leal e Gregório Lopes, e terem pertencido ao convento de S. Francisco de Lisboa) considera que estes “sont, avec le *courennement de la Vierge* du palais épiscopal d’Evora, et le *St. Pierre* de Vasco Fernandes à Vizeu, les plus beaux ouvrages de peinture ghotique que j’ai recontrés en Portugal”⁹³.

eram posteriores ao primeiro e anteriores ao segundo. No entanto, e relativamente à cronologia das grandes retábulos então guardados na sacristia da Sé de Viseu, acabará por reconhecer, no caso lamentavelmente, que “les documents sont une autorité plus forte que mês impressions”, p. 366.

⁹² A. Raczynski, *Les Arts...*, p. 120.

⁹³ A. Raczynski, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847, p. 26.

Os núcleos ou as obras isoladas passam então a ser denominados por “pintura gótica”, à luz da íntima relação estabelecida com a pintura dos países nórdicos. Esta ideia, embora com pontuais variantes, teve ampla receptividade na historiografia sequente.

As dificuldades de Raczynski com a “questão Grão Vasco”, e a necessidade crescente – de acordo com a também crescente valorização do passado – de fundamentar objectivamente a ideia da existência de uma escola portuguesa de pintura deram origem a algumas publicações que, na sua generalidade, e apesar de algumas proclamadas conquistas metodológicas⁹⁴, não representam avanços significativos. Repete-se o estafado problema relativo à verdadeira identidade do Grão Vasco, a par de algumas críticas dirigidas a Raczynski – num impasse que se resolveria apenas na viragem do século com a descoberta de novos e decisivos dados biográficos, pelo viseense Maximiano de Aragão –, verifica-se um crescente enaltecimento da época áurea dos reinados de D. Manuel e D. João III, e o apontar de características da “necessária” escola portuguesa de pintura.

A maioria desses contributos apresentam pequenas divergências acerca da identidade dos pintores estrangeiros (cuja origem nórdica se havia tornado num dado inquestionável) que de modo mais directo haviam influenciado a pintura portuguesa daquela época e, como contraponto, avançam com alguns acertos, ou desacertos, quanto à identificação dos elementos caracteristicamente nacionais. Mas as três questões enumeradas confluíram, na perspectiva de enfoque e no plano das estratégias argumentativas, numa única, já que a pintura do Grão Vasco continuava a personificar a prosperidade económica, cultural e artística da época dos Descobrimentos e a «escola portuguesa».

⁹⁴ O Marquez de Souza Holstein, no prefácio à obra de J. C. Robinson, *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com Notas Acerca dos Quadros Existentes em Vizeu e Coimbra e Atribuídos por Tradição a Grão Vasco*, Lisboa, 1868, p. 12, escreve: “A crítica, porém, tem caminhado desde 1847 [desde Raczynski]. Renovaram-se os methodos de estudo; descobriram-se importantes factos até hoje ignorados; viu-se a conveniencia de certas indagações a que se prestava pouca attenção; encontraram-se novas relações entre as artes e entre os artistas de diversas nações, esclareceram-se pontos que pareciam impenetráveis”.

Viseu transformara-se, a partir de Raczynski, no principal cenário geográfico da pintura e, obviamente, Grão Vasco mantém-se como o principal actor. Os títulos das obras e dos artigos são a este propósito suficientemente eloquentes. A pequena síntese de J. C. Robinson, o prestigiado consultor de Belas Artes do Museu de South Kensington, que se deslocou a Portugal em 1865, foi justamente intitulada *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com Notas Acerca dos Quadros Existentes em Vizeu e Coimbra e Atribuídos por Tradição a Grão Vasco*, (1868).

Neste percurso de meio século, assinala-se a identificação de novos núcleos, séries ou pinturas isoladas, e a revisão, aliás, pouco profícua, dos critérios cronológicos e estéticos de Raczynski para uma ou outra pintura. No caso do Grão Vasco alguns dados novos vieram acender a polémica em torno da sua verdadeira identidade, como seja a descoberta da assinatura [VELASC9 (Veslascus) no *Pentecostes* da igreja de Santa Cruz de Coimbra e a identificação de uma outra obra assinada VASCO FRZ, no tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*, vendida ao coleccionador inglês Herbert Cook (na origem da designação *Tríptico Cook*) e mais tarde doada ao M.N.A.A.

A ideia da «escola de pintura de Viseu» deriva justamente das dificuldades interpretativas destes novos dados, face às diferenças cronológicas propostas para as diversas pinturas e ao equívoco documento, que havia sido identificado pelo viseense José de Oliveira Berardo e publicado por Raczynski, que adiantava a data de 1552 para um suposto baptismo de Vasco Fernandes.

Os cinco painéis que restaram do retábulo de Lamego só tardiamente foram incorporados no elenco da sua obra. Foi em 1888, que Filipe Simões identificou na casa capitular de Lamego “quatro quadros de estylo flamengo, pintados em madeira, talvez nos principios do séc. XVI”, considerando-os “dignos de nota por serem de uma eschola diferente das outras conhecidas em Portugal. De bom grado os reputariamos obra de pintor estrangeiro se não vissemos num d’elles um carro com a fôrma característica d’aquelles que ainda se usam em Lamego. Parece que terão feito

parte de algum antigo retabulo da capella-mór da Sé, semelhante aos que outr'ora exornaram as Sés de Evora e de Vizeu”⁹⁵.

A atracção pela síntese e a procura de um sentido para o processo histórico da pintura portuguesa partiam de bases ainda muito frágeis, seja no que diz respeito à definição do objecto de estudo, seja aos fundamentos teóricos e operativos da disciplina.

Aos estrangeiros que se deslocaram nesta época a Portugal, nomeadamente L. Chavignaud (1866), o já referido J. C. Robinson, Carl Justi (1887), Ceuleneer (1882), John Latouche (c. 1875), Émile Bertaux (1911) entre outros, e que, atraídos pela fama de Grão Vasco, procuraram avaliar as famosas tábuas da Sé de Viseu, faltava o necessário *corpus* documental e acervos devidamente organizados ou, pelo menos, em boas condições de conservação e visibilidade. Quanto aos investigadores portugueses, como Souza Holstein, Visconde de Juromenha, Augusto Filipe Simões, Theophilo Braga..., além das mesmas dificuldades, acrescia ainda a ausência de pressupostos teóricos e operativos essenciais à prática historiográfica, dada a manifesta dimensão amadorística que se identifica nos diversos contributos. Daqui também o seu sentido de subserviência face a opiniões críticas dos investigadores estrangeiros, num processo que ganha especial eloquência na demorada e complexa questão da autoria dos *S. Pedro* de Viseu e de *S. João* de Tarouca⁹⁶.

Joaquim de Vasconcellos, que representa, neste contexto, uma excepção, e que tem acerca dele uma feroz consciência crítica, vem afirmar que “será necessário o conhecimento seguro das relações internacionais; e no que diz respeito à História da Arte, êsse conhecimento é condição *sine qua non*”⁹⁷. O seu principal contributo foi justamente o de ter procurado dar consistência prática, através de inexcedível rigor crítico no manuseamento das fontes, à ideia de que o entendimento da arte portuguesa dependia da análise de muitos pulsares e influências, isto é, modernamente, de uma abordagem sociológica. Uma das consequências, ou talvez

⁹⁵ Augusto Filipe Simões, *Esriptos Diversos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1888, p.155.

⁹⁶ Veja-se o desenvolvimento desta questão no capítulo V.

um dos propósitos, desta via de investigação seguida por Joaquim de Vasconcellos, favorecida pela suas ligações à Alemanha, foi o de gerar uma contra-corrente à afirmação patriótica de uma identidade artística portuguesa e, assim, a de oferecer uma forte oposição à ideia da existência de especificidades ou particularidades nacionais na pintura, pelo menos, quanto aos critérios de análise. Neste âmbito, fundamenta com alguns argumentos a sua tese, como sejam a falta de originalidade de concepção, a ausência de novidade quanto a processos técnicos, e a inexistência de um ritmo mais ou menos sistemático de progressão desses processos.

Outro sintoma de uma mudança significativa operada na historiografia da pintura por via do contributo de Vasconcellos é o título da obra que publica em 1881: *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, e que tem o alcance de uma ruptura assumida, quando escreve: “O título que adoptamos (...), não carece de justificação, parece-nos. Grão Vasco é um nome apenas, que não pode resumir o movimento artístico de dous séculos; é menos ainda do que um nome; é uma concepção errada do movimento artístico de uma época importante da história da arte em Portugal, concepção que nasceu n’um período que se accusa pela falta absoluta de crítica histórica e artística”⁹⁸.

No estudo que dedicou a Grão Vasco, incluído no *Dicionário Antigo e Moderno*, não ultrapassa o âmbito da avaliação crítica do que havia sido escrito, mas mostra-se absolutamente impiedoso quanto aos métodos e à validade dos argumentos da grande maioria dos contributos, à excepção da síntese de Carl Justi.

Refira-se, aliás, que Joaquim de Vasconcellos, a propósito da inteligente argumentação que este historiador alemão apresenta para fundamentar a existência da escola portuguesa de pintura, revela uma ambiguidade de escrita que parece resultar de uma certa relutância em assumir uma mudança de opinião. O modo inovador como o tema da originalidade da pintura portuguesa é equacionado, e a sua

⁹⁷ Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Durer e a sua Influência na Península Ibérica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, (1.ª ed. 1877).

⁹⁸ Joaquim de Vasconcellos, *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, Porto, 1881, Introdução VI.

perdurabilidade na historiografia, são motivos suficientes para que se transcrevam as suas reflexões:

«Á pergunta *Houve uma antiga escola portuguesa de pintura?* Responde o Sr Prof. Justi afirmativamente. Não são as moedas, os fogareiros e quejandas bagatellas que decidem a questão. É o modo de sentir os assumptos, de traduzir a historia sagrada n’um realismo, repassado de poesia, que transforma a lenda religiosa em episodios da vida commum de familia. É a caracterização das physiognomias, o gesto, o diálogo e a mimica peninsular; é a paisagem toda, a luz e o ar, a natureza meridional; enfim: a architectura e a habitação humana, o vestuário e os acessórios»⁹⁹.

Como se percebe, os critérios deste vector de problematização já não dependem da simples prospecção arqueológica, da mesquinha atitude inventariante que contabilizava os elementos iconográficos nacionais integrados na pintura, mas antes, e a partir daqui, de uma avaliação sumativa de linguagens e de recursos expressivos. Ou seja, este vector de problematização, caro a sucessivas gerações de historiadores, transforma-se numa verdadeira questão artística.

O percurso de Joaquim de Vasconcellos ficaria ainda assinalado por um dos acontecimentos mais marcantes da historiografia da pintura antiga – a identificação dos *Painéis de S. Vicente*. Não sem antes minimizar o mérito dos grandes retábulos então ainda localizados na sacristia da Sé (por motivos que seria inoportuno esclarecer aqui, mas por influência de Carl Justi) que diz ser, “concebida e traçada dentro dos moldes tradicionais da arte”, considera que aquela obra “transluz a nossa história com todos os seus fulgores, palpita intensa e concentrada a vida nacional”¹⁰⁰. Esta obra magistral seria também entendida, na perspectiva do mesmo historiador (uma outra ideia que fez verdadeira escola), como o elo de ligação fundamental entre

⁹⁹ Joaquim de Vasconcellos, “A Pintura Portuguesa nos séculos XV e XVI (Segundo Ensaio) Grão Vasco (Porto 29 de Junho de 1888)”, *Portugal Antigo e Moderno* (dir. de Pinho Leal), vol. XI, Porto, 1890, pp. 1885-1883. Joaquim de Vasconcellos procura estabelecer constantes relações nas suas diversas publicações. Relativamente à pintura dos séculos XV e XVI, publica em 1881 a obra já citada, atribuindo o mesmo título ao estudo do Grão Vasco, embora com a indicação de «Segundo Ensaio». Publica ainda um outro estudo com o mesmo título sob a designação «Terceiro Ensaio», na revista *Arte*, tomo I, n.º 1, Coimbra, Novembro de 1895, pp. 27-33. Ao contrário do que as várias publicações sugerem não se identifica qualquer sentido de continuidade, nem se trata de uma verdadeira síntese sobre a matéria, mas de algumas ideias críticas, uma ou outra alusão a pinturas e a pintores.

a data da vinda de Jan Van Eyck a Portugal, em 1428-1429 e o “aparecimento dos primeiros quadros da época manuelina: 1500 a 1520”.

A identificação dos *Painéis* viria, de facto, a ter consequências profundas no processo de estruturação e afirmação da historiografia da pintura portuguesa. Por um lado, transforma-se num problema nacional, na célebre “questão dos Painéis”, remetendo para segundo plano a do Grão Vasco, por outro, obrigará a reequacionar os frágeis entendimentos feitos, não sem dar origem a um sensível desvio dos problemas de natureza essencialmente artística para problemas de natureza histórico-iconográfica e a uma colagem, algo perturbadora, da história da arte à história de Portugal.

Todavia, no decurso da primeira metade do séc. XX, altera-se profundamente o panorama da historiografia da pintura portuguesa. Antes de mais, e fundamentalmente, porque se alarga e clarifica, através do imprescindível trabalho de recenseamento de obras e de documentos de arquivo, o objecto de estudo, a base operativa que faltava ao séc. XIX. Depois, porque esse alargamento e clarificação permitiu avançar, tanto para estudos de caracterização de âmbito monográfico, cujos resultados mais visíveis se situam já nos meados do século, sobretudo com o projecto editorial das Realizações Artis, como para marcantes visões de síntese, que terá na exposição «Os Primitivos Portugueses», comissariada por Reynaldo dos Santos, em 1940, o principal ponto de partida.

A Sousa Viterbo e a Vergílio Correia, fundamentalmente, embora com diferenças significativas no que diz respeito às estratégias seguidas, se deve um inestimável trabalho de pesquisa de arquivo, sem o qual teria sido difícil estabelecer as necessárias rupturas e abrir novos caminhos. Neste processo, será necessário não esquecer o trabalho de dezenas de investigadores locais, a revolver arquivos e a dar conta da existência de obras fundamentais à compreensão do que havia sido a realidade da nossa pintura da época em questão. Recorde-se que, no caso concreto do Grão Vasco, foi também graças ao sistemático trabalho de prospecção desenvolvido

¹⁰⁰ Joaquim de Vasconcellos, “A Pintura Portuguesa nos Séc. XV e XVI (Terceiro Ensaio)”, *Arte*,

por investigadores locais – de Maximiano de Aragão, o autor da primeira monografia (1900), a Almeida Moreira, Lucena e Vale, Manuel Alvelos e Manuel Joaquim, os três últimos com sucessivas publicações na revista *Beira Alta* – que se avolumou um valioso *corpus* documental sem o qual teria sido difícil ultrapassar em definitivo os embaraçantes impasses da sua história mítica e atenuar o problema relativo ao volume de obras que se lhe atribuía.

É evidente que o processo de construção deste “substrato operativo” não foi linear nem pacífico. O sucesso público da polémica, particularmente estimulado pela “questão dos Painéis”, dava a cada identificação, a cada descoberta, especialmente quando em causa estava o Grão Vasco, que passa a “segunda questão” da historiografia da pintura, a ressonância da vitória e da derrota. Nas duas primeiras décadas do século, um dos grandes temas em debate foi, ainda, o da precisa relação entre o pintor Velascus, de acordo com a assinatura do *Pentecostes* de Coimbra, e de Vasco Fernandes, de acordo com a assinatura da *Lamentação com Santos Franciscanos* e Grão Vasco, o famoso pintor da lenda.

É num clima de velada concorrência e de aberta polémica que se inscreve a actividade de uma série de personalidades que marcaram a historiografia da pintura nesta primeira metade do século e nas primeiras sequentes – com grandes diferenças de idade, de atitude e de método, é obrigatório referir, sem qualquer critério de ordenação, Vergílio Correia, José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos, João Couto, Aarão de Lacerda, Fernando de Pamplona, Luís-Reis Santos, Myron Malkiel-Jirmounsky, Adriano de Gusmão e Flávio Gonçalves.

À possibilidade de avançar para a identificação e caracterização de processos individuais e de oficina, o trabalho de inventariação e de prospecção documental traduziu-se também no interesse por outras modalidades artísticas do período em questão, que não exclusivamente o da pintura a óleo. A título de exemplo, e para

referir apenas as mais próximas, o da pintura a fresco praticamente inaugura-se com Vergílio Correia¹⁰¹, e o da iluminura e da tapeçaria com Reynaldo dos Santos¹⁰².

Do interesse centralizado na produção artística que corresponde, à época áurea dos Descobrimentos – o que em nada surpreende se tivermos em conta a sua objectiva importância, o atraso da historiografia, e um conjunto de motivações ideológicas – resultam algumas consequências. Em primeiro lugar, e porque não é fácil evitar, para o entendimento deste brilhante período, correspondências entre a história da arte e a história política, reforça-se a ideia do seu carácter de excepção face à produção artística de outros, especialmente da segunda metade do séc. XVI, que fica não apenas marginalizado enquanto objecto de estudo, mas marcado pelo estigma da decadência¹⁰³. Em segundo lugar, por razões que não se distanciam das já enunciadas, o vector de problematização fundamental continuará a ser o da velha questão da escola portuguesa de pintura. A singularidade dos *Painéis de S. Vicente*, o efectivo reconhecimento da influência da pintura flamenga na portuguesa, especialmente no período manuelino (para o qual muito contribuiu o olhar crítico de investigadores estrangeiros¹⁰⁴), o nacionalismo patriótico inspirado pelo Estado Novo a par de um certo isolamento do País, concorreram também para a perdurabilidade desta questão.

Numa avaliação geral, pode afirmar-se que a historiografia da pintura, ao longo da primeira metade do século, pese embora o avanço que ela representa comparativamente ao que a precede, foi relativamente pobre no interesse por conceitos e métodos. À abordagem positivista, sem dúvida a mais generalizada e a mais marcante, acrescia a “análise estilística” que, com raras excepções se poderá

¹⁰¹ Vergílio Correia, *A Pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, 1921.

¹⁰² Reynaldo dos Santos, *As Tapeçarias da Tomada de Arzila*, Lisboa, 1925; *Idem*, “Les principaux manuscrits a peintures conservés en Portugal”, *Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits a Peintures*, Paris, 1932, pp. 5-32.

¹⁰³ Veja-se especialmente o contributo de Vitor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982; *Idem*, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Caminho, 1989.

¹⁰⁴ Entre outros, Leo Van Puyvelde, “Les Primitifs Portugais et la Peinture Flamand”, *XVI Congrès Internationale d’Histoire de l’Art*, vol. I, Porto-Lisboa, 1949.

inscrever no âmbito da abordagem formalista¹⁰⁵, já que tal frente metodológica, na maioria dos casos, limitava-se a confrontos entre inventários de inspiração *morelliana* e à detecção vaga, porque raramente fundada em critérios objectivos, da influência dos grandes mestres e “escolas” europeias no trabalho dos nossos pintores.

Myron Malkiel-Jirmounsky, que se destaca no interesse pelos problemas de metodologia¹⁰⁶, publica o que pode ser considerado um verdadeiro “manual da prática historiográfica”, com a finalidade primeira de estabelecer fronteiras entre a actividade do historiador, do *connaisseur* e do crítico de arte, mas pondo ainda em relevo, já no adiantado ano de 1943, os limites da abordagem positivista, e apontando o que considera serem as diferentes direcções da prática do historiador, a saber, a abordagem da iconografia, da técnica, do estilo, e dos problemas de expressão¹⁰⁷.

Tentando um compromisso entre diferentes métodos de abordagem, defenderá, numa obra posterior, que “o principal mérito dos grandes Mestres, como Alois Riegl, Heinrich Wofflin e Henri Focillon, foi terem demonstrado, de uma maneira geral, as relações indiscutíveis entre «todas» as obras de arte e os diversos «pensamentos» estéticos e filosóficos da cada época”, adiantando que “esse método poderá prestar assim grandes serviços, por exemplo, no estudo dos Primitivos portugueses”. E será justamente com uma das questões mais polémicas do momento, a da autoria dos *S. Pedro* de Viseu e de *S. João* de Tarouca, que tentará demonstrar, não sem visíveis dificuldades, a necessidade do historiador recorrer a diferentes tipos de abordagem, ao defender que as diferenças de concepção entre os dois retábulos em causa se deviam a «duas ideologias religiosas» diferentes, e que “um só artista, ou antes, que um mesmo e único crente não pôde realizá-los, apesar do parentesco de estilo e de forma”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Neste âmbito, veja-se o conjunto de reflexões críticas de Reynaldo dos Santos, *Conferências de Arte*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943; *Idem, Conferências de Arte*, Lisboa, 1949.

¹⁰⁶ Myron Malkiel-Jirmounsky, *Vers une méthode dans les études des «Primitifs Portugais»*, Lisboa, 1942.

¹⁰⁷ Myron Malkiel-Jirmounsky, *L’Historien d’Art, le “Connaisseur” et le Critique d’Art*, Lisboa, 1943, pp. 13-14.

¹⁰⁸ Myron Malkiel-Jirmounsky, *Pintura à Sombra dos Mosteiros*, Lisboa, Ática, 1957, pp. 107, 112-113.

Na sequência dos contributos de Malkiel-Jirmounsky, refira-se que a iconologia, enquanto frente metodológica, seria tardiamente adoptada pela historiografia da pintura portuguesa, pois foi já em 1961 que Flávio Gonçalves escreveu um longo artigo de jornal acerca das suas virtualidades, não deixando também de evocar um ou outro ponto crítico do debate para as realçar, quando afirma que “um dia que entre nós se estudem com atenção as raízes iconográficas do retábulo quinhentista da capela-mor da Sé de Viseu (...), talvez se chegue a conclusões definitivas sobre a nacionalidade do seu autor ou a pormenores valiosos concernentes aos mestres de Vasco Fernandes”¹⁰⁹.

Uma série de trabalhos monográficos e de síntese, que podem ser considerados como ponto de partida para a significativa abertura de perspectivas de trabalho da historiografia mais recente, que serão evocadas, não aqui, mas ao longo desta dissertação, de acordo com a especificidade dos assuntos abordados, foram publicados em meados do século, na sequência da exposição «Os Primitivos Portugueses». A síntese de Adriano de Gusmão, na *Arte Portuguesa (Pintura)*, dirigida por João Barreira¹¹⁰, e o projecto editorial das Realizações Artis, a que já se aludiu, permitem fazer o “ponto da situação” da historiografia da pintura portuguesa no meado do século – situação que se prolongaria sem assinaláveis alterações até aos anos oitenta.

Neste âmbito, será importante assinalar, apesar das inevitáveis omissões, que o tema Grão Vasco havia ficado já relativamente pacificado em 1946, com a monografia de Luís Reis-Santos. Sucessivamente citada na historiografia seguinte, foi apenas questionada quanto às hipóteses de autoria sugeridas para o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e do *S. Pedro* de S. João de Tarouca, sem dúvida os dois pontos mais sensíveis daquela que pode ser considerada a primeira proposta do *corpus* da obra do mais famoso pintor português.

¹⁰⁹ Flávio Gonçalves, *História da Arte. Iconografia...*, p. 27.

¹¹⁰ Adriano de Gusmão, “Os Primitivos e a Renascença”, *Arte Portuguesa. Pintura* (dir. de João Barreira), Lisboa, Excelsior, s/d, pp. 73-256.

Precisamente porque a historiografia da pintura portuguesa, com raras exceções, se manteve relativamente avessa ao debate teórico e pouco permeável às novidades metodológicas, é interessante assinalar que o interesse pelo exame da pintura através de meios físicos, embora em situações isoladas e com uma ligação quase exclusiva ao restauro, surge muito cedo em Portugal. Os trabalhos pioneiros, efectuados por Carlos Bonvalot e pelos médicos radiologistas Pedro Vitorino e Roberto Carvalho, situam-se ainda na década de vinte¹¹¹. Mas a partir de 1936, graças ao empenho de João Couto e do físico Manuel Valadares, este tipo de exames, sobretudo através da observação radiográfica e da fotografia com luz rasante¹¹², foi efectuado já de modo mais ou menos sistemático no Museu Nacional de Arte Antiga. Num artigo importante, intitulado “A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte”, João Couto vem justificar a má aceitação deste tipo de abordagem junto de historiadores e críticos de arte, dizendo que se justifica “deante da necessidade, premente em muitas pinacotecas importantes, de rever as suas fichas de inventário principalmente no que diz respeito á autoria de seus quadros, trabalho moroso, incómodo e sobretudo perigoso se acaso viesse a abalar um conhecimento tido durante longos anos como certo e tantas vezes apoiado em alicerces frágeis e em argumentos presunçosos”¹¹³.

Embora sem grande receptividade por parte da historiografia artística, Luís Reis-Santos viria a desenvolver algumas reflexões em torno da importância deste tipo de abordagem no estudo e na conservação da pintura antiga em duas conferências realizadas ainda em 1936, no que foi seguido em publicações pontuais por Aarão de

¹¹¹ António João Cruz, “Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente”, *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, I.P.M., 1994, pp. 41-45.

¹¹² José Pessoa, “Fotografia documental de obras de arte: percurso histórico em Portugal”, *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, I.P.M., 1994, pp. 38-40.

¹¹³ João Couto, “A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte”, *Gazeta de Física* (sep.), Janeiro, 1948. Para o processo histórico deste tipo de abordagem veja-se a bibliografia indicada pelo autor.

Lacerda¹¹⁴. Com períodos mais ou menos longos de interrupção, o estudo material de obras de arte, com um especial ênfase para exemplares dos séculos XV e XVI, viria a ter sequência no Instituto José de Figueiredo, desde a direcção de Abel de Moura e mais recentemente sob o impulso do Instituto Português de Museus¹¹⁵.

A renovação do interesse pela pintura portuguesa do Renascimento, especialmente a partir dos anos oitenta, é um facto que, aliás, tem vindo a ser assinalado¹¹⁶. Ilustram-no a realização de diversos projectos de investigação e conservação, de grandes exposições temáticas e monográficas e de projectos editoriais de grande fôlego, em muitos casos, oportunamente conjugados com o da exposição. Genericamente, o caminho seguido foi o da visão globalizante à abordagem sectorial ou monográfica. O ensaio de caracterização de Cruz Teixeira, o projecto editorial das Publicações Alfa; a exposição «Feitorias», realizada no âmbito da Europalia 91 e repetida em Lisboa em 1992, vêm balizar à historiografia da pintura do Renascimento uma nova etapa. Ao longo da última década, prolongou-se numa série de abordagens monográficas, seja através da exposição e seus catálogos – Vasco Fernandes (1992), Nuno Gonçalves (1994), Francisco Henriques (1995) e Garcia Fernandes (1998) – seja através de projectos universitários e editoriais, que se têm traduzido na divulgação de novas personagens, caso de André de Padilha (1998), ou na revisão crítica de “antigas” e consagradas personalidades, caso de Gregório Lopes (1999). E é justamente entre a avaliação a um tempo globalizante e sectorial que se têm vindo a posicionar as novas e renovadas abordagens.

¹¹⁴ Aarão de Lacerda “Marginália. A Ciência ao serviço da Arte”, *O Comércio do Porto*, 19 de Dezembro de 1945.

¹¹⁵ Abel de Moura (dir. de), *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*, Lisboa, Ministério da Educação e Cultura e Instituto José de Figueiredo, 1974; *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, I.P.M., 1994.

¹¹⁶ Veja-se, entre outros, Fernando António Baptista Pereira, “Uma Exposição de Francisco Henriques em Évora”, *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1997, pp. 13-15; Vitor Serrão, “A História da Arte em Portugal: uma disciplina em perspectiva”, *Actas dos 3.os Cursos Internacionais de Verão de Cascais* (sep.), Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

CAPÍTULO II

A PINTURA ENTRE DOIS MUNDOS

1. Processos renovativos da pintura portuguesa: factores e ritmos de mudança

A pintura portuguesa que se inscreve no horizonte cronológico da primeira metade do séc. XVI, pese embora a diversidade das soluções criativas no registo da obra individual, na instância singular e íntima do processo de cada pintor, ou mesmo no âmbito da produção de cada oficina, pode definir-se por um processo dinâmico de renovações.

Genericamente, no segmento cronológico em causa, são detectáveis dois processos sequenciais que, embora distintos na origem, nos meios operativos e no alcance, contribuíram para a densidade artística, absolutamente extraordinária, que caracteriza o período. Numa linguagem simplificadora, os dois processos são traduzíveis nas expressões “flamenguização” e “italianização”. Daqui se subentendem duas coordenadas centrais – à influência da matriz flamenga (ou em termos mais correctos, pela sua abrangência menos redutora: dos Países Baixos meridionais) seguem-se influências italianas.

Embora surjam ambos em acordo, mais ou menos directo, com transformações sócio-culturais, pode afirmar-se que o processo de flamenguização assumiu o alcance de uma ruptura – e os limites de averiguação são impostos pelo raro, heterogéneo e enigmático *corpus* de pintura quatrocentista, e não pelo abundante *corpus* da pintura quinhentista, fundamentalmente do tipo retabular –, enquanto o processo de italianização não é alheio a um sentido de “normalização”, a um certo “adensamento” das experiências anteriores, ainda que efectiva, com um fulgor novo e uma outra sensibilidade, um momento de expressiva mudança.

A relação sequencial entre os dois processos e a circunstância de ambos ocorrerem num período cronológico relativamente curto – o primeiro sensivelmente nas três primeiras décadas de Quinhentos, e o segundo logo de seguida – obriga a que um se inscreva e redimensione no outro, até pela circunstância dos pintores que os protagonizam serem os mesmos ou, pelos menos, os mesmos nos exemplos mais marcantes e expressivos que chegaram até nós. A título de exemplo, o percurso de

Cristóvão de Figueiredo e de Vasco Fernandes, mestres da primeira geração manuelina, cuja formação decorreu no âmbito de um ambiente de insuspeita flamenguização, ilustram essa relação sequencial de uma forma paradigmática, ainda que o de Gregório Lopes e o de Garcia Fernandes, mais jovens, e cuja obra ilustra com maior clareza, do que a daqueles, a espessura do processo de italianização, não se desviem substancialmente do mesmo quadro, isto é, de um reequacionamento sem ruptura.

Como se verá, não é difícil identificar, na viragem do séc. XV para o séc. XVI, uma suficiente acumulação de razões, de estímulos, de contributos de vários sectores para que se verifique a emergência de novidades artísticas, de novas soluções criativas, relativamente ao que se vinha produzindo no País, no campo da pintura. Já relativamente ao processo de italianização, e embora seja possível identificar a força motriz do processo em campos extrínsecos, ainda que contíguos ao da arte, é necessário atender também a factores de natureza intrínseca. A necessidade de tornar mais penetrantes essas novidades importadas parece ter conduzido a pintura portuguesa a uma progressiva demarcação do contributo nórdico. Considerando que o processo de construção representativa, de acordo com os pressupostos estéticos importados dos Países Baixos meridionais, se desenvolve a partir do mundo sensível e da *visão natural* – o que pressupõe uma centralidade dada ao descritivo, uma atitude mimética do pintor –, o sentido de autonomia parece decorrer como uma consequência inevitável. Quer isto também dizer que a circunstância dos pintores passarem a incorporar elementos de feição italianizante no campo figurativo não significa de modo algum que a matriz nórdica tenha sido substituída pela italiana.

Pelos anos trinta do séc. XVI, é já possível identificar no percurso de alguns mestres um expressivo desejo de modernização, que se traduz no recurso a uma linguagem mais ousada, quer dizer, fundada numa concepção predominantemente expressiva da forma e no recurso a novas soluções compositivas e espaciais. A este processo de lentas sedimentações, em grande parte traduzidas em ensaios tímidos de novas experiências criativas, não foram seguramente alheios os estímulos de uma clientela erudita, o alargamento de fontes inspirativas (directamente de Itália, mas

também, e talvez predominantemente, a partir dos já tradicionais circuitos nórdicos), e muito menos as experiências inovadoras no campo da arquitectura e da escultura. Ainda que relativamente marginais ao modelo italiano, não apenas no que diz respeito à matriz de construção do espaço, essas novas soluções revelam que a pintura não deixou de reflectir, nalguns casos de modo emblemático, a política de uma profunda mudança cultural que, no reinado de D. João III, trouxe uma ruptura definitiva com o quadro cultural e ideológico do “manuelino”. Assim, não será de estranhar que uma certa euforia que acompanha o primeiro processo de renovação, corresponda, no segundo, um certo brilho intelectual, já que se opera em paralelo com a difusão do Humanismo e com a valorização dos pressupostos e das formas artísticas da renascença italiana.

Para ambos os processos, um aspecto importante que poderá ser realçado a partir dos diversos tipos de testemunhos documentais (plásticos e escritos) é o da sua origem cosmopolita e o da sua rápida generalização e difusão geográfica pelo território português.

O clima de euforia que se gerou em torno da pintura nos primeiros anos de Quinhentos, seja através dos volumes de importação a partir dos mercados disponíveis dos Países Baixos meridionais, seja pelo início de uma nova dinâmica da produção local, tem sido justificado, prioritariamente, à luz de conjunturas económicas favoráveis e da política de fausto promovida por D. Manuel I. Sem dúvida estes dois factores, numa evidente correlação, configuraram um contexto favorável e com uma decisiva capacidade actuante. Reforça esta ideia, o facto das encomendas de pintura, sobretudo as dirigidas a oficinas portuguesas, raramente surgirem em situações isoladas, mas antes enquadradas na dinâmica de renovação de antigos espaços de culto, públicos e privados, ou na sequência de novas construções. O que significa dizer que o processo generalizado de aquisição de pintura se inscreve num quadro de visível euforia renovadora que caracteriza, na época, o País.

A partir desta coordenada, e em primeiro lugar, é fundamental reconhecer que todo o processo implica a disponibilidade de verbas consideráveis. Não há dúvida,

portanto, que se verifica uma situação de manifesta incompatibilidade entre o entusiasmo materializado na realização de uma série de projectos artísticos – através de sucessivas e simultâneas encomendas de obras de arte, que decorrem maioritariamente a expensas da Coroa, mas que incluem, como se verá, outros importantes sectores do mecenato – e situações de crise ou de involução económica e social.

Mas se o âmbito da economia não é um problema, antes pelo contrário, se oferece como uma vantagem, será necessário averiguar o concurso ou a confluência de outros factores para que a dinâmica dos empreendimentos artísticos tenha alcançado um nível absolutamente surpreendente, comparativamente ao que vinha sucedendo. A política de fausto promovida por D. Manuel, a que se aludiu, com a finalidade de promover a legitimação do Poder, e em estreita associação com a sua imagem, é reconhecida pela historiografia, e num plano de hierarquias, como um factor ou estímulo decisivo. Mas um olhar, ainda que rápido, pelo património pictórico português do período manuelino confirma que logo nos primeiros anos do séc. XVI, não só se iniciou uma das épocas mais profícuas e entusiásticas – que se expressa em termos quantitativos e numa significativa abrangência geográfica do vasto território português da época – como uma fundamental renovação da linguagem visual em curso. A emergência de novas soluções criativas, que se ensaia em acervos tão significativos de pintura, suscita uma abordagem historiográfica centrada numa dupla perspectiva. Por um lado, é fundamental determinar as coordenadas históricas concretas que favoreceram ou estimularam, ainda que indirectamente, a emergência dessas soluções. As condições de produção, no binómio pintura-sociedade e concretamente na relação entre artista e encomendante, até no sentido em que a pintura local não se produz para o mercado livre, mas antes estritamente no âmbito concreto da encomenda, tal como o domínio das funções e das condições de recepção, têm sem dúvida alguma força ou capacidade iluminante para a compreensão deste fenómeno. Por outro, é necessário ponderar uma série de factores que são, por assim dizer, intrínsecos ao campo artístico, embora em dinâmicas correlações e associações com aqueles, e que vão dos níveis técnico-

materiais aos processos criativos, materializados, de forma mais ou menos indissociável, em linguagens picturais relativamente homogêneas e com frágeis ligações ao que se vinha produzindo no País, até finais do século anterior.

A relação de causa-efeito entre a prosperidade económica e uma nova dinâmica do mercado artístico, num esquema lógico de interferências, pode explicar uma mudança qualitativa, de significativo alcance, das estruturas produtivas, mas já não explica seguramente os aspectos que se relacionam com os motivos concretos da encomenda de pintura, com o tipo de exigências e de expectativas do cliente, ou com os efeitos de tais demandas sobre o processo de concepção de cada obra ou de cada projecto.

Indirectamente, articulam-se com a esfera da economia e com a da política, especialmente com o terreno concreto das relações comerciais e diplomáticas, uma série de factores que conduziram, numa dinâmica correlação, ao desenvolvimento de uma nova sensibilidade. É sobejamente conhecida a importância das relações comerciais com os Países Baixos, especialmente com a Flandres¹, no que diz respeito à difusão das soluções criativas dessa região no Portugal do período manuelino, à semelhança do que sucedeu na Espanha dos Reis Católicos.

A importação, que incluiu praticamente todas as categorias de objectos móveis, não poderia ter deixado de exercer um enorme impacto sobre as oficinas locais. É absolutamente natural que a chegada de grandes quantidades de pintura sobre tábua, de retábulos entalhados, de tapeçaria, de livros iluminados, de estantes, cruces, cálices, entre outros, tenha provocado impulsos de imitação dos processos de execução material e conduzido a muito significativas alterações iconográfico-formais

¹ Da vasta bibliografia relativa às relações entre Portugal e a Flandres, destacamos especialmente: *Flandre et Portugal Au confluent de deux cultures* (dir de J. Everart e E. Stols), Anvers, Fons Mercator, 1991; *Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes*, (cat. da exp.), (coord. de Pedro Dias), Europalia 91, Portugal; *No Tempo das feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, (cat. da exp.), (coord. de Pedro Dias), Lisboa, I.P.M., 1992; Jacques Paviot, *Portugal et Bourgogne au XV.e siècle*, Paris, 1995; Pedro Dias, “«As cousas que mamdo vera vosalteza». Quatre Portugais des XV.e et XVI.e Siècles et le Monde Artistique Flamand”, *Handelingen van Het Genootschap voor Geschiedenis*, (sep.), Brugge, 1995; *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, (cat. da exp.), (coord. de Pedro Dias e Fernando Grilo), Lisboa, C.N.C.D.P., 1997.

dos objectos de idêntica tipologia, produzidos localmente. Na verdade, será razoável supor que os contornos desse fenómeno de contaminação se articulem directamente ao papel que esses objectos de importação desempenharam no desenvolvimento de uma determinada sensibilidade, em primeiro lugar ao nível da clientela.

Em nosso entender, e no início deste processo, foi sobretudo o desenvolvimento da consciência da superioridade do que vinha de fora que teve maior força actuante. Ao enraizamento dessa consciência não foi certamente alheia a circunstância de, na origem, se tratar de um processo protagonizado pela família real e por uma elite social a ela directamente vinculada. As prestigiantes ofertas de membros de casas reinantes, as aquisições directas ou por encomenda da família real, efectuadas por representantes do Rei de Portugal e altos dignitários da Igreja contribuíram, por certo, para a conotação altamente valorativa desses “objectos de importação”². Não admira que uma certa vulgarização do fenómeno, já desvirtuada em relação ao impulso de origem, viesse depois a efectuar-se. Como se sabe, e a título de exemplo, um significativo volume de pinturas serviu de valor de troca nas transacções efectuadas pela comunidade de negociantes portugueses estabelecidos na Flandres, com destino à Ilha da Madeira³. Paralelamente, e à medida que os contingentes da importação aumentavam, aumentaria também o fenómeno de adesão às novidades importadas por parte de artistas e artesãos, estimulados (pressionados?), a um tempo, pela generalização do gosto da clientela afeito a essa matriz e pelo confronto directo com essas novidades – tanto pelas obras, quanto pela produção dos artistas do norte europeu que para aqui se deslocaram.

Com base em alguns factos históricos que testemunham a chegada de uma ou outra pintura, é possível recuar a origem do desenvolvimento dessa consciência valorativa em relação ao que vinha de fora, concretamente dos Países Baixos meridionais, para o reinado de D. João I. O estreitamento das relações dinásticas – a partir do casamento, realizado em 1430, de D. Isabel com Filipe, *o Bom*, duque da

² Informações concretas em Pedro Dias, “«As cousas que mamdo...”, (sep.).

³ Rui Carita, “A Pintura Flamenga na Ilha da Madeira na época dos Descobrimentos”, *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, (cat. da exp.), vol. I, Lisboa, I.P.M., 1992.

Borgonha – constituiu uma base e um estímulo muito poderoso para o processo ulterior de difusão da arte dessa região em território nacional. Este facto histórico representa o culminar de um movimento de aproximação crescente das duas casas reinantes, que se manteve e se intensificou no período em que a prosperidade económica do País, e o conseqüente reforço dos laços comerciais com a Flandres, melhor o permitiu. Aliás, a própria duquesa fomentou, directamente enquanto promotora, esse processo de difusão. O retábulo que enviou, por volta de 1447-1450, deve ter sido uma das primeiras⁴ e das mais importantes pinturas flamengas a chegar a Portugal. Registe-se que esse retábulo, lamentavelmente desaparecido, mas de acordo com um desenho do pintor Domingos Sequeira, representava a família ducal da Borgonha – Filipe *o Bom*, D. Isabel e o descendente, Carlos *o Temerário* – em atitude de adoração à Virgem e ao Menino⁵.

A articulação entre o perfil social dos promotores, o tipo de objectos envolvidos e os locais de destino, em relação directa ou indirecta com as funções específicas a que se destinavam, constitui uma base operativa fundamental para identificar as motivações concretas que estiveram na origem de um aumento progressivo ou de um significativo reforço da política de importação e das conotações valorativas que a posse desses objectos foi alcançando. À importância do registo figurativo a que se aludiu, que incluía a mais prestigiada e influente casa reinante da Europa, acresce a importância simbólica do espaço a que se destinou esta oferta de D. Isabel – a capela do fundador do mosteiro de Santa Maria da Vitória.

Este facto é já francamente relevante para supor que, a partir de meados do séc. XV, se tenha gerado na sociedade portuguesa uma outra consciência acerca das potencialidades da pintura, seja enquanto objecto mediador e integrador do sagrado e do profano – como receptáculo de oração, como fonte de piedade e devoção, como “instrumento” de culto –, seja enquanto meio de distinção social e de afirmação pessoal. Os *Painéis de S. Vicente*, embora com um programa iconográfico deveras

⁴ Há notícia de um retrato encomendado pelo duque D. João a Jean Maluel para ser oferecido a D. João I, cf. Jacques Paviot, *Portugal et Bourgogne...*, 1995, p. 171, mas a intensificação das relações artísticas entre Portugal e a Flandres desenvolve-se essencialmente a partir de meados do séc. XV.

⁵ Luís Reis-Santos, *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa, 1953, pp. 51-53.

complexo e, portanto, com um outro alcance, bem como algumas raras tábuas tardo-quatrocentistas que sobreviveram à voragem do tempo, não deixam de ser bons exemplos da materialização dessa consciência⁶.

Ainda no caso concreto do retábulo oferecido por D. Isabel não é de desconsiderar o impacte que teria exercido a presença simbólica de uma tão distinta linhagem no espaço da memória da heróica dinastia de Avis, à qual pertencia directamente a doadora e que recorre justamente à pintura, e concretamente ao retrato “integrado”, para fazer convergir no mesmo espaço físico, simbolicamente, as duas casas reinantes. Se no campo da pintura as informações concretas disponíveis, acerca de outros protagonistas e de outras aquisições, ocorridas no decurso dos reinados de D. Afonso V e de D. João II, são praticamente inexistentes, o mesmo já não sucede com outro tipo de arte móvel. Fundamentalmente através dos têxteis, dos metais e dos manuscritos iluminados percebe-se que se torna efectiva essa difusão⁷, e se reforça a consciência do valor desses objectos importados.

O acervo de pintura proveniente dos Países Baixos que subsiste, e um conjunto significativo de informações documentais, ainda que fragmentárias e na sua maioria indirectas, aponta no sentido de um aumento progressivo ou de um significativo reforço da política de aquisições já no reinado de Manuel I, a partir dos finais do séc. XV, seja por compra directa, por encomenda ou por oferta. À semelhança do que vinha sucedendo, a pintura continua a pontuar nas ofertas dos circuitos familiares e diplomáticos. Embora a informação documental não seja abundante, um ou outro exemplo, como seja o caso das ofertas que o Imperador Maximiliano I da Áustria ofereceu à Rainha D. Leonor, de acordo com frei Jerónimo de Belém, na *Chronica Serafica*, de 1775, vem reforçar esta ideia. E nas duas

⁶ Vejam-se, entre outros, José Alberto Seabra Carvalho, “Problemas da Pintura Quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 473-485, e Dalila Rodrigues, “O episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa»”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 485-519.

⁷ Veja-se a síntese de Pedro Dias, “O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e a renascença” *O Brilho do Norte . Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1997, pp. 30-31; Eddy Stols, “La Nation flamand à Lisbonne (XV.e-XVII.e siècles), *Flandre et Portugal Au confluent de deux cultures* (dir. de J. Everart e E. Stols), Anvers, Fons Mercator, 1991, pp. 119-141.

primeiras décadas do séc. XVI, o efectivo processo de flamenguização da pintura portuguesa é o mais eloquente testemunho do efectivo reforço do valor atribuído ao que vinha de fora. De facto, verifica-se neste período não apenas um significativo aumento do volume das importações, mas também uma visibilidade absolutamente inédita da pintura e da escultura nesses contingentes. Em simultâneo com as importações, e por vezes para os mesmos edifícios ou espaços de culto, promovem-se uma série de projectos onde pontuam os dispositivos retabulares de pintura feitos localmente⁸. Em primeira instância, este interesse pela pintura deverá ser associado aos empreendimentos no campo da arquitectura, como já se referiu, e à necessidade de obter novos suportes representativos para as práticas litúrgicas e devotas, mas o tipo de imagem que se promove não pode deixar de se associar a um quadro mais alargado de motivações.

Genericamente, e seguindo de perto as observações de Michael Baxandall⁹, o prazer da posse, uma devoção activa, um certo tipo de consciência cívica, o desejo de promoção pessoal e de deixar uma recordação de si, a necessidade e a oportunidade de encontrar uma forma de *riparazione* que lhe desse simultaneamente mérito e prazer, constitui um quadro central de motivações que justificam o êxito da pintura. Comparativamente ao que sucede por toda a Europa ocidental, este fenómeno não parece divergir significativamente, salvaguardada a circunstância de que o processo da sua generalização se tenha efectivado aqui com algum atraso.

A pintura assegura o prestígio social do cliente através de diversos meios. Um dos mais importantes consiste na possibilidade de o integrar de forma explícita no campo figurativo, através do retrato, ou de forma implícita nas zonas de margem da pintura, através de uma iconografia subtil, como sejam os emblemas e símbolos heráldicos. Este procedimento não constitui propriamente uma novidade da pintura

⁸ Este aspecto, que pode ser ilustrado com situações ocorridas nos conventos da Madre de Deus, de Jesus de Setúbal, no de Santa Clara de Coimbra, entre muitos outros, aponta no sentido de que a importação de pintura possa efectivamente ter correspondido a necessidades de culto e a uma devoção mais activa, mas não corresponde menos à necessidade de afirmação pessoal e institucional, dado o prestígio que advém da simples posse.

⁹ Michael Baxandall, *Pittura ed Esperienze Sociali Nell'Italia del Quattrocento*, Turim, Giulio Einaudi, 1978, pp. 5-6.

portuguesa de Quinhentos¹⁰, apenas se tornou mais recorrente e mais eficaz, a partir do desenvolvimento de estratégias de representação realista, estimuladas pelo que vinha de fora. O retrato é o meio de identificação mais eficaz e também por isso aquele a que aspiravam os promotores. Seja sob a forma “passiva” de doador, seja como protagonista activo de determinado tema do vasto repertório cristão, a transposição do encomendante para o campo figurativo representa, sobretudo na pintura destinada ao culto público e semi-público, um extraordinário meio de promoção. Na mesma linha, a presença da heráldica serve para reforçar a identidade do mecenas retratado ou, em diversas situações, pode surgir como meio exclusivo para essa identificação. A conjugação do retrato com a heráldica – integrando-se o primeiro no campo figurativo e o segundo nas zonas de margem, fundamentalmente nas formas estruturantes e decorativas do retábulo – ou apenas a heráldica, a rematar essa estrutura, foi um procedimento recorrente nos polípticos de dimensões monumentais.

No âmbito do retrato, enquanto meio de promoção do cliente, pensamos ser conveniente estabelecer já uma distinção entre a pintura importada e a pintura executada localmente no que diz respeito aos meios operativos de que ambas dispunham. Enquanto à primeira se impõe o limite da distância, ou seja, a incapacidade de personalização da imagem através da inclusão do retrato, individual ou colectivo, com rigorosa caracterização fisionómica, já a segunda tem assegurada essa capacidade pela proximidade física entre cliente e pintor.

Este condicionalismo da pintura importada, a necessidade da concepção dos projectos retabulares *in situ* – fundamentalmente pela necessidade de articulação da pintura às estruturas de enquadramento e suporte e ao espaço arquitectónico – e o eventual desejo do cliente em especificar as características do produto que comissionava, representaram decerto um forte estímulo para o desenvolvimento do ofício da pintura em Portugal, ainda que a origem geográfica de alguns pintores que

¹⁰ Embora seja necessário ter em consideração o carácter de excepção dos *Painéis de S. Vicente* no panorama pictórico português, este facto é visível em exemplares como a *Senhora da Rosa*, da colecção do M.N.M.C., ou no *Santiago*, da colecção do Museu de Aveiro. O retrato dos doadores está presente em ambos.

atingiram notoriedade junto da Corte, como o flamengo Francisco Henriques¹¹, deixe também perceber que a formação nas oficinas dos Países Baixos constituía uma vantagem.

O facto de algumas pinturas executadas nas longínquas oficinas nórdicas chegarem a Portugal com espaços disponíveis para a integração ulterior dos retratos dos destinatários ou já com retratos, mas convencionalizados, demonstra a importância que releva desse recurso, mas também o prestígio de que gozava essa pintura importada, pelo modo como se procuram contornar os limites impostos pela distância.

Um bom exemplo da diversidade das metodologias adoptadas para a representação do cliente, ou simplesmente do proprietário, é o que ocorre na *Vista de Jerusalém*; pintura que teria integrado o conjunto de ofertas de Maximiliano a D. Leonor. A Rainha figura no canto inferior da pintura, com o hábito de clarissa, mas o retrato corresponde já a uma intervenção de um pintor local, no espaço que fora reservado para o efeito¹². Neste caso concreto é importante ter em conta que o formato reduzido da pintura e a concepção miniaturista da forma facilitavam o recurso a esta metodologia. O mesmo já não sucede com outros exemplares de pintura importada que incluem a representação figurativa de doadores, seja em retrato individual, seja colectivo. No caso mais emblemático, a *Fons Vitae* (Santa Casa da Misericórdia do Porto), obra decerto saída de uma oficina de Bruxelas, o retrato colectivo da família real portuguesa, que se desenvolve no registo inferior da composição no primeiro plano, como provou Pedro Dias¹³, foi também executado localmente. Porém, e para evitar desarticulações profundas entre o registo figurativo

¹¹ Veja-se o conjunto de estudos relativos a este pintor em *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, (cat. da exp.), (coord. de Fernando António Baptista Pereira), Lisboa, C.N.C.D.P., 1997.

¹² A radiografia da pintura vem comprovar que existem sobreposições picturais, com um carácter pontual, que resultam do acerto da intervenção relativa ao retrato em relação à composição anteriormente feita. Cf. Marie-Léopoldine Lievens-de Waegh, *Les Primitifs Flamands. Le Musée National d'Art Ancien et le Musée National des Carreaux de Faince*, Bruxelas, 1991, pp. 47-48.

¹³ Através do estudo da peça, que incluiu o levantamento fotográfico, reflectográfico e radiográfico, Pedro Dias identificou a metodologia adoptada pelo pintor, e detectou uma série de aspectos de natureza material, com alcance iconográfico e mesmo cronológico, de decisiva importância para a leitura da obra. Pedro Dias, "Fons Vitae da Misericórdia do Porto", *Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*, (cat. da exp.), Porto, 1955, pp. 60-79.

superior e o inferior, o pintor que concebeu originalmente a obra reservou o espaço do primeiro plano para os retratos de D. Manuel I, da Rainha e dos Infantes e, ainda, do presumível bispo do Porto, D. Pedro da Costa, mas concebeu picturalmente um conjunto de retratos convencionalizados que se destacam no mesmo registo em segundo plano, bem como um amplo fundo paisagístico. Assim, a unidade formal da obra ficou parcialmente assegurada, apesar da visibilidade que o retrato personalizado colectivo adquire no conjunto, e dos problemas de escala figurativa que o anónimo pintor local, refira-se, não resolveu do melhor modo.

Situações semelhantes, mas que ao contrário do que sucede com esta ainda não foram averiguadas com suficiência, ocorrem com outros exemplares, nomeadamente com os dois trípticos que integram a colecção do Museu de Arte Sacra do Funchal¹⁴: o que figura a *Descida da Cruz*, atribuído à oficina de Gerard David; e o de *Santiago Menor e S. Filipe*, obra de autoria provável de Pieter Coecke van Alost. Apesar dos retratos dos doadores, em ambos os casos, surgirem nos volantes do tríptico, procedimento mais recorrente na pintura dos Países Baixos, verifica-se uma identidade dos processos criativos destes com os painéis centrais, o que indica tratar-se de uma das duas metodologias possíveis: a concepção de retratos convencionalizados ou o recurso, menos provável, a estudos preparatórios enviados previamente ao pintor¹⁵.

Porém, se a distância geográfica impõe limites à pintura de importação, já o prazer e o prestígio que advém simplesmente da sua posse, a avaliar pelo empenho com que se procura obter, pode compensar e superar esses limites. Por outro lado, a comparação da pintura importada com a que se fazia em Portugal no séc. XV¹⁶, do ponto de vista das estratégias representativas e das experiências estéticas que lhe

¹⁴ Luiza Clode e Fernando António Baptista Pereira, *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Lisboa, Edicarte, 1997.

¹⁵ É imprescindível proceder ao estudo material destes exemplares com a finalidade de identificar com precisão as metodologias adoptadas.

¹⁶ Qualquer alusão à pintura Quatrocentista portuguesa, com finalidades comparativas, será sempre problemática. A escassez do acervo, os problemas relativos ao seu estado de conservação (em virtude de ter sido maioritariamente reutilizada ou de ter ficado subjacente a outras intervenções), os problemas de autoria, os problemas de cronologia, entre outros, são limites que é obrigatório ponderar. Veja-se o estudo de síntese mais actualizado, e já citado, de José Alberto Seabra Carvalho, "Problemas da Pintura Quatrocentista ...", pp. 473-485.

estão subjacentes, evidentemente com a excepção de Nuno Gonçalves e da sua provável influência¹⁷, permite compreender melhor a ampla receptividade que teve, e o impacte que veio a exercer, nas oficinas nacionais.

Sem minorizar as motivações que se relacionam directamente com a função da pintura, especificamente com a relação entre o desenvolvimento de uma devoção activa e a emergência de determinados temas iconográficos e estratégias representativas, é importante valorizar meios operativos. Dois factores parecem ter facilitado todo este processo de articulação com a pintura dos Países Baixos meridionais: por um lado, a disponibilidade dessas oficinas, especialmente as das cidades flamengas de Bruges, Gand e Antuérpia, estruturalmente organizadas para satisfazer uma procura crescente, oferecendo, quer ao mercado livre, quer à encomenda, uma pintura de execução rápida e relativamente acessível; por outro, o êxito que releva do seu discurso.

Relativamente ao primeiro destes factores, é forçoso reconhecer que a capacidade de exportação dos Países Baixos é verdadeiramente notável, sobretudo se tivermos em conta que não é apenas Portugal, mesmo na sua vastíssima dimensão imperial¹⁸, a assumir-se como grande consumidor e como espaço de recepção de artistas dessa região. Um olhar pela situação de Espanha, que nos antecipa neste processo, e que não teria tido um papel pouco importante na difusão desta corrente de gosto manifestamente peninsular, mostra bem o alcance deste fenómeno¹⁹.

¹⁷ Além da tábuca de mestre anónimo, *Adoração dos Reis Magos e Santos Franciscanos* (Museu de Arte Sacra de Évora), de cronologia algo problemática, o painel recentemente identificado na Sé do Funchal, por Raquel Ferreira e Vitor Serrão, contribuirá certamente para ajudar a esclarecer este enigma. Considerando que uma intervenção ulterior alterou profundamente a pintura original, que representa um *Santo Franciscano*, aguarda-se com expectativa a publicação da documentação fotográfica, reflectográfica e radiográfica efectuada por José Pessoa, da Divisão de Documentação Fotográfica do I.P.M.

¹⁸ Pedro Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

¹⁹ Entre outros, Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983; *Splendeurs D'Espagne et les Villes Belges 1500-1700*, (cat. da exp.), (dir. de Jean-Marie Duvoisquel e Ignace Vandevivere), 2 tomos, Europalia 85, Espanha; Fernando Marías, *El Largo Siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989; *Idem, El Siglo XVI Gótico y Renacimiento*, Madrid, Silex, 1992; Joaquim Yarza Luaces, *Los Reys Catolicos. Paisaje Artistico de una Monarquia*, Madrid, Nerea, 1993; Joan Bosch i Ballbona e Joaquim Garriga (dir. de), *De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI*, (cat. da exp.), Girona, Museu D'Art, 1998.

Quanto ao sucesso que releva do seu discurso, não há dúvida de que resulta da sua capacidade de propor a duplicação sensorial do mundo – do trabalho de visão e de criação que a relação subentende – apoiado num virtuosismo técnico sem precedentes. As novidades ou os aperfeiçoamentos da técnica criaram efectivamente outras virtualidades à pintura, dando-lhe a capacidade de expressar o gosto que lentamente fora emergindo – o gosto pelo real e pelo concreto. É o apuramento do olhar, a imediatidade com o visível que está na base do novo discurso, gerador de tensões com o sistema simbólico de representações medievais e entrando em assumida ruptura com o idealismo linear gótico.

Mas é sobretudo o panorama pictórico português de Quatrocentos, sempre a partir das raras tábuas que, em delicado estado de conservação, chegaram aos nossos dias, e da pintura mural, conhecida ainda de modo parcelar, que leva à convicção de que o processo de flamenguização da pintura nacional, que é sem dúvida um dos factos artísticos mais relevantes ocorridos no reinado de D. Manuel, foi um processo inevitável.

De um lado, o fascínio da clientela pelo que vem de fora, especialmente, no caso da pintura, pelo poderoso realismo da pintura dos Países Baixos, a presença das pinturas e de artistas e, naturalmente, de novos materiais e fontes inspirativas, de outro, uma pintura local, ancorada numa linguagem arcaizante e ensimesmada, tão fechada nos circuitos de autoconsumo, que não é fácil estabelecer ligações entre as linguagens desenvolvidas nos diversos núcleos regionais, como Coimbra, Aveiro, Arouca ou Tavira²⁰.

Não admira, pois, que o processo renovativo da pintura portuguesa, particularmente visível no decurso das duas primeiras décadas do séc. XVI, possa ter o alcance de uma ruptura ou que se apresente como um facto histórico com contornos de expressivas discontinuidades, face às realidades que se colocam a montante. Fenómeno ligado a uma clientela cosmopolita, especificamente à família real e a uma elite social a ela directamente vinculada, na qual naturalmente se incluem os activos bispos das dioceses, verdadeiros príncipes da Igreja e

²⁰ José Alberto Seabra Carvalho, “Problemas da Pintura Quatrocentista ...”, pp. 473-485.

funcionários do Rei, teve inevitavelmente origem no centro artístico do País, em Lisboa. E este aspecto, o da origem cosmopolita do processo, será decisivo para a configuração do panorama geográfico da pintura na primeira metade de Quinhentos. Lisboa transforma-se simultaneamente num centro de formação, de produção e de consumo. Porém, é necessário acautelar o tipo de mecanismos e de estruturas laborais usadas na concretização de uma série de projectos artísticos, cuja abrangência geográfica é verdadeiramente extraordinária. Em diversos casos foram os pintores de Lisboa que se deslocaram à província para cumprirem uma série de encomendas, mas esta circunstância não impediu que, paralelamente ou imediatamente, se assistisse à emergência ou à continuidade de estruturas laborais sediadas nesses ou noutros pontos geográficos.

Ao contrário do que vinha sucedendo, e na sequência deste processo estimulado pela Corte, a fronteira entre centro e periferia artística, e consequentemente a conotação terminológica dos conceitos, já num plano historiográfico, altera-se significativamente. A situação de isolamento a que estavam confinadas as oficinas regionais de Quatrocentos, com todas as consequências artísticas que advinham dessa situação, parece atenuar-se face à abrangência geográfica dos programas de renovação e às estruturas operativas que foi necessário criar e recriar para a sua concretização.

Em alguns casos concretos, nomeadamente o da oficina do anónimo mestre de Guimarães, continua a verificar-se a correspondência entre a situação de isolamento geográfico e a situação de periferia artística, que se expressa no carácter retardatário das linguagens em curso e, portanto, na disparidade das propostas cronológicas apontadas para um ou outro espécime que chegou aos nossos dias²¹.

Ao invés da existência de uma rede de oficinas a funcionar em circuitos fechados, tanto na perspectiva da geografia, quanto na das experiências artísticas, assiste-se a uma espécie de convivência pacífica entre oficinas regionais com menores ligações ao circuito cosmopolita e a oficinas regionais bem integradas nesse

²¹ Vejam-se os exemplos associados à oficina de Guimarães em Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra Carvalho, “O Mestre delirante de Guimarães”, *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, I.P.M., 1996, pp. 17-37.

circuito. A deslocação dos mais prestigiados pintores de Lisboa a diversos pontos do País teria desempenhado, aliás, um papel fundamental no processo de uma certa revitalização e “reconstrução” da pintura regional, até então ancorada numa situação de isolamento.

Por outro lado, a resistência que se identifica na produção de algumas oficinas regionais, face a este processo renovativo de feição cosmopolita, não parece surgir como consequência de qualquer situação de isolamento geográfico. Coimbra, a título de exemplo, está longe de se inscrever numa situação de periferia artística nas duas primeiras décadas de Quinhentos. E a produção da oficina pictórica ligada aos pintores Vicente Gil e Manuel Vicente, aliás, com ligações à esfera mecenática da Coroa, é o melhor exemplo para demonstrar a resistência, que apesar de tudo é sempre relativa, a esse processo de renovação²². Não será portanto de estranhar que o poderoso mosteiro de Santa Cruz de Coimbra tenha servido de palco a excelentes realizações picturais de mestres provenientes de Lisboa (Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes) primeiro, e de Viseu (Vasco Fernandes), logo a seguir.

Algumas descobertas e estudos recentes desenvolvidos em torno da pintura mural vêm demonstrar a grande vitalidade que esta modalidade técnica assumiu, no período em questão e nos mais diversos pontos geográficos do País²³. Não podemos, por estes motivos, concordar em absoluto com Joaquim Oliveira Caetano quando afirma:

“É um fenómeno interessante e pouco referido a quase inexistência de uma pintura regional manuelina e o número relativamente escasso de mestres regionais que conhecemos documentados neste período [acrescentando que] os melhores pintores

²² Entre outros, veja-se: Vitor Serrão, “Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do renascimento Português, 1510-48”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, p. 240; Joaquim Oliveira Caetano “Maestro de Sardeal (Vicente Gil e Manuel Vicente)”, *El arte en la época del Tratado de Tordesilhas*, (cat. da exp.), Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesilhas” e C.N.C.D.P., 1994, pp. 94-99; Dalila Rodrigues, “A pintura no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 237-240; *Idem*, “Italian influences on Portuguese Painting in the first half of the sixteenth century”, *Cultural links between Portugal and Italy in the Renaissance* (ed. de K.J.P. Lowe), New York, Oxford University Press, 2000, pp. 109-123.

²³ Margarida Donas Botto, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, Évora, 1998; Dalila Rodrigues, “A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI”, *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, I.P.M., 1996, pp. 41-68.

lisboetas, ligados a empreitadas régias, vão acorrer a quase todo o País (Coimbra, Évora, Ferreira, Tomar, etc.) deixando empobrecida a riqueza e a diversidade regionais, à excepção, como vimos do caso de Viseu, com a oficina de Vasco Fernandes”²⁴.

A oficina de Vasco Fernandes e de uma série de pintores que gravitaram em seu redor, é de facto uma oficina regional, tal como a de Bastião Afonso, em Lamego, a do anónimo mestre, em Guimarães, a de André de Padilha, em Viana do Castelo²⁵, a de Vicente Gil e Manuel Vicente, em Coimbra, a de Frei Carlos, esta ainda que em condições de existência excepcionais, e apenas para dar apenas alguns exemplos da pintura retabular sobre madeira que atingiu um elevado nível artístico ou da que tem ocupado maior espaço na historiografia.

Veja-se o caso de Lamego: Vasco Fernandes faz a primeira grande obra de pintura na catedral, no primeiro terço de Quinhentos. Cerca de duas décadas depois, serão os pintores de Lisboa e o viseense Gaspar Vaz, em empreitadas distintas, que vêm trabalhar na cidade e nas igrejas conventuais da região. Mas o pintor local, Bastião Afonso, de cuja actividade resta um extraordinário conjunto de documentos²⁶, embora infelizmente se desconheça qualquer base de identificação artística, produziu uma série de retábulos para igrejas paroquiais da diocese, sozinho ou em parceria com o escultor e entalhador Arnão de Carvalho. Por outro lado, um conjunto de frescos, de que Meijinhos é o exemplo mais divulgado, as duas tábuas que se conservam na igreja de S. Martinho de Mouros (Bastião Afonso?), a da matriz de Vila da Ponte, as duas da igreja de Malhada Sorda, onde pontua também um interessante conjunto de frescos, as tábuas brutalmente repintadas, bem como as pinturas murais, da matriz de Sernancelhe – e a avaliar pelos documentos e pelo carácter fragmentário das pinturas remanescentes as perdas de pintura retabular na região, ou na extensa área da diocese, foram incomensuráveis – vêm comprovar a

²⁴ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, pp. 49-50.

²⁵ Vitor Serrão, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Estampa, 1998.

²⁶ A fortuna documental do pintor, constituída por contratos de obra publicados por Vergílio Correia, acresce uma procuração feita por Bastião Afonso, e sua mulher Isabel Dias, a Lourenço Garcez (documento infelizmente muito deteriorado), com a data de 29 de Agosto de 1530. A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 152, fls. 183-183 Vº. Inédito.

existência de estruturas laborais locais que não ficam indiferentes, embora de modos distintos, às novidades artísticas do círculo cosmopolita ou das oficinas regionais a ele directamente vinculadas, e de que a oficina viseense de Vasco Fernandes é o exemplo mais expressivo.

Como bem afirma Vitor Serrão, “A distinção entre *centralismo absoluto* (Lisboa) e *periferias retardatárias* (Viseu, etc.) não serve, portanto, para explicar o quadro estético, absolutamente fascinante em termos internacionais, da pintura manuelina-joanina”²⁷. Na sequência de novas actividades investigativas, afirma o mesmo autor que “não pode existir uma síntese valorativa da pintura portuguesa da primeira metade do séc. XVI que se possa considerar correcta e abrangente se continuar a ser omitido do terreno de análise o peso dessas *realidades outras*, geralmente desprezadas, que são as franjas regionalistas – através de um minucioso labor de *Micro-História da Arte*, alargado às suas componentes sociológicas específicas”²⁸. A *História da Arte Portuguesa no Mundo*, de Pedro Dias, vem demonstrar de modo eloquente que não se pode ignorar, independentemente do tipo de abordagem, não apenas as “franjas regionalistas” de Portugal continental, mas a vastíssima dimensão territorial do Império. A título de exemplo, os pedidos sistemáticos dirigidos à Corte de envio de retábulos para as ribeiras do Índico, logo nos primeiros anos do séc. XVI, bem como as pinturas que ainda aí subsistem²⁹, são por si só um dado fundamental para equacionar de um outro modo o panorama geográfico, com todas as suas implicações, da pintura do período de que aqui nos ocupamos.

Para que a importação de pintura das activas oficinas flamengas se transformasse num facto corrente, num processo de visíveis intensificações logo nos primeiros anos de Quinhentos, é necessário ter em conta o papel desempenhado pelos representantes dos interesses diplomáticos e comerciais do Reino nessas cidades. A

²⁷ Vitor Serrão, “Confluência e confronto...”, p. 237.

²⁸ Vitor Serrão, *André de Padilha...*, p. 319.

²⁹ Pedro Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo...*, pp. 207-257; Dalila Rodrigues, “A Pintura na Antiga Índia Portuguesa”, *Vasco da Gama e a Índia*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

sua acção, no processo de difusão, quer enquanto mediadores, quer enquanto fruidores, não pode ser menorizada. João Brandão, Tomé Lopes, Silvestre Nunes, Rui Fernandes de Almada, Francisco Pessoa (?), e o próprio secretário da Feitoria, o humanista Damião de Góis, desempenharam um papel fundamental nesse processo³⁰. Na verdade, não só se encontravam em posição de proceder directamente à compra e à encomenda nos *ateliers* mais prestigiados, a pedido do Rei ou de outros agentes envolvidos, como ainda, em virtude das relações cosmopolitas que mantinham, de desenvolver um gosto selectivo, que aliás se reflecte nas suas próprias colecções, seja por compra, seja por oferta dos próprios artistas. Como é sobejamente conhecido, no *Diário* de Albrecht Durer assinalam-se algumas dádivas suas aos feitores Francisco Pessoa, Rui Fernandes de Almada (referido no *Diário* como Rodrigo de Portugal)³¹, e a João Brandão. Mas apesar desta circunstância ter estimulado o desenvolvimento do coleccionismo, as pinturas adquiridas por estes representantes da Coroa portuguesa, e por sua própria iniciativa, destinavam-se também, além do uso privado, a espaços de culto público e semi-público. O exemplo da acção de Damião de Góis, por certo um dos mais importantes coleccionadores portugueses do tempo, a par de Rui Fernandes de Almada, demonstra que os circuitos da distribuição geográfica da pintura flamenga não dependem apenas da esfera de acção do Rei e da Igreja. Ele próprio, de acordo com o seu depoimento, no âmbito do divulgado processo que lhe foi movido pela Inquisição, informa que «*estando em frãdes muito tempo antes que viesse a este reyno, mãdei a igreja de nossa sñora da varzea da villa dalanquer hum vulto inteiro do Ecce Homo pintado muito devoto [...] e depois que fundei na dita Egreija ha minha sepultura lhe dei hum retabolo cõ portas da pintura de nosso sōr Jesu xpto na cruz a hum painel da coroação grãde tudo de muito preço e estima*»³².

³⁰ Diversos estudos em J. Everaert e E. Stols (dir. de), *Flandre et Portugal...*

³¹ Maria do Rosário Themudo Barata, *Rui Fernandes de Almada, Diplomata Português do Século XVI, Lisboa, 1971*; *Idem*, “Um português na Alemanha no tempo de Durer: Rui Fernandes de Almada” *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 1973, pp. 85 e segs.; Pedro Dias, “«As cousas que mamdo vera vosalteza» Quatre Portugais des XV.e et XVI.e Siècles et le Monde Artistique Flamand”, *Handellngen van Het Genootschap voor Geschledenls*, (sep.), Brugge, 1995.

³² Guilherme J. C. Henriques, *Inéditos Goesianos. O Processo na Inquisição*, vol. II, Lisboa, 1899. Citação a partir de Luís Reis-Santos, *Obras-Primas da Pintura Flamenga...*, pp. 51-53.

Na sequência da passagem citada, Damião de Góis dá conta de outras ofertas e dos motivos que estiveram na sua origem³³. A oferta de pintura inscreve-se no âmbito das relações pessoais – como forma de agradecimento e de reconhecimento ou mesmo enquanto estratégia de favorecimento – e não apenas num âmbito institucional. No caso da pintura que ofereceu a Fernão Coutinho, irmão do Conde de Marialva, por altura de uma deslocação deste à Flandres, embora não refira as razões do acto, informa que o referido nobre a tinha «em grande estima», o que revela, a um tempo, a importância atribuída à pintura e o tipo de circuitos em que se difunde. Já os dois retábulos que ofereceu ao núncio «Monte Pulesano» (Giovanni Ricci da Montepulciano, núncio apostólico em Portugal de 1544 a 1550), de autoria de Hieronimus Bosch, *As Tentações de São Job* e *As Tentações de Santo Antão*, tem um alcance diplomático, pois de potencial vendedor, Damião de Góis passou a ofertante. Tendo recebido como sinal de agradecimento, pelos dois presentes enviados ao referido Núncio, a promessa de benefícios, informa, em visível sentimento de desilusão, que tal não havia ocorrido. Pelo contrário, como forma de reconhecimento de favores recebidos, informa ter ainda oferecido ao secretário Pero de Alcaçova Carneiro um tríptico de grandes dimensões, figurando a *Natividade*, a *Adoração dos Magos* e a *Circuncisão* e um pequeno retábulo entalhado.

Se o efeito directo do gosto destas personagens, que desempenhavam as mais altas funções nos principais centros de produção da pintura flamenga, nas preferências da Corte portuguesa não é fácil de determinar, já a geografia dos interesses económicos dos Portugueses pode reflectir-se na geografia das aquisições. Efectivamente, o número de obras adquiridas ao antuerpiano Quentin Metsys, até pelo próprio Damião de Góis, pode relacionar-se com a mudança, em 1511, da “Casa de Portugal” de Bruges para Antuérpia. Mas ainda no âmbito da difusão da pintura flamenga no território português, e para além das colecções mais estudadas³⁴, e das situações mais divulgadas, é a presença de um número significativo de exemplares

³³ Dagoberto Markl, “L’art dans la défense de Damião de Góis. Son goût et sa collection”, *Portugal et Flandre*, (cat. da exp.), Europalia 91, Portugal, pp. 193-195.

³⁴ Para as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional do Azulejo, veja-se Marie-Léopoldine Lievens-de Waegh, *Les Primitifs Flamands...*; Luís Reis-Santos, *Obras-Primas da Pintura Flamenga...*

em diversas regiões provinciais, acervo que não foi ainda inventariado com suficiência, como é o caso do retábulo da igreja de Fontarcada, na Beira Alta, ou do belo *Batismo de Cristo*, na igreja matriz de Viana do Castelo, que melhor “diz” da diversidade dos circuitos de difusão.

Quanto ao perfil do mecenato que promoveu os grandes empreendimentos artísticos em território nacional, independentemente da geografia concreta da pintura (seja da importada, seja da executada localmente por estrangeiros ou por portugueses), e comparativamente ao que se havia verificado nas últimas décadas do séc. XV, assinalam-se algumas alterações sensíveis. A par da família real e dos “altos funcionários” que lhe estão directamente vinculados, a Igreja parece ter conquistado um novo entusiasmo e um novo protagonismo. Não tanto porque os objectos envolvidos, patrocinados pela Coroa ou pelas diversas instituições religiosas, se destinem a um uso sacro, pois a utilização de suportes figurativos e o poder de os controlar por parte da Igreja era já secular, mas fundamentalmente porque se altera a consciência acerca do papel social do alto clero, sobretudo dos bispos, e de algumas condições internas de funcionamento da própria instituição. Embora com certeza estimulado pela acção mecenática da Coroa, especialmente pelo Rei e pela Rainha D. Leonor, e no âmbito de funções cortesãs, é certo que estes verdadeiros príncipes da Igreja assumem o papel fundamental de promotores artísticos

Em primeiro lugar, uma separação clara entre as duas esferas de acção, a da Coroa e a da Igreja, tanto do ponto de vista das motivações como dos meios operativos, torna-se bastante complexa. Pela constituição e estrutura de funcionamento da Corte não é fácil estabelecer uma fronteira rigorosa entre o exercício do Poder por parte do Rei e por parte da Igreja; aspecto que teve amplos e inevitáveis reflexos na geografia dos empreendimentos artísticos no período considerado.

O Rei não só reserva para si o poder de nomear os altos dirigentes do clero, assegurando e promovendo o acesso a esses lugares de familiares e da alta nobreza que lhe está mais próxima, como reclama a sua presença e participação activa junto de si, na Corte. Em nome do interesse geral do País, e enquanto garante da ordem,

exerce também um manifesto controle, ainda que indirecto, sobre o seu desempenho na esfera do espiritual. E os investimentos do Rei nos empreendimentos artísticos da Igreja contribuiu decerto para reforçar este e outros tipos de vínculos, nomeadamente económicos, que conduziam a relações de dependência mútua.

De um modo geral, pode afirmar-se que o clero regular, embora não indistintamente, e por comparação com o clero secular, saiu beneficiado das suas promoções artísticas. De facto, as ofertas de obras de arte e o patrocínio de diversos empreendimentos parecem corresponder a um prolongamento natural da protecção régia de que essas mesmas ordens beneficiavam. Mas, visto de outro modo, é também através do mecenato artístico que a Coroa exerce e reforça junto de determinadas ordens religiosas um controle efectivo.

No âmbito destes vínculos e articulações torna-se mais difícil identificar os propósitos de natureza estética que estiveram por detrás de cada empreendimento, isoladamente, ou da política mecenática régia, na sua globalidade.

Quanto a outro tipo de motivações ou de intenções, sobretudo das que justificavam os empreendimentos de maior fôlego, seja na arquitectura, seja na arte móvel, é muito sintomática a incidência e recorrência das empresas heráldicas e do retrato, em evidente intenção de promoção e sacralização da imagem do Rei. Outros factores concretos, nomeadamente de ordem económica, religiosa ou piedoso-afectiva, em simultâneo, ou com a supremacia de uns sobre os outros, constituíram, na generalidade, e como já se referiu, a força motriz do processo. Mas, e a título de exemplo, se as ofertas de pintura proveniente dos Países Baixos a igrejas da Ordem de Cristo³⁵ se justifica pela circunstância de D. Manuel ser o administrador da Ordem, e se nas ofertas de D. Leonor às clarissas do convento da Madre de Deus de Lisboa ou ao convento de Jesus de Setúbal, também a título de exemplo, é permitido identificar motivos de ordem afectiva, concretamente pela sua experiência junto das professoras da Ordem de S. Francisco, já não é fácil identificar a linha, ou as linhas, de orientação que presidiram à opção de umas casas religiosas em detrimento de outras, da mesma ordem ou de ordens distintas.

³⁵ Pedro Dias, *Visitações da Ordem Cristo de 1507-1510. Aspectos Artísticos*, Coimbra, 1979.

Um inventário sistemático e exaustivo das ordens religiosas beneficiadas pelos empreendimentos artísticos da Coroa, em específicas articulações, permitiria esclarecer não apenas o quadro concreto de motivações que esteve na origem dessa promoção, conhecido apenas em termos gerais, mas sobretudo a geografia concreta das articulações, num diagrama que tornaria visíveis lógicas de exclusão e de inclusão. De um modo geral, as ordens mais activas, como os mendicantes e os jerónimos, parecem ter saído beneficiadas da política mecenática desenvolvida no reinado de D. Manuel I.

Considerando que o aparelho administrativo da Igreja se confrontava sistematicamente com situações de conflito – entre o clero secular e o regular, entre as distintas ordens religiosas, entre casas da mesma ordem, entre dioceses, ou mesmo entre o bispo e o cabido – a política do mecenato artístico da Coroa só muito dificilmente teria deixado de acentuar as já permanentes situações de concorrência e confronto. É até muito provável que esse sentimento de concorrência se tivesse transformado num estímulo poderoso para o efectivo alargamento dos agentes ou promotores artísticos. Aliás, a circunstância das ordens religiosas serem beneficiárias do patrocínio régio não significa que o priorado dos mosteiros e conventos, assim como comendatários mais generosos ou mais empenhados, não se tenham envolvido directamente, e por sua própria iniciativa, no processo. Pelo contrário, algumas informações escritas, ainda que fragmentárias, e uma série de obras provenientes de extintos conventos e mosteiros, apontam nesse sentido.

Refira-se ainda que a partilha de encargos, em empreendimentos artísticos de grande fôlego, entre a Coroa e a Igreja, concretamente ao nível dos programas que favoreceram o clero regular, parece ter sido também um procedimento recorrente, embora não seja de menozar o empenho dos priorados dos conventos nos seus próprios empreendimentos artísticos.

Mas os bispos das diversas dioceses assumem no período em questão, como já se referiu, um papel decisivo. E o panorama geográfico da pintura na primeira metade de Quinhentos decorre em grande parte do seu papel e do tipo de opções previstas nos empreendimentos artísticos que promoveram nas suas dioceses.

Genericamente, a encomenda de um retábulo para a capela-mor fazia parte dos programas promovidos ao longo das três primeiras décadas da centúria, e a preferência do retábulo de pintura vai funcionar como um estímulo fundamental, seja ao dinamizar estruturas produtivas para a sua concretização, seja pela sua recepção, isto é, pelos estímulos que a sua presença vai ulteriormente desencadear. A título de exemplo, e pela negativa, o facto do bispo D. Diogo de Sousa não ter incluído um dispositivo retabular de pintura no programa artístico que empreendeu na sua catedral, poderá associar-se ao relativo alheamento de Braga, e da região envolvente, face a esta modalidade artística, no período considerado. Já o exemplo das catedrais de Lamego, Viseu, Évora e Funchal, ainda que com o concurso de outros factores, mostram de modo eloquente os efeitos que o dispositivo retabular catedralício desempenhou. De facto, a dinâmica regional, com as alterações no quadro das condições de produção e de consumo que a expressão implica, parece ter sido fundamentalmente promovida a partir destes empreendimentos, ainda que uma série de factores pontuais tenham concorrido, a seu tempo, para uma outra abrangência geográfica do território.

À semelhança do Rei, e adoptando o mesmo gosto e idênticas estratégias de acção e de afirmação, os bispos parecem ter sido fundamentalmente movidos por um desejo de reconhecimento pessoal. O patrocínio de grandes construções e de grandes reformas, a compra e encomenda de objectos preciosos ou de espectaculares retábulos de pintura e/ou escultura, quase sempre em associação com inscrições, com as empresas heráldicas pessoais e com o retrato, aponta não apenas para um simples fenómeno de imitação ou seguidismo da acção da família real, das promoções da Coroa, mas também para a generalização de um determinado comportamento cultural.

O individualismo, a consciência de si próprio, passa pelo desejo de afirmação pessoal e manifesta-se numa acção orientada pela promoção do reconhecimento público de um protagonismo individualmente assumido. A personalidade do indivíduo deixa de se definir apenas em função dos laços sociais, da esfera do colectivo. E daqui decorre, fundamentalmente, o desejo, ou talvez a necessidade, de

se rever na imagem e, através dela, de preservar a memória da sua acção para além da morte. As correlações deste individualismo, que atravessa a Europa no final da Idade Média, com algumas estratégias representativas no domínio da arte funerária, que incluem não raras vezes a pintura, tornam-se particularmente evidentes³⁶.

Paralelamente, é fundamental associar à emergência desta nova mentalidade, ao desenvolvimento do misticismo e da prática religiosa privada, a produção de imagens destinadas a uma devoção activa, seja no âmbito do culto público, seja no privado e semi-privado. O que está aqui em causa é a ideia, que adiante será desenvolvida, da eficácia religiosa da pintura, junto do espectador, em directa correlação com a emergência de novidades artísticas.

Importa considerar que o alto clero era recrutado na alta nobreza, quando não na família real, pelo que em nada surpreende que as atitudes e comportamentos sejam em quase todos os aspectos comuns, e não exista propriamente uma fronteira demarcatória deste grupo, que se individualiza pelo tipo de responsabilidades inerentes ao desempenho de um cargo concreto. É evidente que as suas funções sociais, económico-administrativas e espirituais, no âmbito territorial da diocese e, ainda que simbolicamente, na sociedade portuguesa, são muito concretas e exigem um significativo esforço e investimento pessoal. A sua presença na Corte, enquanto “funcionários” ao serviço do Rei, o seu envolvimento e participação activa nos principais eventos de natureza político-diplomática do Reino, não facilitava o exercício das funções episcopais e o processo de articulação com as estruturas eclesiástico-administrativas da diocese.

Como se percebe através da consulta de diversos fundos documentais, o cabido, organizado em torno das catedrais e aí sediado, sempre muito zeloso das suas prerrogativas, sobretudo das de natureza económica, nem sempre facilitava essa articulação. É curioso verificar que a consciência, por parte do bispo, da necessidade de investimento na gestão e valorização do seu “território”, e da conquista ou reforço de uma política centralizadora, se manifesta exactamente, embora naturalmente não

³⁶ Maria José Goulão, “Figuras do Além. A escultura e a tumulária”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 157-179.

de forma exclusiva, através das promoções artísticas, intensificadas visivelmente no período que corresponde aos reinados de D. Manuel I e de D. João III.

De facto, a partir da catedral, símbolo mais eloquente do seu Poder, o bispo afirma a sua autoridade espiritual de chefe da Igreja, ao mesmo tempo que assume, em partilha com o cabido, as responsabilidades económico-administrativas da diocese. Como se referiu, parece ter sido um factor determinante, embora não propriamente novo, a consciência de que a arte, talvez melhor do que qualquer outro instrumento ou meio operativo, pode reflectir uma perfeita simbiose entre a esfera do material e do espiritual, e promover junto das comunidades de fiéis, sobretudo no âmbito do culto público, uma imagem prestigiante do seu bispo.

A consciência desta verdadeira elite da sociedade portuguesa, relativamente ao valor pedagógico-didáctico e psico-afectivo da imagem, através do seu fundamental realismo, pode ter constituído um dos estímulos mais poderosos, junto dos pintores, para o desenvolvimento de novas estratégias no processo de construção representativa. A sensibilidade estética destes agentes artísticos, em consonância com a sua origem social, com uma sólida formação intelectual e com as relações cosmopolitas que mantinham na Corte, sem esquecer as viagens frequentes e os contactos internacionais que decorriam do exercício deste e de outros cargos paralelos que desempenhavam, é um dos factores fundamentais que esteve, sem dúvida, na origem dos processos renovativos da pintura, no decurso da primeira metade de Quinhentos.

De facto, através de algumas biografias, percebe-se que os bispos, não só estavam bem equipados para exercer um controle efectivo sobre a produção artística, sobretudo dos conteúdos semânticos nela envolvidos, como se encontravam em posição de exercer estímulos sobre processos de execução técnica e criativa dos pintores, cujas obras comissionavam.

Refira-se ainda que a centralidade da acção mecenática dos bispos é favorecida pela importância real e simbólica da catedral, pelo extraordinário número de igrejas e capelas paroquiais que directamente lhe estavam afectas e ainda pelos conventos e mosteiros de que eram comendatários ou, simplesmente, que se

inscreviam no território administrativo da diocese. À semelhança do que sucede com as principais casas monásticas do Reino, não surpreende que a Coroa, em conjugação com os bispos das dioceses, por sua iniciativa ou a pedido destes, e dadas as frequentes relações de parentesco, tenha cooperado em alguns empreendimentos importantes.

As visitas, enquanto meio de controle da eficácia dos suportes figurativos utilizados pela Igreja, desempenharam, no âmbito da difusão das novidades artísticas, um papel fundamental. São abundantes os dados históricos relativos a determinações do visitador quanto à necessidade de renovar ou de aumentar o número de imagens, de encomendar retábulos de pintura ou de escultura, de redecorar e pintar de novo estruturas murais, de adquirir alfaias de culto, enfim, de dotar os espaços de culto público dos meios fundamentais à conquista e preservação da dignidade, que só a elevação edificante do temporal e do espiritual, em consonância, poderiam garantir³⁷. Em causa está a consciência, secularmente enraizada, da importância dos suportes figurativos que garantem o acesso do divino à dimensão do visível³⁸. Este aspecto tem também um papel importante na descentralização das tradicionais estruturas do mecenato e, conseqüentemente, no alargamento dos circuitos geográficos da produção artística. Mas o visitador assume também algumas responsabilidades, como se verá mais adiante, na difusão de um determinado tipo de imagens e de soluções criativas.

Junto da catedral, das igrejas paroquiais, de capelas e mosteiros é importante considerar a importância das associações de carácter religioso, concretamente das confrarias, cujo poder económico, proveniente de sistemáticas doações, a partir de uma vertente de solidariedade social, lhes permitia um envolvimento directo em promoções de natureza artística, ainda que em articulação, ou mesmo em situação de dependência, com as estruturas eclesásticas. Embora numa dinâmica de valorização

³⁷ Vejam-se, entre outros, Vergílio Correia, *A Pintura a Fresco...*; Pedro Dias, *Visitações da Ordem Cristo...*; Franquelim Neiva Soares, *Ensino e Arte na região de Guimarães através dos Livros de Visitações dos séculos XVI*, Guimarães, 1984.

³⁸ Já que mais não seja, o visitador exerce um controle sobre o estado de conservação desses suportes, sobretudo com a preocupação de garantir a sua eficácia religiosa e de garantir dignidade ao espaço sagrado.

das capelas e oragos que lhes estavam afectos, é necessário ter em conta o tipo de sensibilidade religiosa que essas comunidades laicas, que não fazem parte da hierarquia eclesiástica, desenvolvem, e o tipo de imagens que requerem enquanto suporte para as suas devoções³⁹.

O envolvimento da alta nobreza, isoladamente, ou no âmbito dos empreendimentos artísticos da Igreja e da Coroa, é uma realidade com um alcance e com consequências ainda mal conhecidas. A título de exemplo, refira-se que através de uma carta, datada de 16 de Novembro de 1516, o bispo de Lamego comunica ao cabido a sua decisão acerca de um pedido do Conde de Marialva relativo à construção de uma capela no interior da Sé⁴⁰. Como é sobejamente conhecido o poderoso D. Francisco Coutinho fundou o mosteiro de Ferreirim, mas a capela que pretendia mandar construir no espaço catedralício, contra a vontade dos cónegos, mas com parecer favorável do bispo, deverá corresponder à capela de Santa Catarina, situada na nave direita do templo, que era cabeça do morgado de Medelo e que tinha o referido conde como administrador⁴¹.

A fundação de capelas tumulares, nos espaços em questão, pelos estratos sociais mais elevados que temos vindo a considerar, e muito especialmente pela nobreza e pelo alto clero, deverá ser tomado em conta, de acordo com o que ficou documentado, também a título de exemplo, no processo inquisitorial de Damião de Góis, atrás citado.

2. A clientela e o pintor. Estímulos criativos

Temos fortes razões para crer que a fundamental concepção realista da pintura nórdica não só fascinou o mecenato português, como foi determinante para o tipo de especificações de natureza material, iconográfica e expressiva do cliente

³⁹ Cf. Hans Belting, *L'Image et son Public...*

⁴⁰ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Correspondência*, maço 1, Cx 37, carta 13. Inédito. Publicamos o teor deste documento no capítulo III, dada a sua importância no âmbito do programa artístico promovido na época pelo bispo de Lamego.

⁴¹ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, vol. III, Renascimento I, Lamego, 1982, p. 18.

relativamente à pintura que se fazia em Portugal, especialmente no decurso das três primeiras décadas do séc. XVI. Não admira que os pintores originários das mesmas regiões geográficas de onde provinha essa pintura tão apreciada tivessem alcançado visibilidade e sucesso, e tivessem dado um contributo decisivo na orientação dos modos de expressão nos Países que se lhes ofereceram como mercado ávido.

Do mesmo modo, é possível deslocar para os estímulos da clientela, em correlação com sensíveis alterações sócio-culturais, e concretamente com o quadro cultural do humanismo cristão, o processo de italianização da arte portuguesa, já a partir dos anos trinta do mesmo século.

A encomenda exerce sobre a obra, ou as especificações do cliente sobre o desempenho do pintor, um peso que parece ter sido considerável. A premissa é relativamente simples – o cliente que comissiona a obra, junto do pintor, ou através de intermediários, especifica as características do “produto” a obter. Este, de acordo com os seus recursos, para conceber e manipular materiais figurativos, de acordo com a sua própria sensibilidade e visão do mundo, integra e redimensiona neles essas indicações mais ou menos pormenorizadas. No entanto, esta relação, com tudo o que ela implica, afigura-se extraordinariamente complexa de apropriar. Ainda que num plano de situações concretas, e mesmo no quadro da investigação positivista, seja possível identificar alguns exemplos eloquentes, esta relação não assume visibilidade sobre o modo da evidência.

Duas questões, que nos parecem centrais, podem ilustrar o alcance das dificuldades em apropriar a relação entre pintura e condições sociais de produção – que tipo de especificações, e de motivações subjacentes, poderão estar em causa? E que efeito ou consequências têm elas no âmbito dos processos criativos dos pintores? Na verdade, o que se afigura difícil apropriar é, não tanto o tipo de especificações em jogo, mas sobretudo o peso que elas exerceram, funcional e “desfuncionalmente”, nos recursos dos pintores ou das oficinas. Dito de outro modo, é fundamental assinalar a dificuldade em avaliar até que ponto as pressões ou os estímulos exteriores, exercidos directamente a partir do sujeito que comissiona a obra ou de um intermediário, influem no trabalho e nos meios expressivos do pintor; até que ponto

as alterações da sua “grafia”, do seu estilo, são “dependentes” de condições sociais de produção.

As indicações ou determinações do cliente, de forma genérica e aqui independentemente da consideração de outro tipo de condicionalismos, podem situar-se exclusivamente ao nível da realidade material, objectual, da obra, podem incluir materiais figurativos ou referentes temáticos e iconográficos, e mesmo especificações quanto ao tipo de registo ou linguagem expressiva a usar pelo pintor. Mas os dados para avaliar com rigor os contornos deste processo, sobretudo no que diz respeito às hierarquias desta complexa triangulação, exclusivamente do ponto de vista do cliente, são já muito fragmentários e limitadores. Por consequência, não é fácil saber exactamente o carácter que adquiriram e o modo como se configuraram junto do pintor – imposição ou sugestão, limite ou estímulo – e o peso ou o alcance que tiveram, já num plano de concretizações.

Através da prática comercial documentada nos contratos de obra é possível extrair algumas coordenadas relativas ao tipo de indicações mais recorrentes. Porém, é necessário relativizar o seu significado objectivo, não apenas porque não é significativa a quantidade da amostra – como bem observou Cruz Teixeira, “são em muito pequeno número os textos de contratos de que dispomos, referentes à pintura portuguesa do Renascimento”⁴² – mas também porque eles visam acautelar, em termos notariais excessivamente formalizados, uma transacção de valia essencialmente económica. Não admira, portanto, que os aspectos materiais da obra sejam quase sempre valorizados, enquanto os demais se resumem praticamente à identificação sumária dos temas – que, aliás, servem também para reforçar compromissos quanto à dimensão da obra – e a uma ou outra indicação directa, mas quase sempre ambígua, quanto a modos de expressão.

É evidente que os modos de expressão não são redutíveis a um tratamento exclusivamente positivista. Mas a pintura portuguesa deste período, especialmente a

⁴² José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, p. 300. Na nota 398, relativa à passagem por nós citada, o autor especifica os textos de contrato disponíveis, oito na totalidade, e indica as respectivas publicações. A este número é agora necessário fazer acrescentar os documentos publicados por Vitor Serrão, *André de Padilha...*, que temos vindo a citar.

das três primeiras décadas do séc. XVI, é suficientemente expressiva, e até eloquente, para demonstrar os limites da documentação. Embora sejam raras as informações escritas no que diz respeito à natureza dos materiais figurativos e aos modos de representação, é um facto por demais evidente que a relação da pintura portuguesa com as soluções nórdicas, determinante na atitude estética do pintor, correspondeu ao gosto e às expectativas da clientela, tal como a orientação no sentido da matriz italiana, mais tardia, corresponde a idênticos estímulos e expectativas. Não será difícil perceber que o que está em jogo é a confluência de dois factores importantes – de um lado, as novidades artísticas importadas, através do contacto com artistas originários dos Países Baixos meridionais, com a pintura, materiais e fontes inspirativas daí provenientes, de outro, o fascínio que essa matriz figurativa, através sensivelmente dos mesmos meios, exercia sobre o cliente.

Será necessário ponderar ainda um outro aspecto para relativizar o tipo de especificações da clientela, o que se prende fundamentalmente com o reconhecimento prévio das capacidades artísticas do pintor, que surge, aliás, indirectamente expresso nos textos documentais. Assim, e a título de exemplo, compare-se o tipo de especificações que surgem nos dois contratos relativos à execução do retábulo da Sé de Lamego (1506), acordados entre o bispo encomendante e Vasco Fernandes, com as que se estipulam no contrato entre o arcediágo de Riba Côa e o pintor Bastião Afonso, para o retábulo da igreja de Aldeia da Ponte (1535).

Enquanto no primeiro caso as indicações específicas parecem situar-se quase exclusivamente ao nível da natureza e qualidade dos materiais e do programa iconográfico, já no segundo estas questões são subvalorizadas, dando lugar à pormenorização de alguns aspectos formais, nomeadamente à qualidade da linguagem figurativa (atitudes, carnações, indumentária e paisagens).

Atendendo à cronologia das duas obras em questão, simples seria concluir que as preocupações do cliente se deslocam progressivamente da materialidade para a qualidade artística da obra. Embora esta ideia possa ser defensável a partir de algumas passagens pontuais de outros textos de contrato e de alguns documentos

plásticos concretos, é fundamental registar que no caso de Vasco Fernandes em nenhum momento se alude à avaliação final da obra, enquanto no caso de Bastião Afonso, fica logo acordado entre as partes que «*acabado o dito retavalo sera visto per hoficiaes pintores se esta acabado conforme a este contrato e aos ou outros retavolos que sam feitos na dita comarca*»⁴³. O que está aqui fundamentalmente em causa, como se verá em seguida, é a percepção, por parte do cliente, das capacidades artísticas dos pintores envolvidos nos projectos.

Uma série de retábulos de pintura e escultura que, pelos anos vinte e trinta do séc. XVI, foram feitos para as igrejas da diocese de Lamego, sobretudo pelos já referidos Bastião Afonso e Arnão de Carvalho, por vezes em associação, surgiram na sequência de determinações dos visitantes. O aspecto mais curioso é que, em alguns textos contratuais, e no que diz respeito à qualidade material e formal da obra, o cliente remete para o conteúdo das visitas e para a identidade do visitante (caso dos retábulos das igrejas de Freixeda do Torrão e Valdigem) e, ainda, para aspectos formais de determinadas obras já concluídas (o retábulo da igreja de Almendra serve de modelo ao da de Malpartida e ao da de Freixeda do Torrão, como se pode ver nos respectivos contratos)⁴⁴.

Na mesma linha, também os mordomos e confrades contratantes da obra a ser feita por André de Padilha utilizam como modelo o retábulo de Pero Anes de Caminha, seja para as formas estruturantes da talha, seja para a qualidade do ouro e das tintas, que deveriam ser «*taes e tam boas*» quanto as daquele⁴⁵.

Como se pode induzir a partir destes exemplos, à medida que se multiplicam as obras, o cliente passa a dispor de uma base mais alargada de referências, seja para reforçar e diversificar a sua cultura artística, seja para, e em paralelo, definir alguns níveis de exigência ao pintor.

Ainda no mesmo âmbito, mas comprovando a diversidade de situações, Cristóvão de Figueiredo, antes de firmar o contrato dos três retábulos da igreja do

⁴³ Vergílio Correia, *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.

⁴⁴ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1924, pp. 125-127 e 133-135.

⁴⁵ Vitor Serrão, *André de Padilha...*, pp. 326-328.

mosteiro de Ferreirim, mostrou ao cliente, o Infante D. Fernando, casado com a herdeira do instituidor do mosteiro, desenhos dos projectos que lhe haviam sido encomendados. Não surpreende que as cláusulas contratuais desse texto remetam para a obrigatoriedade do pintor seguir os tais desenhos, os «*debuxos*», já que o referido cliente, não só os aprovou, como «*foi muito contente*» com eles. Já no contrato para o retábulo da igreja de Valdigem determina-se que «*as ymages e cousas do dito retavolo que o dito bastiam Afonso [pintor contratante da obra] ouuer de dar a debuxar a outrem, que nam seja a ninhua pessoa senam de cristovam de figueiredo pintor que faz as hobras do Infante nesta cidade*»⁴⁶.

Em síntese, com base nestes dados, impõe-se o reconhecimento de dois aspectos. Por um lado, a consciência por parte do cliente da existência de uma hierarquia quanto ao nível artístico dos pintores – o que pode ter alguns importantes reflexos no conteúdo das cláusulas contratuais e na geografia precisa das encomendas – por outro, e em associação, a ideia de que tal consciência não é independente da importância social da clientela desse pintor. A partir da última citação, note-se que o reconhecimento do prestígio de Cristóvão de Figueiredo se associa directamente ao seus clientes do momento, o Infante D. Fernando e o poderoso bispo da diocese de Lamego, D. Fernando de Meneses.

Finalmente, é fundamental considerar as dificuldades que resultam das distâncias culturais entre essa época e a nossa, que não se reflectem apenas nas profundas diferenças entre modos de ver e entender a pintura, como também na dificuldade em apropriar o verdadeiro sentido de determinadas expressões verbais usadas nos contratos. Além de muito formalizadas, as expressões utilizadas para aludir a determinados aspectos de uma obra escondem ou desviam, à luz da actualidade, sentidos e intenções que é necessário tentar descodificar.

As especificações do cliente, seja ao nível dos materiais empregues, com consequências directas na materialidade objectual da obra, seja ao nível dos referentes temáticos e iconográficos, com implicações também directas na sua

⁴⁶ Vergílio Correia, *Pintores portugueses...*, pp. 29-32.

“textualidade”, foram uma constante. As dimensões e as formas estruturantes da obra, bem como a natureza e a qualidade de materiais a utilizar – o tipo de madeira, o tipo de pigmentos e até o tipo de ligandos – são estipulados em cláusulas contratuais precisas, com a finalidade primeira de controlar a relação preço-qualidade. Este aspecto torna evidente que o pintor depende da quantia disponibilizada pelo cliente para adquirir e utilizar no processo de execução da obra materiais mais dispendiosos, e portanto supostamente de melhor qualidade, ou materiais mais acessíveis, e de qualidade inferior. Não significa isto, antes pelo contrário, que os materiais mais raros e dispendiosos fossem de mais fácil emprego para o pintor e, subsequentemente, lhe exigissem menor habilidade.

Objectivamente, este tipo de especificações poderá restringir a liberdade de escolha do pintor, ainda que existam testemunhos concretos de que nem sempre se seguiam com rigor no processo de execução ulterior da obra, estipulado que fora o contrato⁴⁷.

Seja para efeitos de emolduramento, seja para suportes picturais, as alusões a madeira importada, concretamente «*o bordo da frandes*», apontam no sentido de que esta fosse a mais desejada pelos clientes, directa ou indirectamente envolvidos nos contratos, em alternativa às usuais, de castanho e de carvalho⁴⁸. Este tipo de indicação é ilustrativa do grande apreço, nas primeiras décadas do século, pelo que vinha de fora, processo que tinha já raízes na centúria anterior.

No âmbito das pesquisas em torno do pintor André de Padilha, Vitor Serrão extraiu das notas de despesa da Santa Casa da Misericórdia de Viana, a indicação de transporte de «*madeira de bordos de flandres p^a forrar a igreja*» e para outras obras em curso⁴⁹. Mas a especificação mais recorrente, à semelhança do que sucede com a escultura, é simplesmente a do uso de madeira de «*boa qualidade*».

No que diz respeito ao uso de determinados pigmentos que circulavam no mercado a preços e qualidade muito diversa, designadamente o azul e o ouro, o seu

⁴⁷ O problema é que, os textos contratuais, na sua maioria, dizem respeito a obras desaparecidas. No entanto, e no que diz respeito ao retábulo da Lamego, como se verá mais adiante, Vasco Fernandes não seguiu as especificações do cliente no que diz respeito à madeira dos suportes.

⁴⁸ Cf. Jacqueline Marette, *Connaissance des Primitifs par l'Étude du Bois*, Paris, 1961, p. 57.

⁴⁹ Vitor Serrão, *André de Padilha...*, p. 99.

controle por parte do cliente ou comitente, e por diversas razões, justificava-se plenamente. O azul mais apreciado e desejado na Europa, e de emprego mais difícil para o pintor, era obtido a partir do pó de lápis-lazzuli, o designado «*azul ultramarino*», importado do Oriente a preços elevados. Das sucessivas filtragens desse pó resultavam vários tipos de qualidade e, conseqüentemente, de preço, sendo que o azul violeta, muito intenso, mais raro e dispendioso, era o mais apreciado. Além de assegurar maior resistência e brilho do que qualquer outro tipo de pigmento da mesma cor, o que revela legítimas preocupações de natureza conservativa, é a sua conotação de “material precioso” que justifica o esforço da sua obtenção por parte do cliente e do pintor.

Como refere Michael Baxandall, para a pintura do *Quattrocento* em Itália, “la connotazione di esotismo e di pericolo dell’ultramarino costituiva un mezzo per evidenziare qualcosa nei dipinti, cosa che noi rischiamo di non rilevare perché in genere non consideriamo l’azzurro intenso piú sensazionale dello scarlatto o del vermiglio”⁵⁰. De facto, a aplicação desses pigmentos mais raros ou caros, cuja importância hierárquica escapa à nossa cultura actual, correspondia também a intenções sinaléticas. O azul ultramarino, pela sua conotação valorativa, permitia evidenciar os aspectos simbolicamente mais relevantes de uma pintura, como, por exemplo, o manto da Virgem ou um qualquer pormenor iconográfico, cuja presença se afigurava importante no contexto simbólico-narrativo da obra⁵¹.

⁵⁰ Michael Baxandall, *Pittura ed Esperienze Sociali...*, p.12.

⁵¹ Os exemplos a que recorre Michael Baxandall revestem-se do maior interesse para demonstrar a importância simbólica que se atribuía ao azul ultramarino. Sasseta, no painel *S. Francisco renuncia aos seus bens* (Londres, National Gallery) representa S. Francisco a recusar uma túnica pintada com este pigmento. Já Masaccio, na *Crucificação*, sublinha o braço de S. João, essencial à narrativa da obra, com o mesmo azul ultramarino. Por outro lado, a utilização do azul (não necessariamente o ultramarino, mas também a azurite) e do ouro nas empresas heráldicas do cliente que rematavam as estruturas retabulares é sintomática da importância que se atribuía a esses materiais picturais, em Portugal, do ponto de vista sinalético. Registe-se que esta indicação surge num contrato, lavrado em 1460, entre o bispo-cliente D. Álvaro e o enigmático pintor Álvaro Gonçalves, com vista à execução de dois retábulos desaparecidos – respectivamente para o altar-mor da igreja do convento do Espinheiro e para o altar-mor da igreja de Santa Clara, em Évora, cf. Gabriel Pereira, *Estudos Diversos*, Coimbra, 1934, pp. 109-112.

O «*azull fino*», a que aludem alguns contratos de obra em Portugal⁵², nomeadamente os do retábulo da capela-mor da Sé de Lamego, poderá corresponder à azurite e não a este caro, raro e exótico pigmento, talvez difícil de obter no mercado português. No contrato para a policromia do retábulo de escultura, feito por Arnão de Carvalho para a igreja de Escalhão (1524), especifica-se que o pintor de Viseu, Henrique Fernandes, «*pyntará a caixa de nossa Senhora d'ouro e azull fino ultramarim*»⁵³. Mas um testemunho da provável raridade e do valor atribuído ao pigmento obtido a partir de lápis-lazzuli é o relativo às sucessivas diligências efectuadas por D. Catarina, que escreveu (entre 1539 e 1571) aos sucessivos embaixadores portugueses na Corte papal com a finalidade de obter, entre outros materiais e instrumentos picturais, o raro «*azul ultramarino*» para o retábulo do mosteiro de Belém⁵⁴.

No entanto, e ainda que tivesse sido menos utilizado na pintura portuguesa da primeira metade do séc. XVI, a especificação por parte do cliente da qualidade do azul demonstra que, pelo menos, existia a consciência de uma hierarquia valorativa dos diversos pigmentos para a obtenção dessa importantíssima cor, seja por parte do cliente, seja por parte do pintor, e em estreita relação. Não é por acaso que o bispo de Lamego recorre à expressão, para nós um pouco ambígua, de que na obra será aplicado «*azull honde pertencer*».

Registe-se que o azul proveniente das minas de Aljustrel, cuja qualidade e distribuição seria controlada pelo pintor de D. Manuel I, Jorge Afonso, já que, entre outros títulos e benefícios, desempenhava o cargo de «*recebedor*» desse pigmento, foi sem dúvida empregue pelos pintores, e teria circulado pelas diversas oficinas

⁵² José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, p. 300, identifica a especificação do azul em três dos oito documentos que utiliza.

⁵³ Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o ‘Mestre da Lourinhã’. Três notas sobre pintura manuelina”, comunicação ao *Simpósio Vasco Fernandes Pintor Renascentista de Viseu*, Viseu, 1991, p. 4.

⁵⁴ Vitor Serrão, “O retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço Slazedo”, *História e restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, M.C./I.P.P.A.R., 2000, pp. 35-36. Os documentos em questão, em parte publicados aqui na íntegra, assumem a maior importância para aferir faltas, ou pelo menos a raridade em Portugal, de determinados pigmentos, cores (caso da laca) e ligandos.

portuguesas⁵⁵. Seria interessante averiguar a relação hierárquica que este pigmento tinha no mercado por comparação à azurite, ou “azul da Alemanha”, ao qual recorriam também, enquanto alternativa ao desejado “ultramarino”, os pintores do *Quattrocento*⁵⁶.

A par do azul, e como se referiu, surge quase sempre nos raros textos contratuais a especificação do cliente quanto à qualidade do ouro. Com as alusões ao «*ouro fino*», ao «*bom ouro de cruzados*», e ao «*ouro mate*» estabelece-se uma hierarquia de qualidade e de efeito, e procura-se assegurar fundamentalmente a relação preço-qualidade da obra. No entanto, é interessante verificar que o emprego do ouro se remetia para as estruturas entalhadas e não especificamente para a pintura. Quer isto dizer, que através de pigmentos alternativos, nomeadamente a partir da cor amarela, o pintor procurava obter o efeito do ouro, ou simular a sua presença, nos abundantes e diversos elementos figurativos que evocavam a presença desse metal precioso. A partir deste dado, e de outros semelhantes, é importante realçar que as preocupações do cliente com a qualidade dos materiais utilizados pelo pintor poderão ter ainda algumas ressonâncias das práticas e tradições medievais, mas estamos convencidos que não relevam já de uma concepção prioritariamente valorativa da pintura enquanto objecto materialmente precioso.

Simular a presença do ouro nos diversos elementos figurativos, a partir de pigmentos com cor semelhante, representava, entre muitos outros, um desafio à habilidade técnica do pintor.

Mas na indicação do tipo de materiais a utilizar são evidentes as preocupações do cliente quanto à habilidade. Aliás, a materialidade e a habilidade não são conceitos em oposição mas sim em inextricáveis correspondências. Por outro lado, como afirma E. H. Gombrich, “Os problemas dos modos de expressão raramente são desenredados dos que dizem respeito ao maior ou menor grau de habilidade. De modo que aquilo que parece progresso do ponto de vista do domínio de um meio de expressão pode também ser visto como um declínio para a virtuosidade vazia”⁵⁷. Mas

⁵⁵ Luís Reis-Santos, *Jorge Afonso*, Lisboa, Artis, 1966, p. 12.

⁵⁶ Michael Baxandall, *Pittura ed Esperienze Sociali...*, p. 12.

⁵⁷ E. H. Gombrich, *Arte e Ilusão*, S. Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 10.

o que parece ser dominante, no âmbito em causa, não é o desejo do aperfeiçoamento da habilidade, mas antes da qualidade da expressão que essa habilidade, em resultado de um modo diferente de ver o mundo, poderia assegurar.

A habilidade pressupõe qualidade, como se pode perceber também pelas alusões aos restantes materiais picturais a usar pelo pintor. As especificações relativas ao emprego de «*muyto finas tintas a olio*», ou ao seu efeito, as «*boos colores*», parecem articular-se ao desejo do cliente em obter a opulência cromática da pintura, numa relação directa com o realismo figurativo. Não é por acaso que a especificação do óleo como ligando, e do verniz como material de acabamento, surge sempre, nas cláusulas contratuais, associado a essas alusões à cor. Reforça esta ideia a consciência que o cliente adquire relativamente às fases de realização pictural da obra, quando distingue as «*muito boas tintas asy as de mortas colores como as outras finas dos acabamentos*».

A noção das potencialidades do óleo na obtenção desse tão desejado realismo identifica-se não apenas porque se indica sempre a obrigatoriedade do seu uso, mas também porque se especifica, num ou noutro caso, o recurso à técnica da têmpera para certos pontos da estrutura retabular. Nos três retábulos para a igreja do mosteiro de Ferreirim, acorda-se ainda que «*os casquos do guardapó e nacelas seram bom azul de tempera E toda a mais pintura sera a olio*».

Se ao nível da materialidade da obra, no manuseamento dos materiais, se identifica já a preocupação com a habilidade e qualidade como componentes essenciais, um conjunto significativo de expressões vem demonstrar a atenção, ao que parece progressiva, dada pelo cliente à qualidade da linguagem figurativa do pintor. Com efeito, pretende-se que «*os rostos destas Images seram muito fermosos*» que as «*roupas das figuras [sejam] bem lauradas de bom trapo*», que as figuras tenham «*muyto bom trapo e emcarnacois com suas comtinencias*» ou mesmo que se pintem «*suas paisagis asy as dos aruoredos como os azulados*». O aspecto mais relevante decorre justamente da circunstância de se tratar de especificações feitas a

um dos artistas mais prestigiados do momento – Cristóvão de Figueiredo, que era também examinador do ofício⁵⁸.

Cruz Teixeira considera que “a percepção da qualidade pode aflorar num ou outro passo dos textos, como na condição posta a Bastião Afonso, o pintor do retábulo da igreja da Valdigem, de que *«as ymages e cousas do dito retavolo que o dito bastiam aº ouuer de dar a debuxar a outrem, que nam seja a ninhua pessoa senam de cristovam de fig.do pintor que faz as hobras do Infante nesta cidade»*”⁵⁹. Como atrás afirmámos, esta cláusula contratual revela que existe, de facto, a percepção, por parte da clientela, de uma hierarquia relativa ao mérito artístico dos diversos pintores, com consequências práticas muito directas. O seu contrário seria absolutamente de estranhar. No entanto, consideramos que é necessário fazer dilatar aqui o conteúdo do conceito de qualidade e, conseqüentemente, recorrer a uma tipologia mais alargada de informação.

Até mesmo no caso do contrato do retábulo da sé de Lamego, sem dúvida o que mais pormenoriza os aspectos materiais, identificam-se preocupações do bispo quanto aos meios expressivos do pintor. Nos painéis centrais do retábulo indica que os temas sejam representados *«o mais honrradamente e devotamente que elle vasco frz poder fazer»* e, ainda, *«no melhor modo e maneira que elle poder hordenar»*⁶⁰. Estas expressões, entre outros aspectos que mais adiante serão considerados, significam que o programa iconográfico e a estrutura formal do políptico são aspectos essenciais, mas também parece não haver dúvida de que o bispo fazia inteira confiança nas capacidades artísticas do pintor.

O processo de italianização da pintura portuguesa não se encontra suficientemente esclarecido. Nas obras realizadas no decurso das primeiras décadas de Quinhentos, a presença de elementos italianizantes no campo figurativo, especialmente nos enquadramentos e fundos arquitectónicos pode não ser uma constante, mas é uma realidade. Ou seja: as formas inspiradas nas experiências

⁵⁸ Documentos publicados por Vergílio Correia, *Pintores Portugueses...*, pp. 28-31.

⁵⁹ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, pp. 303-304.

⁶⁰ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, p. 100.

construtivas e decorativas do gótico flamejante e do manuelino, misturam-se, por vezes em harmoniosa conjugação, com uma linguagem «*ao romano*». A inclusão de peças de escultura, de ourivesaria e outros elementos acessórios vêm, em algumas situações, acentuar uma “modernidade” aparente. Dizemos aparente, porque a adopção deste tipo de materiais figurativos é o resultado do recurso a modelos, pinturas e gravuras, nórdicos, e parece isenta de uma verdadeira consciência face à modernidade italiana⁶¹.

A importação de obras de arte do Norte europeu, a extraordinária difusão da gravura flamenga e alemã, caso dos emblemáticos Albrecht Durer e Martin Schongauer, parecem estar na origem da emergência deste italianismo, que vem, aliás, antecipar em largos anos a adopção das mesmas formas na arquitectura.

O recurso a este tipo de referentes, numa primeira fase, parece ser portanto uma consequência natural do processo de renovação e actualização estimulada pelo contacto directo e indirecto da realidade portuguesa com o universo nórdico; uma atitude que se inscreve num âmbito imitativo, ou de seguidismo, e que usa esses referentes, fundamentalmente, se não exclusivamente, com um sentido de ornamentação⁶².

Na aquisição de uma outra consciência – a assimilação da modernidade italiana enquanto alternativa – é de todo provável que as experiências no campo da arquitectura tenham desempenhado um papel decisivo. Com um entendimento da construção representativa como um processo que se desenvolve a partir do mundo sensível e da *visão natural*, a atitude centralmente descritiva do pintor pode ter contribuído para desencadear essa tomada de consciência. Mas, para que se possa evocar, no panorama pictórico português da primeira metade de Quinhentos, a opção pelo classicismo italiano (embora profundamente eclético, também em simbiose com os contributos nórdicos e não através da sua cabal superação), é necessário a emergência de uma outra sensibilidade, fundada numa concepção predominantemente

⁶¹ Considerando que este processo parece assumir contornos ibéricos, um confronto com a situação de Espanha, sensivelmente no mesmo período, poderá contribuir para a sua clarificação. Veja-se especialmente Fernando Marías, *El Largo Siglo XVI...*, pp. 207 e segs.

⁶² Dalila Rodrigues, “Italian influences...”, p. 117.

expressiva da forma e no recurso a soluções compositivas e espaciais mais ousadas. Os documentos, escritos e plásticos, para identificar objectivamente os factores que estão na origem do prestígio da arte italiana e na emergência de uma nova sensibilidade artística são extraordinariamente escassos. Tal como sucedeu na arquitectura, na escultura, na ourivesaria e nas demais formas de expressão, esta viragem parece ser uma consequência do esforço de modernização cultural da sociedade portuguesa ou da “difícil batalha do Humanismo português que ferozmente se travava no tempo”⁶³.

Para compreender mecanismos e o alcance e a abrangência deste processo será necessário deslocar o eixo de observação para uma mudança profunda de cenário, ocorrida no reinado de D. João III. Alguns exemplos eloquentes, como é o caso de Gregório Lopes em Tomar, e de Vasco Fernandes em Santa Cruz de Coimbra, vêm confirmar a sua relação directa com as reformas de grandes casas religiosas, tanto no espiritual, quanto no temporal, promovidas pelo Rei. Tal como sucedera algumas décadas antes, é a partir da Corte que esta sensibilidade parece ganhar expressão e alcance geográfico em termos de concretização. E se a acção mecénica do bispo humanista D. Miguel da Silva, pelo que tem de iniciativa pessoal, pode ser equacionada à margem desse cenário concreto, não será de menorizar a influência que teria exercido sobre os seus pares, os bispos das dioceses. Aliás, a acção do bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos na sede do seu bispado, em Lamego, menorizada pela historiografia, é um exemplo igualmente eloquente para demonstrar até que ponto este processo de renovação, no que diz respeito a mecanismos de difusão, foi semelhante ao que ocorreu no período manuelino.

Por ser escassa a base de dados para aferir a abrangência do que foi a italianização da arte portuguesa, evoca-se quase sempre o importante testemunho de Francisco de Holanda, quando diz: «Neste lugar seja-me a mim lícito dizer como eu fui o primeiro que neste Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade, e o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma, e quando dela tornei não conhecia esta

⁶³ Joaquim Oliveira Caetano, “Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo”, A

terra, como quer que não achei pedreiro nem pintor que não dissesse que o antigo (a que eles chamam modo de Itália) que esse levava a tudo; e achei-os a todos tão senhores disso que não ficou nenhuma lembrança de mim».

Um dos livros de visitasões da região de Montelongo e Guimarães, que data também de 1548, estudado por Neiva Soares, não só vem reforçar este testemunho, como vem precisar o alcance geográfico dessa italianização. Afirma o autor que “na visita de 1548 fica-se deveras impressionado com a enorme frequência de capítulos mandando pintar altares, outões e outras partes de bom romano”⁶⁴.

3. Pintura e destinatários: a função da imagem

A relação entre pintura e pensamento teológico tem sido amplamente analisada no quadro de investigações iconográficas. Mas é no domínio da interpretação das formas picturais e da reflexão teórica – o recurso ao discurso teológico e aos comportamentos religiosos enquanto princípios constitutivos da imagem e da representação –, que esta relação tem vindo a ser progressivamente valorizada. Foi já a partir do contributo de E. Panofsky, que avançou com uma “história de tipos” ou de categorias de imagens (que tem em conta as correspondências iconográficas apesar das diferenças formais, ao mesmo tempo que tem em conta as similitudes formais apesar das divergências iconográficas)⁶⁵, como adiante se verá, que se desenvolveram alguns estudos importantes, centrados na relação entre determinadas formas, ou tipos de imagem, e a sua função particular junto dos destinatários.

Neste âmbito, e para realçar o interesse deste tipo de abordagem, citamos Hans Belting que, elegendo como tema de investigação especificamente os retratos do Cristo da Paixão (a *Imago Pietatis*), entre a Idade Média e o Renascimento, afirma:

Pintura Maneirista em Portugal, (cat. exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, p. 104.

⁶⁴ Franquelim Neiva Soares, *Ensino e Arte...*, pp. 28 e segs.

“On ne saurait comprendre l’histoire de l’image en se contentant de repérer les changements internes de sa forme ou en ne s’attachant qu’aux influences extérieures (...) au cours de notre étude, il importe de rester attentif aux questions sur le choix de l’image religieuse et sur les modalités de son usage. Ce qui nous permettra d’envisager sous un angle nouveau les changements structurels qui marquèrent l’image entre le Moyen Âge et la Renaissance”⁶⁶.

Na sequência, ou em justaposição, ao método iconológico, embora sem um enquadramento teórico e reflexivo tão sólido quanto o daquele, esta perspectiva de abordagem parte, portanto, da ideia de que os problemas formais são inseparáveis dos problemas iconográficos, e que ambos se articulam directamente ao pensamento teológico e às atitudes e comportamentos religiosos – o princípio que determina a forma e o conteúdo das imagens desloca-se centralmente para a função ou para as modalidades do uso. Assim, a imagem é entendida como o resultado dinâmico desta triangulação, e não exclusivamente como “lugar” de circulação e confluência de ideias e, portanto, como “entidade” descodificável apenas a partir de uma frente iconológica. Não a imagem em geral, mas certas representações particulares, certos tipos de imagem, pois é o reconhecimento da relação entre forma e conteúdo, mantida no decurso de um processo histórico, mais ou menos longo, que tem constituído o ponto de partida deste tipo de pesquisas. As questões que assumem centralidade vão desde a origem do seu aparecimento, à identificação do princípio que assegura a relação (o tipo de usos ou funções específicas junto dos destinatários), às condições ou circunstâncias históricas concretas em que determinado tipo de imagem emerge e se transforma. Estabelecido o princípio, à partida, de que a imagem se adapta “funcionalmente” a modos de comportamento cultural ou religioso, o seu estatuto assume um recorte necessariamente dinâmico, isto é, prevê-se no processo da sua inserção no tempo um fundamental sentido de metamorfose.

Nos conceitos tradicionais de imagem cultural, de imagem miraculosa e de imagem de devoção, é a função que se assume como coordenada legitimadora da categorização. E apesar do carácter parcelar das investigações desenvolvidas, esta

⁶⁵ Erwin Panofsky, “*Imago Pietatis*»: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmanns’ und der ‘Maria Mediatrix’”, *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60*, Leipzig, 1927; *Idem*, “Jean Hey’s «*Ecce Homo*»”, *Musées Royaux des Beaux-Arts, Bulletin* 5, 1956.

abordagem pressupõe, como se verá, uma desejável reflexão teórica em torno do conteúdo terminológico destes conceitos e do seu efectivo alcance operativo.

No entanto, é necessário acautelar, neste tipo de abordagem, a tendência para se tomar a imagem, logo à partida, como paradigma visual da fé cristã e, em primeira e última instância, como o resultado ou uma consequência do pensamento teológico e de comportamentos religiosos concretos. À luz deste pressuposto, e *in extremis*, parece reservar-se para o pintor uma função fundamentalmente, se não exclusivamente, representativa – a de conceber suportes figurativos concretos de acordo com funções concretas. Colocando o problema em termos gerais, parece diminuir-se o papel das novidades artísticas, enquanto tais, no processo de concepção da imagem.

Neste âmbito, parece legítima a formulação da questão seguinte: que tipo de articulações é possível estabelecer entre a função representativa do pintor e as experiências estéticas que, no decurso do séc. XV-XVI, conduziram a novas concepções da forma e do espaço?

Para Didiers Martens, entre outros autores, as novidades artísticas dos Primitivos flamengos, que reconhece como revolucionárias, podem ser consideradas como supérfluas, “dans la mesure où elles ne contribuent ni à instruire le fidèle, ni à rendre visible le divin”. Desenvolvendo esta ideia, afirma o mesmo autor que “Après tout, les peintures que ornaient au XIV siècle les églises de Flandre, du Brabant, du Hainaut et du Pays de Liège instruisaient les fidèles aussi bien que celles réalisées un siècle plus tard. Et même si leur capacité de suggérer la puissance et la beauté de Dieu a pu sembler moindre que celle des Primitifs flamands, il n’en demeure pas moins qu’elles s’étaient acquittées honorablement de leur première fonction, représentative”. Nesta perspectiva, as experiências estéticas que conduziram à emergência de uma “arte nova” no decurso do séc. XV parecem surgir num quadro de afirmada autonomia, sem articulação com o quadro específico da função religiosa a que se destinam, já que “la peinture des Primitifs flamands n’est

⁶⁶ Hans Belting, *L’Image et son Public...*, p. 3.

pas simple illustration de la *Bible* ou du *Credo* (...) En outre, par leur nouveauté, elles inaugurent un art neuf, radicalement”⁶⁷.

Nestes pressupostos, está implícito o reconhecimento do processo de transgressão de anteriores normas e convenções representativas; processo que se opera e inscreve, em exclusivo (e daí o carácter supérfluo das novidades artísticas), num plano exclusivamente estético. Porém, em nosso entender, entre esta posição, que se prolonga, na historiografia, numa abordagem exclusivamente esteticizante da pintura, e que prevê não apenas uma valorização dessa dimensão, mas a radical defesa da sua autonomia, em associação com a noção da sua irredutibilidade, e a posição inversa, a imagem como paradigma visual da fé cristã, e as estratégias representativas como uma simples e directa consequência da função específica da imagem, há um sentido de complementaridade e não necessariamente de oposição⁶⁸.

Note-se que Hans Belting, o autor já citado para ilustrar a necessidade de valorizar a função religiosa da imagem, procura salvaguardar a dimensão artística a partir de um período cronológico preciso, afirmando que “durant la Renaissance, le pouvoir religieux d’expression fut lié à la capacité artistique d’expression du réalisateur de l’image”⁶⁹. Esta posição é clarificada em obra mais recente: “at the time of Renaissance, two kinds of images, the one with the notion of the work of art and the other free of that notion, existed side by side”⁷⁰.

As experiências estéticas, concretamente as que conduziram a uma nova concepção da forma e do espaço no decurso do séculos XV-XVI, podem não ser independentes (e não o foram seguramente) das expectativas de clientes e destinatários, dos usos ou das funções concretas a que se destinavam, sem que isso signifique um limite ou uma redução do valor da sua dimensão artística. Nem a sua função foi estritamente a religiosa (sem deixar de o ser) como, aliás, se pretendeu

⁶⁷ Didier Martens, “L’illusion du réel”, *Les Primitifs flamands et leur temps* (dir. de Birgitte de Patoul et Roger Van Schoute), s/l, La Renaissance du Livre, 1994, p. 256.

⁶⁸ Nesta linha, vejam-se especialmente as perguntas e as respostas formuladas por Michael Baxandall, *Pittura ed Esperienze Sociali...*, p. 56 e segs.

⁶⁹ Hans Belting, , *L’Image et son Public...*, p. 3.

⁷⁰ Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, pp. xxii-xxiii.

demonstrar quando se evocou o quadro de motivações da clientela, nem existe qualquer incompatibilidade entre uma coisa e outra.

Uma abordagem que valorize o domínio da função implica a necessidade concreta (e aqui reside, em nosso entender, o seu fundamental contributo) de estar atento à escolha da imagem religiosa e às modalidades do seu uso, e ao modo como esses níveis podem interferir e reflectir-se no processo de construção representativa, na visão e no trabalho do pintor.

A presença do dispositivo retabular no espaço de culto público, não pode deixar de se relacionar com a necessidade, por parte da Igreja, de dispor de suportes figurativos destinados, fundamentalmente, e sem a exclusão de outras funções mais concretas, à prática litúrgica institucionalizada e à instrução dos fiéis. A realização dos principais actos defronte ao retábulo, que além de valências próprias inclui ou se aproxima do sacrário é, na mesma linha de ideias, um aspecto a considerar. Por princípio, o retábulo é, ou pretende ser, um “edifício” harmonioso, seja na sua expressão doutrinária, seja na sua configuração formal.

Com base na documentação e nos diversos conjuntos que chegaram até nós, não há dúvida que a iconografia da pintura retabular portuguesa se desenvolve principalmente em torno de temas cristocêntricos e marianos. O tipo de dispositivo que ganha clara preferência nos primeiros anos de Quinhentos, e que se generaliza ao longo das três ou quatro primeiras décadas, permite articular de modo coerente os temas da glorificação da Virgem com os do mistério da Paixão. Através do alinhamento de diversos painéis em fiadas, usualmente entre três e quatro, e reservando habitualmente o pano central para conciliar ou fazer prevalecer um sobre o outro, isto é, um pendor mais marianista ou um pendor mais crístico, verifica-se uma tal estabilização, que não pode deixar de se relacionar directamente com a influência da *devotio moderna*, e com o seu sentido de predominância destes temas sobre o culto dos santos. Em consequência desta abertura ao misticismo do Norte da Europa, o programa iconográfico do dispositivo retabular concebido para a cabeceira das catedrais parece excluir, ou marginalizar, a iconografia dos santos.

Todavia, nos programas dos retábulos das igrejas conventuais, estruturalmente idênticos, verifica-se a adopção dos mesmos temas, mas já em articulação com a hagiografia, especialmente com o intuito de dar visibilidade a fundadores e protagonistas da Ordem em questão, exaltando as suas virtudes cristãs e promovendo a sua glorificação. Os retábulos pintados para as igrejas dos conventos de S. Francisco de Évora, da Madre de Deus, e de Jesus de Setúbal, etc., são bons exemplos da convergência dos temas marianos, cristocêntricos e franciscanos no mesmo programa.

Neste âmbito, não deve ser menorizada a relação de articulação ou complementaridade iconográfica que se estabelece entre o dispositivo da cabeceira e os retábulos colocados no cruzeiro, como sucedeu, também a título de exemplo, na igreja do mosteiro franciscano de Ferreirim ou no crúzio de Coimbra. Aliás, o mesmo sentido de articulação surge também nos programas dos dispositivos retabulares das capelas secundárias de igrejas e catedrais.

Uma série de painéis isolados, desmembrados de antigos retábulos, ou de formas estruturais mais simples, de dípticos e de trípticos, assim como estruturas murais pintadas, são um valioso testemunho da importância que o culto dos santos assumiu na época ou, talvez com maior precisão, que continuou a assumir, com uma particular incidência nos meios rurais mais isolados. Pensamos que a representação plástica dos mártires do cristianismo, especialmente daqueles a quem se atribuíam especiais virtudes protectoras e milagrosas, como é o caso dos santos pestíferos S. Sebastião e S. Roque, não pode ser ignorada no âmbito da síntese interpretativa sobre a iconografia da pintura portuguesa deste período⁷¹. Ainda que as preferências iconográficas, que têm vindo a ser assinaladas, apontem no sentido do desenvolvimento do misticismo crístico, e que a divulgação desta iconografia precisa possa não ser alheia à crítica humanista de pendor erasmiano relativa aos excessos

⁷¹ A iconografia dos santos não consta na síntese de Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas à iconografia”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 240-277. Por outro lado, Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 292, afirma que “a iconografia retabular portuguesa se estabiliza num sistema impermeável aos excessos do culto dos santos e das fontes apócrifas”.

devocionais da iconografia dos santos⁷², há dados suficientes que apontam no sentido de que os temas retirados da vasta hagiografia tradicional se mantêm. O contrário seria absolutamente de estranhar, dada a relação afectiva que se desenvolve em torno do santos locais, que funcionam habitualmente como intercessores familiares entre os dois mundos. O que parece ter mudado significativamente são as soluções representativas dessa antiga iconografia, concretamente um distinto tratamento da forma e do espaço da representação, a tendência para a particularização, para o detalhe, enfim, a busca de um “manto naturalista” para a imagem, pelo que a hipótese de que a destruição da pintura quatrocentista se deva à divulgação e à prevalência da matriz iconográfica adoptada pelos grandes dispositivos retabulares da cabeceira parece-nos frágil e desajustada relativamente ao que essa pintura e alguma documentação, fragmentária como sempre, indicam.

A reutilização de painéis, datáveis da segunda metade do séc. XV, logo no decurso da primeira metade da centúria seguinte, com a manutenção dos primitivos temas, é um indicador importante do que afirmámos, e a rara pintura quatrocentista que sobreviveu dá bons exemplos deste procedimento. Veja-se o caso da *Senhora da Rosa* (da colecção do M.N.M.C.), e das quatro tábuas da ermida de S. Pedro, de Tavira. O programa iconográfico mantém-se inalterável, como provam os levantamentos feitos nas tábuas *S. Pedro* e *S. João Baptista*, ou a documentação radiográfica das duas restantes, que figuram *S. Vicente* e *S. Brás*, enquanto o tratamento da forma e do espaço se altera profundamente. E se a reutilização da tábua *Senhora da Rosa* ocorreu em data relativamente tardia, José Alberto Seabra Carvalho, com base em fontes documentais, aponta o período que vai de 1518 a 1534 para a reutilização das tábuas de Tavira⁷³.

Exemplos semelhantes, tanto na perdurabilidade das soluções formais, manifestamente arcaizantes, quanto em “actualizações” de temas iconográficos antigos, são abundantes ao nível da pintura mural. A título de exemplo, o número de imagens de *S. Sebastião*, já há muito conhecidas ou que têm vindo a ser (re)descobertas nos últimos anos, chegará para ilustrar ambas as situações. Mas

⁷² Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 292.

poderão evocar-se também, enquanto correspondentes exactos do que sucedeu com a pintura sobre madeira, as campanhas ocorridas numa série de igrejas, de que são exemplo a de Bravães ou a matriz de Sernancelhe, nos primeiros anos de Quinhentos, com a finalidade de actualizar formalmente temas antigos.

Se estas continuidades iconográficas apontam para comportamentos de grande espessura histórica e antropológica, é possível que esteja em causa, nos exemplos em que se verifica a introdução de significativas alterações formais, uma outra noção do poder e da eficácia da imagem – uma nova topografia dada aos materiais figurativos pode justamente visar a sua potenciação “mágica” ou, talvez até, a transformação de uma imagem cultual num exemplo catequizante de virtudes cristãs.

Não é suposto, pelas razões a que já se aludiu a propósito de outro tipo de especificações, que o programa dos suportes figurativos seja pormenorizadamente descrito ao nível dos contratos de obra. A diversidade de situações parece confirmar esta ideia. No âmbito dos suportes figurativos destinados ao culto público, enquanto o bispo de Lamego, por exemplo, especifica todo o programa iconográfico (1506) e que foi seguido pelo pintor, já o arcediogo de Riba Côa (1535), no contrato para o retábulo que encomendou para a igreja da Aldeia da Ponte, deixa o programa praticamente em aberto. Determina-se que os «*paineis terem as estoreas asi huua sera da madanela do orago da dita igreja E as mais estoreas seram aquellas que mandarem a elle bastiam afonso pintor que faca ou aquellas em que hos fregeses tiverem mais devocam*»⁷⁴. Não quer isto dizer, pelas diferenças cronológicas em causa, que o cliente tenha progressivamente descurado este tipo de especificações junto do pintor, pelo contrário. Mas os motivos pelos quais o programa não é aqui definido, à excepção da pintura alusiva à invocação da igreja, Santa Madalena, assume particular importância, pois é um bom exemplo para demonstrar que a Igreja está atenta às práticas de devoção laica e que procura integrá-las nos seus suportes figurativos.

Esta questão remete para a complexa relação entre o desenvolvimento da prática religiosa nos meios laicos e a prática religiosa oficial, promovida pela Igreja,

⁷³ José Alberto Seabra Carvalho, “Problemas da Pintura Quatrocentista...”, pp. 474-475.

e os reflexos de ambas ao nível do desenvolvimento de estruturas iconográfico-formais concretas. Mas, para a articulação entre as características iconográficas e formais da imagem, neste período, e a sua função específica junto do espectador, a partir do binómio cliente-pintor, não restam mais do que alguns conceitos ou expressões, cujo sentido imediato é extremamente vago. As palavras usuais para o cliente aludir à dimensão representativa do dispositivo retabular resumem-se a «imagens» e «estoreas» e à identificação, na maioria das vezes sumária, dos respectivos temas. Por outro lado, o âmbito da sua recepção, as reacções e práticas dos destinatários face a essas «imagens» ou «estoreas», cujo conteúdo é sempre sucintamente descrito, não é fácil de apropriar.

Um dos conceitos que surge associado às especificações das qualidades representativas da imagem, por parte da clientela da Igreja, é também o de «devoção», como se percebe das duas passagens acima transcritas. Mas, quando o bispo de Lamego especifica que nos dois painéis centrais do retábulo haveriam de figurar *«ds padre asentado no meo do paynell cõ o mundo na mão o mais horradamente e devotamente [...] no paynell do fundo estara nossa S.ra asy mesmo asentada em huua cadeira cõ seu filho nos braços [...] E asy nos outros paynees começaram as estoreas»*⁷⁵, que alcance poderão ter as expressões utilizadas? Parece que as indicações correspondem a duas categorias distintas de imagem. Esta questão, tal como as que atrás foram consideradas, remetem para a relação entre o desenvolvimento das diversas categorias históricas de imagem e a teoria eclesiástica sobre o seu uso.

A edificação, a adoração e a devoção são conceitos-chave, de acordo com importantes contributos historiográficos⁷⁶, para a relação entre a função da pintura junto do espectador e o desenvolvimento dos tipos ou categorias históricas da imagem religiosa. Argumentos de natureza teológica e didáctica fundamentaram a atitude da Igreja ocidental face à arte religiosa, desde o início do Cristianismo à

⁷⁴ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, p.135.

⁷⁵ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, p. 100. Sublinhado nosso.

⁷⁶ Erwin Panofsky, “«Imago Pietatis»...”; *Idem*, “Jean Hey’s «Ecce Homo»...”; Sixten Ringbom, *De L’Icône à la Scène Narrative*, Paris, Gérard Monfort, 1997.

Reforma⁷⁷. Estas duas categorias de argumentos, dominantes, levaram à emergência de duas grandes categorias de imagem, de acordo com as funções ou os usos a que se destinaram – às representações narrativas e às imagens culturais correspondem, *grosso modo*, e respectivamente, as funções de ilustração/edificação e de adoração.

Através da defesa da decoração das igrejas pretendeu-se desenvolver no espectador a atitude de contemplação das cenas narrativas com a finalidade de ilustrar os mistérios da fé, de promover o saber e de exercitar a memória, em alternativa ou como reforço da palavra. Como sintetiza S. Tomás: «a imagem constitui um instrumento de informação para os rudes; um auxílio para a memória dos fieis e um estímulo para a devoção». Por outro lado, a teoria do protótipo aplicada às imagens culturais, desenvolvida pelos teólogos escolásticos, S. Tomás e S. Boaventura, levou à defesa da adoração e veneração das imagens, com base no princípio de que o culto prestado à imagem vai para o modelo⁷⁸.

Estas duas grandes categorias de imagem, a “imagem narrativa” (*historia*), cénica, e a “imagem cultural representativa” (*imago*), hierática, de acordo com Panofsky, deram conjuntamente origem a um terceiro tipo ou categoria, a “imagem de devoção”, à qual ambas transmitiram as suas propriedades. Nesta perspectiva, enquanto a imagem narrativa contribui com o movimento e a “expressão *vivante*”, a cultural representativa confere-lhe a serenidade e a intemporalidade. Assim, de acordo com o autor, a imagem de devoção pode ser obtida a partir da transformação de uma imagem narrativa numa situação concreta ou conferindo movimento à imagem representativa intemporal.

Antes de abordarmos alguns pontos críticos desta categorização, na relação entre aspectos formais e iconográficos, por um lado, e entre estes e as suas funções concretas, por outro, impõe-se a pergunta: em que contexto e com que funções específicas surge esta terceira categoria, a imagem de devoção? Parece não haver dúvida que no final da Idade Média, a difusão do misticismo nos meios laicos leva a

⁷⁷ Para esta densa questão veja-se: Jean Wirth, *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VI.e -XV.e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989; Daniele Menozzi, *Les Images. L'Eglise et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.

⁷⁸ José María Díaz Fernández, “A face de Deus manifestada em Cristo”, *As Faces de Deus*, (cat. da exp.), Compostela, Capital Europeia da Cultura no ano 2000, pp. 148-159.

um significativo desenvolvimento da religião privada. A primeira consequência é a emergência da sensibilidade afectiva do espectador com o tema religioso e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma relação empática com a imagem. Assim, Panofsky associa o aparecimento desta categoria de imagem à mentalidade individual e à aptidão do indivíduo para a experiência mística. A este propósito, e na mesma linha, Sixten Ringbom afirma: “L’intéret porté à l’attitude affective du spectateur, à la fin du Moyen Âge, a finalement une origine assez inattendue. Le concept d’image, en tant qu’entité psychologique, occupe une place importante dans le mysticisme, et bien qu’il ait d’abord été un argument négatif, c’est à l’intérieur de ce courant de pensée que nous devons chercher le développement de l’attitude empathique à l’égard des images”.

Com amplos reflexos na arte da pintura, esta nova sensibilidade religiosa e afectiva manifesta-se noutra tipo de “suportes”, nomeadamente no *Livro de Horas*, com grande difusão nos meios laicos, já que se destinavam à oração e à meditação privada, ao *affectum devotiones*.

Quanto à função desta nova categoria, e como se pode perceber pelo conceito designativo adoptado, a devoção é considerada como uma função da imagem com o mesmo nome. Para Panofsky, este tipo de imagem pode “représenter-instruire-faire partager l’émotion”, ou seja: pode desempenhar em simultâneo a função das três categorias consideradas. Também na mesma linha, Ringbom considera que as propriedades psicológicas das imagens religiosas podem aliar-se à função didáctica e à função de adoração. Aliás, o autor afirma mesmo que “l’image de devotion isolée, en particulier, pouvait cumuler les trois fonctions”.

Hans Belting, por seu turno, vem insistir na ideia de que é necessário ter em conta que todas as categorias históricas de imagens são susceptíveis de modificações. Relativamente à imagem de devoção, demonstra, criticamente, que as definições desta categoria tendem em geral a relacionar-se com o domínio privado, a distanciar-se do culto colectivo e da liturgia eclesiástica – “On y voit ainsi un instrument de la piété personnelle, non institutionnelle”. Na verdade, o autor entende a devoção como um modo colectivo e não apenas privado de religiosidade afectiva, que suscita um

modo análogo de contemplação das imagens. E este tipo de imagem deverá corresponder, ou mesmo fazer nascer, um estado de alma, de modo a que o espectador e a personagem representada estejam em situação de mimetismo recíproco. Significa este princípio que, enquanto convenção religiosa, a devoção determina convenções picturais correspondentes para a imagem. Porém, e assinalando que as imagens não se limitam ao domínio funcional de origem, Belting considera, em nossa opinião muito oportunamente, que é fundamental determinar quando uma invenção pictural serviu a sua vocação de origem e quando foi utilizada para outros fins. No caso preciso, afirma que “la devotion privée n’a pas seulement influencé les formes de culte collectif, elle leur a aussi emprunté car, au bout du compte, elle requérait des contenus objectifs au-delà des humeurs personnelles”, concluindo: “Aucune classification rigide ne pourra rendre compte de ce jeu complexe de relations. Quoi qu’il en soit, les conventions ont tendance à se généraliser sans l’entrave de restrictions fonctionnelles”⁷⁹.

Também Rudolf Berliner, relativamente às categorias de imagem propostas por Panofsky, insiste contra o postulado da existência de tipos de composição bem estabelecidos. Por outro lado, considera também que as condições formais e iconográficas de uma imagem não são um impeditivo à versatilidade da sua função. De facto, não só é possível identificar cenas narrativas no âmbito da devoção privada, como nada obsta a que uma cena narrativa seja usada como um estímulo à contemplação, à semelhança de uma imagem de devoção, ou mesmo constituir-se como receptáculo da oração do espectador, como objecto de adoração, à semelhança do que sucede com uma imagem de culto.

A intensidade emotiva das figuras representadas numa cena narrativa poderá efectivamente estimular o desenvolvimento no espectador de um estado psico-afectivo semelhante ao que decorre da imagem de devoção. Ou seja: o estado psico-afectivo que corresponde ao contexto funcional de origem da imagem de devoção será neste caso transferido para a cena narrativa, para a *historia*.

⁷⁹ Hans Belting, *L’Image et son Public...*, pp. 55, 70 e 76.

O caso mais emblemático deste tipo de situação é talvez a carga emotiva, o realismo psicológico, uma certa intensificação patética, que se verifica na representação das cenas do mistério da Paixão, especialmente no tema da Crucificação, que têm na época, como já se referiu, um ênfase especial nos programas iconográficos do dispositivo retabular destinado ao culto público. A prática devocional difundiu-se através do considerável sucesso das *Meditationes Vitae Christi*, do Pseudo-Boaventura, que encorajava uma recitação dramática e detalhada dos episódios da Vida de Cristo⁸⁰.

Não há dúvida que a categoria mais recorrente no âmbito dos programas dos retábulos encomendados, e que temos vindo a considerar, é a cena narrativa. No plano das intenções do cliente, relativamente à relação entre o tipo de imagem que promove no espaço do culto público, as «estoreas», e a função a que se destina junto do espectador, parece também não haver dúvida quanto à essencial função litúrgica e catequista. Porém, é também necessário considerar que, à medida que as convenções ou os comportamentos religiosos se generalizam e se inter-relacionam, como efeito ou consequência, numa complexa interacção, as fronteiras iconográfico-formais da imagem tendam a diluir-se e o seu alcance funcional a diversificar-se. Nada obsta, com efeito, a que uma cena narrativa seja objecto de adoração ou de devoção. Tal como, a título de exemplo, nada impede que a imagem de um santo pestífero, como parece suceder em Portugal com uma série de representações de S. Sebastião, seja hoje vista como uma imagem que se teria oferecido ao olhar dos fiéis como exemplo de virtudes cristãs, pelas estratégias figurativas, mas funcione ou tenha funcionado predominantemente como receptáculo de oração e de súplicas.

Retomando agora, também como exemplo, as especificações relativas ao programa do retábulo de Lamego, e à luz das categorias propostas, parece fazer sentido a ideia de que o bispo prevê a presença de dois tipos de imagem – as «estoreas» ou cenas narrativas, alinhadas sucessivamente nos diversos painéis das três fiadas, e duas imagens numa situação concreta, desvinculadas de um contexto narrativo e colocadas ao centro do retábulo. A sua integração na categoria de imagem

⁸⁰ Cf. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

de devoção pode parecer um pouco forçada à luz de um critério funcional, tal como atrás foi definido. Parece efectivamente pouco crível que o retrato do “Deus Pai entronizado”, ou da “Virgem com o seu Filho nos braços”, correspondesse às convenções picturais da imagem de devoção e, conseqüentemente, se destinasse a desenvolver um estado emotivo empático com o observador. Mas, se a interacção entre forma e função é muito mais complexa e flutuante do que a rigidez das classificações, já para não falar da ambigüidade do conceito devoção, é fundamental assinalar que estamos aqui perante dois tipos distintos de imagem, aos quais correspondem duas funções talvez não distintas, mas, muito provavelmente, com origem em diferentes convenções representativas. Às sucessivas cenas narrativas das três fiadas, nas quais as personagens previstas para figurar nos painéis centrais assumiam evidente protagonismo, acrescia porventura a necessidade de as apresentar, ou mesmo de as presentificar, sob a forma de “retrato”.

A função mnemónica fica assegurada na sequência da imagem no dispositivo retabular, no alinhamento das sucessivas cenas narrativas, mas o papel que a presentificação dos protagonistas no pano central desempenha não é negligenciável.

A valorização do programa iconográfico do retábulo de Lamego, neste âmbito, deve-se fundamentalmente à circunstância de serem conhecidos os textos de contrato e, assim, à tentativa de identificar intenções, por parte da clientela, em obter imagens, não com uma função restrita e exclusiva, mas com um conjunto de funções complementares. De resto, esta obra desvia-se sensivelmente do que foi a matriz da época – à “Glorificação Virginal” não acresce o “Mistério da Paixão”, como sucedeu nos demais dispositivos retabulares, não apenas dos que se destinavam a espaços de culto público, mas também dos suportes figurativos destinadas à devoção privada e semi-privada.

A valorização desta temática deverá relacionar-se, como já se referiu, com mudanças do sentimento religioso, com o desenvolvimento de uma devoção promovida pela abertura ao Norte da Europa. A primeira consequência que resulta desta relativa estabilização iconográfica ou, pelo menos da especial incidência de um tipo de temas, é o da tendência para a criação de modelos e repertórios figurativos –

o “pintor de retábulos”, e nesta categoria incluem-se todos os pintores deste período, vê-se sistematicamente confrontado com a necessidade de dar forma a um número relativamente restrito e, portanto, repetido, de temas. E se este constrangimento pode ter funcionado como um estímulo para a sua capacidade imaginativa, um desafio à sua versatilidade, pode também ter levado à criação de autênticos repertórios figurativos, à criação e sequente repetição de modelos. Embora neste processo seja conveniente acautelar espaço para o problema sensível que é o da capacidade artística, concretamente para a tendência dos pintores com menores recursos técnicos e criativos, sobretudo no âmbito das relações hierárquicas de oficina, recorrerem a modelos alheios, parece razoável entender à luz desse constrangimento o carácter relativamente recorrente de modelos e linguagens figurativas.

Entre as diversas pinturas que pontuam nas colecções portuguesas, e alguns testemunhos documentais, o processo movido pela Inquisição ao humanista Damião de Góis⁸¹, a que já se recorreu no âmbito de uma outra abordagem, é um dos exemplos mais importantes para detectar essa relação entre a pintura importada e o desenvolvimento do misticismo cristológico em Portugal no âmbito do culto semi-privado e privado, seja no tipo de imagens utilizadas pelas confrarias, das que se inscreviam ou associavam a estruturas funerárias e das utilizadas em oratórios privados.

O *Hecce Homo*, que o antigo secretário da Feitoria ofereceu à igreja da Várzea de Alenquer, acerca do qual diz ser «*pintado muito devoto*», talvez uma verdadeira *Imago Pietatis*⁸², foi destinado ao uso devocional de uma confraria. Neste tipo de imagens, as marcas do sofrimento físico aparentam a personagem figurada com um homem verdadeiro e, portanto, com a sua eloquente atitude culpabilizante, promove um processo de identificação com o espectador. Ainda nesta perspectiva – a

⁸¹ Guilherme J. C. Henriques, *Inéditos Goesianos...*, citação a partir de Luís Reis-Santos, *Obras-Primas da Pintura Flamenga...*, pp. 51-53.

⁸² De acordo com Hans Belting, *L'Image et son Public...*, p. 4, “L’Imago Pietatis évoque la présence d’un cadavre douloureux. L’impression de proximité qu’elle suscite est une impression de ressemblance. Jésus offre une image “pitoyable”. L’état dans lequel il apparaît permet au spectateur de communiquer affectivement avec Lui”.

imagem enquanto meio de redenção e fonte de meditação empática⁸³ – percebe-se que Damião de Góis, para a sua própria capela funerária, destinou duas pinturas com os temas da Paixão: um *Cristo Crucificado* e uma *Coroação*.

O retábulo encomendado ao pintor André de Padilha pela irmandade do Senhor Jesus dos Mareantes é um bom exemplo dessa sensibilidade, e do modo como ela se prolonga no recurso a suportes figurativos concretos. O contrato da obra é indicado pelos confrades e constava de uma Crucificação no painel central, acompanhado da Prisão, do Transporte da Cruz e da Ressurreição⁸⁴.

Reconstituir oratórios privados em Portugal, e identificar o tipo de imagem mais usado para promover a meditação, não é uma tarefa fácil. Na maioria dos casos, é o formato da obra, e não o seu conteúdo específico, que permite estabelecer algumas associações. E o acervo da pintura quinhentista portuguesa, o *corpus* da obra dos nossos principais pintores, é formado pintura retabular de grande formato (embora já desmembrada), e não pela pintura de cavalete, de pequeno formato. Exemplos como o da *Virgem com o Menino*, assinada por António Vaz (Museu Alberto Sampaio), que se sabe ter sido destinada à capela privativa dos Dom Piores da Colegiada de Guimarães, são extremamente raros.

Um dos testemunhos mais eloquentes e, paradoxalmente, dos mais enigmáticos, que pontuam nas colecções de pintura portuguesa, que se poderá associar às transformações do sentimento religioso, no final do séc. XV, e ao seu impacto nas soluções representativas, é o *Hecce Homo*, da colecção do M.N.A.A.. Embora a sua cronologia se afigure problemática, a ponto de se poder considerar uma réplica de um original perdido, a imagem é a expressão pictural do conceito de sofrimento e da capacidade da sua interiorização. Sem a depurada visão realista da forma e da matéria, figura o essencial e prescinde do acessório, adquirindo uma força dramática absolutamente apelativa ao olhar do espectador, decerto na origem do seu sucesso, como o provam as três réplicas actualmente conhecidas. Esta pintura, pela sua ambiguidade e intemporalidade serve aqui de pretexto para centralizar esta

⁸³ A este propósito, veja-se também Sixten Ringbom, *De L' Icône a la Scène Narrative...*

⁸⁴ Vitor Serrão, *André de Padilha...*, pp. 326-328.

abordagem na questão da eficácia da imagem e no tipo de estratégias representativas usadas para activar o diálogo com o espectador.

3. 1. A duplicação sensorial do mundo ou a ilusão do real

Na concepção e no manuseamento de materiais figurativos – não no registo da obra individual e da instância singular e íntima do processo de um pintor, mas antes num âmbito colectivo – é possível identificar uma série de estratégias representativas que, pelo seu carácter recorrente, podem ser entendidas como convenções, e que surgem, fundamentalmente, com o objectivo de activar o diálogo com o espectador. Pelos efeitos que exercem, ou que procuram exercer, essas estratégias poderão dividir-se, embora de forma não dissociada, em dois tipos – as que são usadas para captar a atenção e as que procuram dirigir ou estimular o sentido da interpretação⁸⁵.

Antes de mais, é fundamental partir do registo de que a concepção realista da forma e do espaço pictural, a partir da atitude mimética do pintor face ao real, permite à pintura a duplicação sensorial do mundo⁸⁶. A “verdade” é dada pelo realismo dos seres e das coisas, integradas num espaço profundo, análogo ao espaço real do observador, e pela estrutura organizativa que privilegia a constância do sentido, a coerência narrativa. Mas a exploração do universo visível pelos pintores, seja a partir das eruditas formulações teóricas de Leon Battista Alberti, e concretamente na sua famosa descrição da moldura como uma janela aberta, ou da sua concepção de «quadre-finestra», seja nas soluções dos Primitivos flamengos, numa prática que parece validar a ideia de uma relação, a um tempo real e metafórica, entre espelho e pintura, não constitui um fim em si mesmo.

⁸⁵ Com esta separação não se pretende sugerir ou validar a ideia de que o pintor operasse a partir da noção de dois níveis distintos.

⁸⁶ Esta questão coloca problemas de natureza filosófica e sobretudo psicológica. Dado que as imagens foram produzidas por uma cultura que explica o conhecimento através de uma metáfora perceptual, supõe que o que conhecemos, conhecemo-lo através do reflexo da realidade na nossa mente. Tendo em conta a densidade e a complexidade da questão, veja-se o fundamental contributo de E. H. Gombrich, *Arte e Ilusão...*, que procurou encontrar as bases da representação pictórica Ocidental, numa visão globalizante de toda a história da arte, na natureza da percepção humana.

A imitação da natureza, o princípio da verosimilhança representativa, foi o meio privilegiado, especialmente no decurso do séculos XV-XVI, para activar com plena eficácia o diálogo com o espectador. A procura do aspecto de tridimensionalidade da imagem pintada, não obstante a bidimensionalidade do seu suporte, centra-se no problema da visão dos eventuais observadores da pintura, nos problemas sensoriais e perceptivos da imagem. E ainda que a concepção da pintura não se esgote na ideia de imitação, ou melhor dizendo, que a ideia de imitação tenha diversos e complexos alcances, este foi sem dúvida e eixo central do debate e o ponto fulcral de onde emergiram, e para onde convergiram, as novas teorias e as novas experiências artísticas⁸⁷.

A obtenção de efeitos visuais cada vez mais satisfatórios nas representações, de um ponto de vista perceptivo, levou à experimentação de recursos espaciais muito diversos, de carácter tonal e sobretudo linear, a partir de fórmulas gráficas artesanais intuitivamente experimentadas e aperfeiçoadas, que conduziram à invenção da perspectiva moderna⁸⁸. Como afirma Joaquim Garriga, “La descoberta-inveniçó de la perspectiva fou el resultat de recerques amb expressa finalitat figurativa, festes dels arguments de lá pràctica pictórica i de les motivacions de pintor, però amb el recurs a coneixements de caràcter científic amb l’objectiu d’arribar a representacions perceptivament plausibles”⁸⁹.

As descobertas italianas dos primeiros decénios do séc. XV, cristalizadas no célebre tratado *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, escrito em 1435, não podiam deixar de trazer à arte da pintura, e aos pintores, com a introdução da “ciência”

⁸⁷ Vejam-se as obras “clássicas” e fundamentais de Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989, e de Anthony Blunt, *La Teoría de las Artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁸⁸ Seguimos a interpretação de Joaquim Garriga, “La intersegazione de Leon Battista Alberti”, *D’Art*, 20, Universitat de Barcelona, 1994, pp. 11-57. Da vasta e polémica bibliografia sobre o tema, vejamos os seguintes: E. Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993; John White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994; Andrés de Mesa Gisbert, “El «fantasma» del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV”, *D’Art*, 15, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 29-50; Joaquim Garriga, “Imatges amb «punt»: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500”, *D’Art*, 16, Universitat de Barcelona, 1990, pp. 59-79; José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, pp. 169-214.

⁸⁹ Joaquim Garriga, “La intersegazione...”, pp. 14-15.

geométrica no seu trabalho “mecânico”, amplas consequências. Como é sabido, a reconstrução artificiosa e exacta de uma imagem visual é conseguida, segundo a perspectiva albertiana, graças à aplicação do procedimento geométrico da projecção central – o cone ou a pirâmide visual é cortado pela superfície pictural, e, portanto, a perspectiva que melhor serve a representação da realidade é uma projecção central de todos os pontos de um objecto sobre a dita superfície. Daqui se pode inferir que todas as ortogonais convergem para um só ponto do horizonte, ficando assim “formulado” o conceito de «ponto de fuga». Esta «perspectiva linear central» – que não constitui propriamente uma novidade, embora sem o sentido de abstracção geométrica e perceptiva subjacente à sua formulação conceptual⁹⁰ – para garantir a construção de um espaço totalmente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogéneo, implica dois pressupostos fundamentais, com inevitáveis consequências práticas, a saber: um único, imóvel e exterior ponto de observação; a secção transversal plana da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução adequada da nossa imagem óptica⁹¹. Segundo as palavras de Alberti, (*De Pictura*, I, 12:), «adunque pittura non altro che intersegazione della pirramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie com linee e colori artificiose representata».

Este entusiástico movimento de renovação artística, e o tratado de Alberti em particular, não pode ser entendido sem as suas profundas e directas ligações ao humanismo⁹². Como demonstra André Chastel, funda-se numa adaptação coerente

⁹⁰ Ao contrário de diversos autores, Andrés de Mesa Gisbert, “El «fantasma» del punto de fuga...”, p. 33, vem provar que a convergência das ortogonais para um único ponto em algumas pinturas do séc. XIV, de que é exemplo a célebre *Anunciação* de Ambrogio Lorenzetti, não é o resultado de um uso consciente e geometricamente controlado, mas antes o resultado casual e inconsciente da aplicação de um método gráfico, que assenta, de acordo com o autor, no seguinte pressuposto: “si disponemos dos rectas paralelas com cualquier distancia entre sí, y luego de dividir una de ellas en ún número cualquiera de partes lo hacemos en forma similar sobre la segunda paralela, guardando exactamente las mismas proporciones com las que se há hecho inicialmente, al unir los puntos correspondientes com líneas rectas, en su prolongación obtendremos la convergencia de todas ellas sobre un solo y único punto sin necesidad de haber operado com él”. Esta observação é particularmente oportuna para o estudo do comportamento perspéctico em algumas oficinas transalpinas de Quatrocentos e mesmo de Quinhentos, pois a tendência historiográfica de ver no uso do ponto de fuga a aplicação da perspectiva científica de Alberti pode levar a algumas interpretações incorrectas.

⁹¹ Cf. Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma...*

⁹² Vejam-se os estudos fundamentais de Andre Chastel, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Salamanca, Catedra, 1991; Robert Klein, *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1982; Sylvie Deswartes-Rosa “Le De Pictura, Un Traité Humaniste pour un Art

dos tratados de *Poética* e *Retórica* de tipo aristotélico que os humanistas haviam começado a estudar. E é justamente a conversão das fórmulas da poética e da retórica antigas à teoria da arte que dava bases sólidas para o debate *ut pictura poesis*, e fazia dele o princípio geral de qualquer reflexão sobre arte. O elogio supremo para o artista é o de igualar ou vencer a natureza. O princípio da “imitação da natureza”, ainda segundo o mesmo autor, sobretudo a partir do contributo de Leonardo da Vinci, tende a adquirir um valor inesperado até então, a partir da ideia de que a verdade da natureza não surge sem a intervenção activa do espírito e sem a incidência da técnica⁹³.

Mas se a pintura do *Quattrocento* italiana, como tem sido notado, está longe de ser homogénea do ponto de vista do comportamento perspectivico, fora de Itália vamos encontrar um extraordinário aperfeiçoamento da representação verosimilhante do espaço, a partir de diversas formulas gráficas artesanais, mas não exactamente a partir da aplicação do método científico descrito por Alberti, ou dos contributos italianos subsequentes.

Andrés de Mesa Gisbert afirma que a convergência das ortogonais para um único ponto, em algumas pinturas do séc. XIV, de que é exemplo a célebre *Anunciação* de Ambrogio Lorenzetti, não é o resultado de um uso consciente e geometricamente controlado, mas antes o resultado casual e inconsciente da aplicação de um método gráfico, que assenta no seguinte pressuposto: “si disponemos dos rectas paralelas com cualquier distancia entre sí, y luego de dividir una de ellas en ún número cualquiera de partes lo hacemos en forma similar sobre la segunda paralela, guardando exactamente las mismas proporciones com las que se há hecho inicialmente, al unir los puntos correspondientes com líneas rectas, en su prolongación obtendremos la convergencia de todas ellas sobre un solo y único punto sin necesidad de haber operado com él”⁹⁴. Esta observação é particularmente oportuna para o estudo do comportamento perspectivico em algumas oficinas

«Mécanique»”, edição de Leon Battista Alberti, *De La Peinture. De Pictura (1535)*, Paris, Macula Dédale, 1992, pp. 23-62.

⁹³ Cf. Andre Chastel, *Arte y Humanismo...*, pp. 116-117.

⁹⁴ Andrés de Mesa Gisbert, “El «fantasma» del punto de fuga...”, p. 33.

transalpinas de Quatrocentos e mesmo de Quinhentos, pois a tendência historiográfica de ver no uso do ponto de fuga a aplicação da perspectiva científica de Alberti pode levar a algumas interpretações simplista do que é uma densa e complexa realidade.

Interessa-nos especialmente a matriz da concepção e construção espacial, pese embora as fórmulas e estratégias representativas individuais, seguida pelas oficinas dos Países Baixos meridionais no decurso do séc. XV, que, por razões óbvias, não podia deixar de se transformar na matriz espacial da pintura portuguesa, generalizada, fundamentalmente, a partir dos primeiros anos de Quinhentos.

As soluções espaciais dos irmãos Van Eyck, como tem sido assinalado⁹⁵, representam um salto qualitativo, pela nova visão naturalista ou pelo apurado sentido de verosimilhança que introduzem na construção representativa, relativamente aos pintores que o precedem. As operações ou os traçados espaciais dos mestres flamengos, e da restante pintura europeia que directa ou directamente influenciaram, embora aperfeiçoados comparativamente aos que o precederam, baseiam-se em princípios geométricos elementares, de paralelismo, de proporção e de simetria. Guiados pelo seu sentido de observação e de intuição e, portanto, através de um método empírico, propõem uma perspectiva que é, fundamentalmente, satisfatória para o olho. A convergência de ortogonais para uma zona limitada, quando não mesmo para um único ponto de fuga, e uma repartição da profundidade tanto quanto possível correcta ao olhar, são consequências de uma construção representativa que parte directamente da observação da realidade.

A representação descritiva dessa realidade prevê a resolução de problemas específicos, quase sempre pensados de forma separada e exclusivamente a partir da superfície da representação. Quer isto dizer que não existe uma concepção unitária da imagem⁹⁶, concebendo-se antes o quadro como uma superfície receptáculo de imagens diversas que reflectem a realidade objectiva, mas que não pressupõem a

⁹⁵ Henri Pawels, "L'espace et la perspective", *Les Primitifs flamands et leur temps* (dir. de Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute), s/l, La Renaissance du Livre, 1994, pp. 243-253.

⁹⁶ Ainda que se reconheça a existência de uma estrutura perspectivica claramente articulada, de que pode ser exemplo a obra de Thierry Bouts.

visão de um observador concreto, como, por princípio, sucede com o modelo italiano.

Assim, distante da concepção da pintura enquanto «finestra», do modelo teórico da «secção plana da pirâmide visual», o quadro parece conceber-se como um espelho, como o reflexo de uma realidade visível. Daqui resulta uma espacialidade instável, a fragmentação da imagem, ou o seu inverso, a agregação de vistas diferentes e heterogêneas, pois a “concepció del quadre-mirall o receptacle propicia les dissociacions espacials entre les figures i el seu fons, o entre l’escena i l’escenari – o també les de les figures entre si, o les dels diferents sectors del fons entre si i amb els accessoris”⁹⁷.

A pintura reflecte assim sectores da realidade, dissociada de um acto visual concreto, da presença de um observador-testemunho. E aqui radica a diferença fundamental entre a concepção da representação pictural nórdica, que se pode traduzir na metáfora do espelho, a partir da observação e da representação descritiva do mundo sensível, e a concepção da “pintura-janela”, a partir de um elaborado processo de abstracção geométrica e perceptiva. Mas a oposição entre prática artesanal e teoria visual, que parece resultar deste confronto, pode ser o resultado de algumas distorções interpretativas.

Como bem assinala Andres de Mesa, a maioria dos historiadores tomam o modelo teórico da perspectiva desenvolvido em Itália, o princípio da «secção plana da pirâmide visual», como referência iniludível, ou mesmo como paradigma, para a avaliação de qualquer proposta de representação comprometida com os princípios da perspectiva; aspecto que conduziu a uma certa menorização de outros tratados sobre o tema, como o de Jean Pélerin (*Viator*), (1435/40-1524), o de Hans Vredeman de Vries (1527-1604), o de Jacques du Cerceau (?-1584) e o de Jean Cousin (1490-1560)⁹⁸.

⁹⁷ Joaquim Garriga, “Imatges amb «punt»...”, pp. 59-79.

⁹⁸ Andrés de Mesa, “Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin *Viator*”, *D’Art*, 20, Universitat de Barcelona, 1994, pp. 59-113.

Neste contexto, e no sentido em que permite equacionar com particular agudeza o problema das diferenças entre as formas de representação nórdicas e as italianas, não podem deixar de se evocar, ainda que sumariamente, as leituras interpretativas do tratado nórdico de Jean Pélerin, latinizado como *Viator*, publicado pela primeira vez em 1505, com o título *De Artificiali Perspectiva*⁹⁹.

De um modo geral, a opinião crítica adoptou a interpretação de E. Panofsky, que considera o tratado como uma recompilação dos métodos empíricos de representação usados nas oficinas do Norte da Europa no séc. XV, fundamentado na ideia de que o seu autor se limita a expor diversos procedimentos gráficos através de esquemas e receitas seguindo a tradição dos tratados medievais¹⁰⁰. L. Brion-Guerry, embora procurando demonstrar o papel marcante deste tratado na história da perspectiva, não deixa também de estabelecer um confronto directo com os princípios da teoria italiana, entendendo que a diferença principal entre os argumentos utilizados por *Viator* e aqueles, quanto à definição de perspectiva, reside na importância que este atribui à visão móvel, mas que a sua proposta gráfica se desenvolve a partir da superação do modelo teórico italiano¹⁰¹.

Entre estas duas posições antagónicas, S. Alpers propõe uma nova e bem fundamentada leitura, concebendo a ideia de perspectiva no tratado de *Viator* como o resultado da codificação gráfica da prática artesanal, desenvolvida nas oficinas do norte europeu no decurso do séc. XV, e ao mesmo tempo como o resultado de uma aspiração para lhe conferir uma explicação teórica, de acordo com a visão natural – a um procedimento gráfico, sem dúvida artesanal, acresce a presença de uma teoria explicativa desse procedimento, a partir dos elementos próprios da visão natural. Ou seja, de acordo com S. Alpers, enquanto o modelo italiano requer necessariamente a distinção particularizada do um observador e de um objecto para determinar primeiro a imagem visual (que não começa no mundo visível, mas num sujeito observador que

⁹⁹ Publicado originalmente em latim e francês em 1505, 1506 e 1521, manteve suficiente popularidade para merecer uma reedição em 1635. Cf. Svetlana Alpers, *El Arte de Describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 328, nota 58.

¹⁰⁰ E. Panofsky, *A Perspectiva como Forma...*

¹⁰¹ Lilianne Brion-Guerry, *Jean Pélerin "Viator". Sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

contempla activamente os objectos, como já se referiu) e para a transformar em seguida numa imagem gráfica sobre o plano – um modelo que, através da geometria, define o fenómeno da representação de uma forma completamente *racional* – *Viator* e, de algum modo, o mundo nórdico europeu, considera que o fenómeno se desenvolve exclusivamente a partir do mundo sensível, e a transcrição gráfica da realidade decorre de forma *natural*, com a finalidade de que ela seja descrita tal como se vê¹⁰².

O olho do espectador, prévio e externo ao quadro, e o ponto de fuga único, do modelo italiano, têm na construção nórdica de *Viator* os seus equivalentes dentro do quadro, na designada «construção do ponto de distância». Assim, a um primeiro ponto, situado sobre a própria superfície pictórica, que determina a linha de horizonte ou a altura a que se situam os olhos das figuras representadas no quadro, unem-se, de ambos os lados e a distâncias iguais, dois pontos, chamados de distância, a partir dos quais são vistos conjuntamente os objectos representados na obra. Esses pontos não têm relação com o espectador exterior, mas unicamente com os materiais figurativos da obra.

Na mesma linha, A. de Mesa considera que a relação entre a prática e a teoria aparece de modo decisivo e incontestável no tratado de *Viator* para desenvolver a sua ideia sobre o fenómeno da perspectiva, e demonstra que a prática artesanal e a teoria visual não se podem considerar como dois fenómenos antagónicos¹⁰³.

Tivessem, ou não, os artistas nórdicos a consciência das diferenças entre perspectiva artificial e visão natural, o que parece relevar de várias análises comparativas é que não se trata, não de formas distintas de perceber a realidade, mas de formas distintas de resolver a sua representação¹⁰⁴.

¹⁰² Svetlana Alpers, *El Arte de Describir...*

¹⁰³ Andrés de Mesa, “Entre la práctica artesanal...”, p. 63.

¹⁰⁴ Neste âmbito, e elegendo o retábulo *Van der Paele*, de Van Eyck, e o retábulo de *Santa Lucia*, de Domenico Veneziano, para ilustrar a tradicional polaridade entre o modelo italiano e o modelo nórdico, Svetlana Alpers, *El Arte de Describir...*, pp. 85-86, propõe uma síntese que pensamos ser eloquente: “atención a muchas cosas pequenãs frente a pocas e grandes; luz reflejada en los objectos frente a objectos modelados por la luz y la sombra; mayor interés por las superficies de los objectos, sus colores y texturas, frente al interés por su localización en un espacio legible; imagem no enmarcada frente a imagem claramente enmarcada; imagem que não determina la posición del espectador frente a imagem compuesta en función de esse espectador”.

Genericamente, no modelo nórdico e na pintura portuguesa sua subsidiária, justamente porque a imagem não se concebe previamente em função de um espectador concreto, o modo de a ver alterna entre a visão global e parcial, lógica e visual, perspectiva e decorativa¹⁰⁵, num processo que oscila entre distanciamento e osmose do espectador.

Ainda que a imagem surja como um conjunto de vistas parciais ou de formas concebidas em função de um agenciamento ornamental, e portanto numa inevitável instabilidade espacial, o resultado deste modo de construção representativa é o da criação de efeitos ilusionistas – a ilusão pictórica é a representação entendida como réplica e não propriamente como montagem espacial. Por isso, um extenso repertório de aparências acidentais do visível é integrado de forma persuasiva na imagem.

Antes de mais, o espaço da representação é marcado pela monumentalidade expressiva das personagens em primeiro plano. Exaltadas, não apenas pela densidade plástica das formas, mas também, e fundamentalmente, pelas cores e pelas texturas dos materiais, essas figuras impõem-se e conduzem a visão do espectador. Um amplo conjunto de estratégias visuais é também uma boa prova de que a natureza da representação era objecto de minuciosa investigação¹⁰⁶. As propriedades pictóricas da luz são fundamentalmente exploradas no sentido da obtenção de um realismo tátil, através do seu reflexo à superfície, nas figuras e nos objectos, especialmente trabalhada sobre materiais translúcidos e reflectores, como vidros e metais. A sua aplicação com funções descritivas da cartografia ou da ilustração botânica insere-se precisamente nesta linha. Embora não se ignore o seu valor modelador e a sua importância para manipular o espaço, ou para localizar as formas num espaço legível, verifica-se quase sempre, a este nível, uma exploração sectorial, pontual, e não um procedimento que tenha na sistematização e na unidade fundamentos operativos.

O domínio técnico da perspectiva aérea permite extraordinários jogos de simulação do perto e do longe. A infinita gama de verdes e de azuis com que se representam as formas na distância, até à sua completa diluição na atmosfera, sugere

¹⁰⁵ Cf. Didier Martens, “L’illusion du réel”, p. 258.

ao espectador a dimensão do infinito. Como afirma Jean Wirth, “les conditions optimales de vision sont dans l’art flamand une convention tacite qui permet l’exploration de l’infiniment petit et des lointains”¹⁰⁷. O espectador pode esquecer que a imagem é o produto do manuseamento de materiais picturais, pois para além de duplicar sensorialmente o real, acresce o valor da natureza das representações – as cenas bíblicas e da vasta hagiografia situam-se no mundo familiar ao espectador.

A apropriação da dimensão local na imagem, através de tipos fisionómicos, da indumentária das figuras, de cenários de interior, de arquitecturas, objectos e paisagens, promove um reconhecimento imediato com a experiência quotidiana¹⁰⁸. Assim, às estratégias de convencimento que passam pela construção espacial acrescentam as que passam pelo temporal. Na pintura portuguesa do período manuelino este processo de construção representativa, esta visão *natural*, que conduz à apropriação da dimensão local, assume uma clara centralidade.

Embora os exemplares que reproduzem com rigor ou fidelidade presenças reais da arquitectura, ou realidades urbanas concretas, não sejam tão abundantes quanto na pintura da Flandres, *A Chegada das Relíquias*, do retábulo de Santa Auta, da Madre de Deus, entre outros, é um bom exemplo para ilustrar a incorporação da arquitectura real – ainda que a figuração da própria santa no primeiro plano aponte para a complexa e ambígua relação entre a construção representativa com suporte na visão natural e a necessidade de incorporar a dimensão sobrenatural – enquanto o fundo paisagístico da *Visitação* do retábulo de Lamego, de Vasco Fernandes, pode ilustrar a síntese entre a apropriação de uma dimensão local e de uma realidade distante do espectador, no caso concreto através da presença, em simultâneo, de arquitecturas nórdicas e de um quotidiano rural local.

¹⁰⁶ Svetlana Alpers, *El Arte de Describir...*, p. 116.

¹⁰⁷ Jean Wirth, *L’Image Medievale...*, p. 288.

¹⁰⁸ Para o aprofundamento desta questão, vejam-se especialmente os contributos seguintes: Ignace Vandevivere, *Juan de Flandes*, (cat. da exp.), Europalia85, España; Julien Chapuis, “Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives”, *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, (cat. da exp.), (ed. de Maryan W. Ainsworth e Keith Christiansen), N.Y., The Metropolitan Museum of Art, 1988, pp. 3-21; Didier Martens, “L’illusion du réel”.

Esta incorporação de referentes nórdicos poderá relacionar-se com a conotação valorativa atribuída à pintura importada pela clientela, e não apenas como um processo inconsequente, de mero seguidismo, dos nossos pintores. A reprodução fidedigna de todo o tipo de objectos de uso quotidiano, de requintados ou simples ambientes de interior, revelam bem a importância do impacto que o processo de construção representativa, explorado de modo exímio no Norte europeu, exerceu na pintura portuguesa, mas também o modo como foi aqui assimilado e interpretado.

É importante realçar, neste contexto, que a concepção de grandes conjuntos retabulares, formados por diversos painéis integrados nas complexas formas estruturantes e decorativas da talha, levou à necessidade de valorizar os quadros na sua dimensão global, mas explica também a simplificação de materiais figurativos de cada um deles, isoladamente. Motivo pelo qual, a colocação original de cada pintura nesse dispositivo retabular não deve ser menorizada. Por outro lado, é esta valorização da qualidade do visível, como teremos ocasião de observar no âmbito do percurso de Vasco Fernandes, que está fundamentalmente na origem da “emancipação” da pintura portuguesa face aos contributos decisivos do processo de construção representativa do modelo nórdico.

A relação directa entre o real e o figurado, entre realidade e imagem, através da qualidade descritiva da forma, conduz o pintor a verdadeiros exercícios de exibição da sua habilidade técnica, dando expressão, muitas vezes através de um minucioso trabalho de superfície, a uma infinidade de pormenores. O valor simbólico dessas figurações, ou de parte delas, surge quase sempre disfarçado sob a aparência do real¹⁰⁹. A aparente negligência que os objectos assumem nesse campo contribui para esse disfarce. Evidentemente, algumas figurações dão ao espectador a dimensão do sobrenatural, testemunham o facto incontornável de que as pinturas representam um universo sagrado – a presença de anjos, de figuras com auréolas, ou de fenómenos estranhos ao mundo real, como o das subidas ao céu e o das aparições celestes. Todavia, a concepção realista da forma, como sucede com a sensualizada representação de Santa Auta a que se aludiu, a par de uma importância crescente

¹⁰⁹ Jean Wirth, *L'Image Médiévale...*, p. 290.

concedida ao detalhe, ao pormenor sensível, envolvem a imagem sob um manto de “verdade”, transformando realidades “mortas” em realidades vivas, que lhe dá uma eficácia sem precedentes. Não há dúvida de que a devoção parece alimentar-se da contemplação do detalhe na imagem.

Como afirma Daniel Arasse, “La maîtrise du détail est aussi un phénomène de culture; à la fois recherche spécifiquement artistique et réponse à uma attente et à des demandes variées, elle s’insère dans un contexte socioculturel au sein duquel, pour des raisons diverses qui s’entrecroisent, s’accumulent ou se contredisent, la précision du détail est devenu une exigence nouvelle”¹¹⁰.

Esta “nova cultura do detalhe”, que invade a Europa, obriga a deslocar o eixo de observação da restrita função religiosa da imagem para outro tipo de expectativas e de exigências por parte da clientela. Apenas com um carácter ilustrativo, refira-se a importância da aparência sumptuosa, através da relação entre a exuberância dos materiais figurativos e realismo descritivo, caso dos tecidos e dos objectos de adorno de grande aparato. Este aspecto deverá relacionar-se directamente com a orgulhosa posição social do encomendante, isto é, com o desejo de obter uma imagem que funcione, *tout court*, como um espelho, e que o promova nessa exacta dimensão. É evidente que a ostentação da riqueza não exclui o desejo da ostentação de uma devoção pessoalmente assumida.

Numa outra dimensão, mas ainda no âmbito da importância concedida ao detalhe, a importância que adquiriu a representação da mosca, por toda a Europa, mas especialmente na pintura dos Países Baixos, é verdadeiramente notável¹¹¹. Melhor do que qualquer outro detalhe, a representação da mosca parece servir o princípio da transgressão do binómio realidade-imagem – um pormenor da imagem que pode invadir o espectador, ao anunciar a possibilidade de sair do plano do quadro, ou o inverso, o pormenor da realidade que invade a imagem, transformada

¹¹⁰ Daniel Arasse, *Le Détail...*, p. 138.

¹¹¹ Sobre este tema vejam-se, especialmente, os trabalhos desenvolvidos por Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, 1953; André Chastel, *Musca depicta*, Milão, 1984 (citação a partir de Julien Chapuis, “Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives”, nota 84); Daniel Arasse, *Le Détail...*, pp. 126 e segs.

também ela própria em realidade. Ou seja: a mosca (e porque não o espectador) faz da representação a realidade primeira.

Interpretada tradicionalmente como sinónimo de virtuosidade artística (a pintura como artifício), e adaptada, com este preciso sentido, às biografias anedóticas dos grandes mestres, incluindo a do célebre Grão Vasco, não há dúvida que ela surge como um meio persuasivo da ilusão pictural, uma forma de *trompe-l'oeil*. Porém, como sucede com qualquer detalhe, as suas diversas conotações dependem também do modo como se integra no campo figurativo. Enquanto símbolo do carácter transitório da vida, poderá prefigurar a morte, ou constituir uma visualização do enunciado «*ars longa, vita brevis*», como parece ser o caso da mosca que Gregório Lopes representou sobre o alaúde do anjo músico, no painel da *Virgem com o Menino e Anjos* (M.N.A.A.). Enquanto animal nefasto, que se alimenta de cadáveres e que transmite doenças, como a peste, pode também surgir associado a um contexto de teor moralizante distinto daquele.

A propósito da mosca, o que nos parece fundamental destacar em termos genéricos, é a importância do detalhe na elaboração do sentido ou do significado da imagem. E esta questão remete para uma outra – a do acesso dos destinatários à simbologia subtil da maioria desses detalhes, no âmbito de cada imagem, bem como às subtilezas teológicas de programas iconográficos, no seu conjunto. É evidente que esse acesso dependerá, tal como vinha sucedendo, dos diferentes graus de “literacia” dos destinatários¹¹², mas o modo como esse problema se reflecte, ou não, no processo de construção representativa da imagem neste período concreto assume o maior interesse.

Genericamente, as cenas narrativas ou as figuras isoladas situam-se num espaço familiar ao do espectador que, embora possa ser, enquanto produto final, o resultado de uma construção fantasiosa, numa gama de “arranjos” que se afigura inesgotável, se oferece como um prolongamento do seu mundo real. Não raras vezes, o próprio espectador é transposto directamente para o campo figurativo, através do retrato, como já se referiu no âmbito de outra abordagem, mas pode sê-lo também

através da integração de figuras que não têm uma identidade concreta e que funcionam nesse campo como metáforas do espectador. Essas figuras, que podem ser incluídas e trabalhadas de diversos modos, assistem à cena, ou a cenas dentro da cena principal, como espectadores, isto é, nessa exacta condição, sem participar activamente nela.

A pintura de Vasco Fernandes e da sua oficina, ao longo de todo o percurso criativo, dá bons exemplos desta presença metafórica do espectador no campo figurativo, seja em alguns painéis do retábulo de Lamego, seja no *Cristo em Casa de Marta e Maria* ou mesmo no *Calvário* da Sé de Viseu. Comparativamente ao que sucede em obras de Jan Van Eyck, de Petrus Christus ou de Juan de Flandres, e para citar os exemplos talvez mais elaborados e eloquentes no que diz respeito aos meios operativos usados para manipular o espaço, no sentido de activar o diálogo com o espectador¹¹³, não se verifica na pintura portuguesa esta concreta estratégia da inclusão de espelhos para reflectir a realidade que fica aquém do campo figurativo. Mas aproxima-se da estratégia seguida por estes dois citados mestres, quando incluem também figuras para captar e orientar a visão do espectador.

A opção pela representação de figuras com traços pouco individualizados pode também ser vista como uma estratégia para deixar ao espectador, no processo de visualização, uma margem de intervenção ou manipulação, isto é, para que ele próprio possa incluir ou impor os seus detalhes particulares, facilitando assim o processo de identificação com a imagem¹¹⁴.

Independentemente da dimensão local dos materiais figurativos, a linguagem retórica de gestos e expressões das figuras, centrais ou marginais ao significado principal do tema, a beleza, a graça, a harmonia e, claro está, o seu inverso, são

¹¹² Veja-se a abordagem desta questão, embora para a escultura gótica, por Roland Recht, “Une Bible pour illettrés? Sculpture gothique et «théâtre de mémoire», *Critique*, 586, Mars 1996.

¹¹³ Vejam-se exemplos indicados por Ignace Vadevivero, *Juan de Flandes...*, e Julien Chapuis, “Early Netherlandish Painting...”.

¹¹⁴ Michael Baxandall, *Pittura ed Esperienze sociali...*, p. 58, chama a atenção, de modo especialmente interessante, para esta estratégia: “I pittori particolarmente ammirati negli ambienti devoti, como Perugino, dipingevano dei tipi di persone comuni, não caratterizzati e intercambiali. Essi fornivano una base – decisamente concreta e molto evocativa per la tipologia dei personaggi – a cui il fruitore devoto potesse imporre il suo dettaglio personale, piú particolareggiato, ma meno strutturato (...)”.

também importantes meios de convencimento (por sedução ou repulsa) do espectador. Neste âmbito, não pode deixar de se referir a inteligente manipulação do limite ou da margem da representação.

A margem afirma a autonomia da construção representativa, isto é, a moldura separa o mundo da representação do mundo real, mas é justamente a partir da presença de molduras figuradas, que ficam aquém dos limites do campo da representação, que se conquista na imagem a dimensão de tangibilidade; recurso especialmente explorado na pintura de pequeno formato, seja na destinada à oração e devoção privada, seja no retrato profano individual. São famosos os exemplos que a obra de Hans Memling oferece, especialmente nas representações da *Virgem com o Menino*, de que a da colecção do M.N.A.A. é um bom exemplo. O essencial do campo figurativo, ou de modo mais específico, e no caso concreto, o receptáculo da oração, situa-se para cá da moldura, procura ser tangível, incluir-se no espaço do espectador. Mas na pintura portuguesa esta estratégia não parece ter sido particularmente explorada.

A inclusão da imagem dentro da imagem, assumidamente, quando se formula de modo iniludível o seu limite representativo, ou ambiguamente, quando os limites dessa imagem, ou do seu espaço próprio de representação, se confundem com as habituais aberturas de fundos arquitectónico para paisagens longínquas, pode incluir-se no âmbito das mesmas estratégias visuais que temos vindo, de modo genérico, a referir. Aliás, a imagem (a imagem dentro da imagem) não se limita à pintura, pelo contrário, assume vários tipos de registo, como relevos, esculturas de vulto ou mesmo conjuntos escultóricos que, com maior ou menor discricção, habitualmente com uma enganadora aparência decorativa, se incluem no campo figurativo. Porém, o recurso a este tipo de retórica, independentemente da tipologia da imagem em questão, remete já, em diversas situações, para outro nível.

Sem deixar de privilegiar, na organização do campo figurativo, a constância do sentido ou a coerência da estrutura narrativa, o pintor usa habitualmente a imagem dentro da imagem para reforçar níveis de meditação, para reforçar o significado do tema, e/ou como estratégia para a representação de tempos diferentes, ou pelo menos

sequenciais e não simultâneos, da narrativa. Se a inserção coerente da imagem em relevo no campo não se afigura problemática, pois surge habitualmente como parte integrante do cenário, a desmultiplicação da imagem a partir da cena central, a figuração de várias cenas, suscita constantes e diversas estratégias representativas – com directas implicações na construção espacial e compositiva – para que a articulação entre o tempo e o espaço da narrativa surja aos olhos do espectador de modo coerente e com uma sequência determinada, dito de outro modo, sem que o simbolismo atrepele o realismo. Se bem que a organização do campo figurativo esteja sempre articulada a um significado ou a significados concretos, nem sempre a articulação entre temas distintos, e o modo de orientar a interpretação do espectador, se afigura de fácil resolução. Trata-se, em nosso entender, de um âmbito que pode ter sido particularmente estimulante para o pintor, apesar das fontes, nomeadamente gráficas e literárias, que para tal possa ter utilizado.

Apesar de se identificarem opções mais ou menos constantes, é no registo da obra individual e da instância singular do processo de cada pintor que este tipo de estratégias ganha pleno sentido. A mais recorrente na pintura portuguesa, e também a de maior simplicidade de resolução, é justamente a de criar aberturas, quando o tema central decorre em cenas de interior, para a integração coerente desses temas nos fundos. Quando o tema decorre num cenário de paisagem é no manuseamento da sua topografia que se conquista o espaço, ou os espaços, para que a estrutura narrativa se desenvolva de modo coerente e sem atropelos à verosimilhança. O domínio da perspectiva linear e aérea, com a capacidade de sugerir ao espectador a dimensão do infinito, num incessante jogo do perto e do longe, tem um papel essencial. Independentemente da relação que os diferentes tempos da narrativa mantêm com o tema central – já que podem ter apenas um valor acessório ou complementar, mas podem também corresponder a outros tempos da narrativa – assegura-se a coerência do sentido, através da sua posição relativa, da sua escala dimensional, no campo figurativo, e orienta-se a leitura interpretativa do espectador. No entanto, a duplicação da personagem ou das personagens do tema central, que ocorre especialmente na representação dos temas da Paixão de Cristo, torna difícil evitar o

carácter algo delirante de algumas formulações. Por outro lado, essas figurações aparentemente secundárias podem alterar profundamente o sentido do tema central.

Em síntese, ainda que a representação do espaço se resolva empiricamente, e que se centre em exclusivo numa temática religiosa, a pintura pode devolver ao espectador uma imagem absolutamente fascinante, supomos, do seu próprio e particularizado mundo. Pode devolver-lhe a imagem do seu mundo real, embora não particularizado. E pode dar-lhe a ver diversos e fantasiados mundos com a aparência do seu. Numa gama de arranjos que se afigura inesgotável, os pintores exploraram com plena eficácia a retórica realista da imagem para prender a atenção do espectador, para orientar a sua interpretação, para exercitar a memória, para criar situações de mimetismo empático, enfim, para transformar em realidade primeira o mundo da representação.

3. 2. Enquadramentos e suportes da imagem: efeitos de visualidade

Os efeitos da imagem sobre o espectador, e as atitudes do espectador face à imagem, dependem, também em grande parte, da sua apresentação. Não apenas porque os diversos modos de a dar a ver podem ter implicações substanciais ao nível da sua concepção, isto é, já ao nível das estratégias representativas seguidas pelos pintores, mas também porque deles dependem experiências sensoriais e perceptivas do espectador.

Neste jogo de relações é também fundamental ter como ponto de partida o alcance ou a esfera de acção que, na origem, se destina à imagem e, neste sentido, considerar a fronteira – ainda que ela tenda para situações ambíguas, e portanto sem a aparente rigidez semântica que por norma se atribui aos conceitos – entre o público e o privado, não necessariamente em oposição, e o semi-privado, como situação intermédia entre os dois.

Na esfera do público, e como se vem assinalando, verifica-se um manifesto interesse pelo retábulo enquanto “gigantesca fábrica expositiva de imagens”, na feliz

expressão de Yarza Luaces¹¹⁵. Embora os dados sejam muito escassos para determinar com precisão os ritmos cronológicos desta preferência, é legítima a ideia de que a sua generalização em Portugal ocorreu nos primeiros anos do séc. XVI.

Além do número significativo de encomendas que datam deste período, um indicador importante que vem reforçar a ideia do valor atribuído a essa tipologia de retábulo é a importância dos edifícios a que se destinaram – Sés e igrejas de poderosas casas religiosas – e, ainda, de algum modo já implicitamente nesta coordenada, a importância social da clientela envolvida nestes projectos.

Do ponto de vista matérico-expressivo, esta tipologia expositiva define-se pela presença de séries de pinturas, isto é, painéis organizados em diversos registos ou fiadas sobrepostas, pontualmente conjugadas com peças de escultura, seja de grande formato, seja miniaturada, num todo articulado pelas formas estruturantes e decorativas da talha dourada. A visibilidade destas gigantescas máquinas decorre, sem dúvida em primeiro lugar, da sua monumentalidade e da sua aparatosa cenografia. E ainda que a função específica do seu conteúdo ou da sua mensagem possa justificar a opção pelas dimensões monumentais da peça (e estamos convencidos de que o domínio da função e significação, o “edifício doutrinário” do dispositivo, teve um peso fundamental), é forçoso reconhecer uma efectiva valorização da componente ornamentativa, ou seja: um empenho centrado nos efeitos visuais do conjunto, independentemente das partes que o constituem e dos precisos conteúdos semânticos que lhe correspondem. À concepção da própria pintura este domínio também não foi seguramente alheio.

O impacte deste conjunto sobre o espectador decorre, antes de mais, de uma série de estímulos visuais e sensitivos, como seja a força apelativa da sua opulência cromática e o jogo de escalas e de presenças matéricas, a começar na subtileza dos ornamentos miniaturais da talha dourada ou na presença sensualizada das formas tridimensionais. Na mesma linha, e reforçando a ideia da valorização do retábulo enquanto presença cenográfica de grande aparato visual, é ainda fundamental considerar que é assumida, na época, como a peça-chave, a obra maior do interior do

¹¹⁵ Na feliz expressão de Joaquim Yarza Luaces, *Los Reys Catolicos...*, p. 147.

edifício, levantando-se no espaço de todas as confluências – a capela-mor. E neste sentido, é fundamental considerar a ideia de uma correlação física e simbólica entre esse dispositivo retabular e o portal axial do edifício que o acolhe.

Definida e acentuada pela suposta axialidade do eixo de visão que se oferece ao espectador, essa correlação pode estabelecer-se, antes de mais, ao nível das experiências sensoriais que propõem, através das exuberantes experiências decorativas que, no mesmo período, marcam e definem ambos os “dispositivos”. De resto, “é neste período que, pela primeira vez desde o românico norteno dos séculos XII e XIII, os portais se tornam a encher de estatuária e de ornamentação, num apelo visual sem paralelos”¹¹⁶. A simultaneidade ou a articulação cronológica das intervenções, já que a reconstrução de novas fachadas e execução do dispositivo retabular para a capela-mor parece incluir-se na maioria dos projectos artísticos do período manuelino e primo-joanino, é um dado fundamental a considerar.

De acordo com as soluções decorativas em voga, às exuberantes formas em relevo do portal, em acentuada volumetria, apelativa às experiências sensoriais da visão e do tacto, parece corresponder a não menos apelativa conjugação de formas que é a aparatosa estrutura cenográfica do retábulo. Por outro lado, se o portal, com visibilidade para o exterior, e enquanto fronteira demarcatória entre o profano e o sagrado, procura seduzir o espectador através de formulações de grande aparato visual, e aqui independentemente de conteúdos simbólicos, cabe ao retábulo, no interior, assumindo visibilidade sequencial após a transposição desse portal-fronteira, reforçar, e porventura desmultiplicar, semelhantes experiências sensoriais e perceptivas.

Mas é também ao nível dos programas iconográficos e, portanto, dos discursos que esses “suportes formais” asseguram ou promovem, que se identificam não menos importantes articulações e correspondências entre o portal e o retábulo.

A designação de portal-retábulo, na historiografia mais recente, deriva justamente do reconhecimento de correlações, tanto morfológicas quanto

¹¹⁶ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 194.

iconológicas, entre ambos¹¹⁷. Aliás, a separação que optamos por estabelecer entre estes dois níveis, sempre necessariamente provisória, deriva da perspectiva de enfoque em causa – o impacte visual do retábulo sobre o espectador – e não de qualquer concepção assente na velha ideia de uma fronteira entre forma e conteúdo.

Os dispositivos retabulares da cabeceira, tal como os exuberantes portais dos edifícios que os acolhem, concretizam, talvez em primeiro lugar, os impulsos de uma sociedade em situação de deslumbramento perante a riqueza. Orgulhosa de si própria, nessa concreta dimensão material, não pode deixar de se encontrar em permanente e conflitiva atitude de agradecimento submisso, de empenhado fervor redentor, perante o sagrado. Mas nessa dimensão gratulatória colectiva do profano face ao sagrado, e através destes investimentos artísticos simultâneos, inclui-se o empenho do promotor em obter reconhecimento pessoal, ou seja: no brilho e no esplendor do retábulo reflecte-se também o brilho social do seu patrocinador.

Não admira, pois, que as estruturas representativas de ambos os dispositivos, do portal e do retábulo, numa linguagem explícita ou codificada em símbolos, estejam assinaladas com essa exacta dimensão pessoal (respeitando todavia estruturas hierárquicas do Poder), e que, de modo paradigmático, se cruzem com as mais diversas formulações temáticas e visuais da fé cristã.

Ainda no âmbito da valorização da dimensão ornamentativa do retábulo, e dos seus efeitos visuais, é importante estabelecer alguns paralelismos entre o retábulo que tira partido da imagem pintada, ou da tipologia em que este modo de expressão tem uma presença dominante, embora em conjugação pontual com a escultura, e o retábulo de escultura, no qual a pintura oferece apenas a cor às formas em relevo. Do ponto de vista das experiências sensoriais e perceptivas do espectador, as diferenças entre os dois tipos de retábulo podem ser significativas.

Genericamente, nos retábulos das primeiras décadas do séc. XVI, e como se tem vindo a referir, tanto a pintura, como a escultura, se encontram ancoradas na procura e no desenvolvimento da visão natural, na relação mimética com o mundo

¹¹⁷ Veja-se a leitura de Paulo Pereira “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 115-155.

sensível, enquanto a talha, usada como suporte e enquadramento de ambas, segue uma linguagem arquitectural de feição mais tradicionalista, inscrita no quadro genérico das soluções do gótico. Note-se que em ambos os tipos de retábulo não se prescinde, pelo menos ao longo das duas primeiras décadas do séc. XVI, do valor ornamental – e, portanto, de uma presença que vai muito para além do que se poderá considerar estruturalmente necessária – das formas entalhadas douradas e, conseqüentemente, dos seus peculiares efeitos visuais. Essa presença pode ser interpretada à luz de uma concepção que valorize a componente materialmente preciosa da peça, em directa articulação com o objectivo de apelar para a visão da imagem. Porém, a pintura e a escultura diferem entre si quanto ao nível de dependência funcional que mantêm com enquadramentos e suportes expositivos.

Numa estrutura retabular, essa relação torna-se especialmente visível. No retábulo da Sé Velha de Coimbra, um dos melhores exemplos de retábulo de escultura, até pela circunstância de se ter mantido *in situ*, é a talha dourada que ocupa a maior parte da superfície, a par da escultura de vulto e dos relevos. Da sua conjugação resulta uma imagem aparatosa e deslumbrante, um verdadeiro microcosmos celestial. O “edifício” cenográfico, construído com uma profusa mas organizada presença de micro-arquitecturas filigranadas e de diversas formas ornamentais num fundo azul estrelado, enquadra funcional e simbolicamente a imagem em relevo. De facto, essa estrutura foi concebida funcionalmente para dar visibilidade a cada figura e a cada cena narrativa, para promover o seu valor representativo, a um tempo, individual e de conjunto. Mas não existe aqui uma fronteira ou um limite entre imagem e enquadramento. Quer isto dizer que a profusa estrutura entalhada, com uma presença visual tão impositiva e actuante quanto a da imagem em relevo, não se oferece apenas como suporte expositivo. Aliás, é da fundamental unidade orgânica que mantêm entre si que resulta um espectacular efeito visual e um não menos importante reforço dos seus conteúdos semânticos. Vai de encontro a esta observação, a afirmação de Francisco Pato Macedo, quando

considera que estes retábulos “só vão ter paralelo, muito mais tarde, no brilho dourado e na expressão teatral, nos retábulos de talha barrocos”¹¹⁸.

A opção pela pintura enquanto meio de expressão dominante – e convocamos agora, especialmente também por se ter mantido *in situ*, tal como o anterior, o retábulo da Sé do Funchal – traz como consequência, e comparativamente, um restringimento da área e do volume das formas entalhadas. Em termos expositivos, a pintura necessita de uma estrutura de emolduramento e suporte relativamente simples, ao contrário da escultura, que depende de uma estrutura, seja de suporte, seja de enquadramento e articulação discursiva mais complexa. Tendo em consideração a vasta superfície ocupada pela pintura, a primeira consequência formal é a da planificação volumétrica da peça-retábulo. Assim, se por um lado, pode ter como consequência uma certa perda de impacte visual – concretamente do que provoca o deslumbramento do espectador perante a estonteante complexidade estrutural e ornamentativa das formas recobertas pelo ouro – por outro, a presença da imagem pintada tem a virtualidade de estimular outro tipo de visualidade (entenda-se na dimensão do visível e do legível), que decorre também das suas capacidades ilusionistas, do poder de despistar a oposição entre realidade e construção representativa e, assim, da sua força apelativa à visão (e à adesão) do espectador.

No entanto, é interessante verificar, seja através de descrições verbais dos contratos de obra, seja dos exemplares remanescentes, que a estrutura expositiva da pintura, constituída pelas formas entalhadas, não se limita a desempenhar um papel meramente funcional. É certo que as molduras usadas nos painéis desmembrados, não são, na sua esmagadora maioria, originais, mas considerando que em muitos casos parece tratar-se de reproduções ou réplicas, e que alguns exemplares conservam marcas visíveis, sobretudo quando se sobrepunha à superfície pictural ou mesmo directamente ao suporte, é possível reconstituí-las e perceber, com algum grau de precisão, o carácter interventivo que essas estruturas de enquadramento e de montagem expositiva assumiam.

¹¹⁸ Francisco Pato Macedo, “Retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra”, *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1997, p. 230.

Ainda no caso do retábulo da Sé do Funchal, as micro-arquitecturas filigranadas em talha dourada, embora numa expressão muito mais contida do que no retábulo da Sé Velha de Coimbra, sobrepõem-se aos quatro painéis da fiada inferior, assumindo a forma de baldaquinos, como se de esculturas, e não de pinturas, se tratasse. A tentativa de acentuar o efeito tridimensional da imagem (a pintura enquanto escultura) pode estar na origem deste tipo de encenação, isto é, pode ser entendida como uma forma de manipular a visão. Mas estas situações não deixam de ser também um indicador da valorização da dimensão ornamentativa do retábulo.

De algum modo, esta valorização de enquadramentos exuberantes não esconde a relação dialéctica que então se estabelece entre uma arte já vista e compreendida e a emergência de uma “arte nova”, que passa por uma outra concepção da forma e do espaço pictural e que propõe ao espectador um modo novo de olhar e de se relacionar com a imagem e, através dela, com o mundo. Quer dizer, enquanto a pintura abandona os fundos dourados e a figuração de ingénuo esquematismo por soluções ousadamente miméticas do real, duplicando-o num jogo de soluções inesgotáveis, coordenada que de algum modo partilha com a escultura, pese embora as diferenças inerentes a cada um dos modos de expressão, verifica-se na talha, que lhes oferece o suporte e o enquadramento, a perdurabilidade de uma linguagem já vista e compreendida. Aqui parece radicar um certo paradoxo. Mas, se a preferência pela presença da pintura nesses complexos expositivos se pode associar à capacidade que ela tem de representar o real ou de o multiplicar, de simplificar ou adensar referentes, de dar visibilidade a uma figura isolada ou a uma complexa trama narrativa, já que, numa superfície bidimensional, a imagem pintada tem a virtualidade de sugerir o tridimensional, por outro, o enquadramento e os suportes expositivos parecem funcionar como estímulos para a visão.

No entanto, é fundamental estabelecer algumas articulações entre a monumentalidade da peça e a necessidade de fazer ressaltar a imagem pintada das formas profusas do enquadramento.

Em primeiro lugar, é fundamental partir do pressuposto que a concepção do projecto do retábulo não é independente da arquitectura da capela-mor. As

dimensões e a colocação de aberturas, as condições de luz, definem um conjunto de condicionalismos às formas estruturais do retábulo. O número de fiadas, bem como o seu desenvolvimento, no sentido da altura e da largura, a posição das diversas ilhargas, no plano ou com a definição de ângulos, e a relação da estrutura superior de remate com a configuração da abóbada, são aspectos que dependem, em maior ou menor grau, da arquitectura. E se o grau de dependência, ou de constrangimento, é muito maior na pintura mural, já que é a arquitectura que lhe oferece directamente o suporte, na pintura retabular estes aspectos não deixam de se manifestar e de se impor.

Um outro aspecto a considerar é o da transição de imagens antigas para os novos dispositivos – na Sé de Viseu, a título de exemplo, a imagem gótica da *Virgem com o Menino*, que se mantém ainda *in situ*, transitou para os sucessivos retábulos da capela-mor. Este aspecto, importante para o estudo da relação entre atitudes e comportamentos religiosos e a escolha da imagem, não pode deixar de ter consequência directas na estrutura retabular.

Mas o elemento que parece ter consequências mais directas no trabalho do pintor é justamente a luz. Por um lado, será necessário fazer recuar o dispositivo retabular relativamente à localização das aberturas para rentabilizar ao máximo a parca luz que elas agenciam, por outro será necessário resolver este problema no âmbito da concepção da imagem.

Como é evidente, a pintura requer a optimização de condições de visibilidade, motivo pelo qual se desenvolvem uma série de estratégias para fazer ressaltar a pintura dos complexos dispositivos de suporte e de enquadramento, por um lado, e da penumbra do interior, por outro. As consequências, em muitas situações, são evidentes. O ênfase dado às figuras do primeiro plano, com expressão na atitude e nos gestos, bem como na monumentalização dos volumes; o escalonamento da estrutura figurativa, com a consequente simplificação de valores de espacialização, e mesmo de representação, dessa estrutura; o recurso a cores vivas e apelativas, tais como o branco, o amarelo e o vermelho; a acentuação de uma luz aérea, que se intensifica nos fundos, através das tonalidades luminosas dos azuis, são algumas

consequências dessa necessidade de valorizar a imagem face aos condicionalismos impostos pela arquitectura e pela profusa estrutura decorativa do complexo expositivo.

No modo como se conciliam, arquitectura e retábulo, é fundamental prever que a imagem, independentemente da modalidade de expressão usada, tem a virtualidade de qualificar o espaço arquitectural, adequando-se às suas estruturas de função e significação ou acentuando e agenciando-lhe outras. Mas a presença física de reposteiros no dispositivo retabular, de acordo com prescrições litúrgicas e em função de efemérides, permitia manipular a sua visibilidade e interferir na sua relação com o espaço.

As informações documentais relativas à presença de reposteiros são relativamente abundantes. A título de exemplo, numa visitação ocorrida em 1537, surge a seguinte informação relativa ao retábulo da capela-mor da Sé Évora: *«hum retabolo grande e bõ bem pintado e dourado e estaua como cõpre por auer pouco tempo q. ho mandamos alimpar e tem suas cortinas cõ que se cobre»*. Ainda relativamente ao mesmo retábulo, o Regimento de D. Afonso, de 1569, prescrevia que na festa de Santo Antão, que ocorre a 17 de Janeiro, se descobrisse *«o painel do meyo do retavolo do alta-mor»*¹¹⁹. Sabe-se que o da capela-mor da Sé de Viseu tinha também as suas cortinas, descritas por volta de 1630, como *«muito antiguas que Se não estendem Senão quando he tempo de cobrir o retabolo do Altar»*¹²⁰.

É provável que o investimento nesses reposteiros, que assumiam visibilidade episodicamente, seguramente na Semana Santa, não tenha sido descurado¹²¹. Não apenas por motivos visuais, ornamentativos, mas também, e fundamentalmente, pelas ressonâncias simbólicas que derivam do seu uso. No cerimonial sacro e, por

¹¹⁹ Túlio Espanca, “As Pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o retábulo da Capela do Esporão”, *A Cidade de Évora*, n.º 6, Évora, 1994, p. 8.

¹²⁰ M.G.V., *Informação para conteúdo quando for tempo*, pasta n.º 2, fol. IV. Trata-se do processo de contestação do cabido à acção interposta pelo bispo Dom Frei Bernardino de Sena por obras e despesas efectuadas na vacância de 1629-1631. Documento transcrito por Luís Manuel Aguiar de Moraes Teixeira, *O Retábulo Manuelino...*, pp. 292 e segs.

¹²¹ De acordo com Nicole Dacos, “Les artistes flamands et leur influence au Portugal (XV.e-XVI.e siècles)”, *Flandre et Portugal au confluent de deux cultures* (dir. de J. Everaert et E. Stols), Anvers, Fonds Mercator, 1991, p. 152, D. Manuel teria mandado encomendar tecido para o retábulo de Quentin Metsys, do convento da Madre de Deus.

imitação, no cerimonial de Corte, reposteiros, pálios, dosséis, tapeçarias..., são adereços de uma cenografia que serve *a regra da distância*¹²².

No mundo real, como no mundo da representação (tanto em frontispícios da *Leitura Nova*¹²³, como no painel pintado), o reposteiro assegura à imagem do Poder e à imagem do sagrado um estatuto de reserva – é um meio de valorização do que, num momento determinado, não apenas se dá a ver, mas se revela ao olhar do espectador.

Em algumas situações, a sua presença física no dispositivo retabular surge em correspondência com uma presença figurada. Este procedimento, que contribuí para o incessante jogo de articulações entre imagem e realidade, tem na *Circuncisão* e na *Apresentação no Templo*, do retábulo de Lamego, um exemplo eloquente. Em ambos os painéis, Vasco Fernandes recorre a reposteiros, sugestivamente afastados por pares de anjos (tal como nos frontispícios da *Leitura Nova*), para revelar a imagem dentro da imagem – um retábulo de escultura onde figuram as Tábuas da Lei, no primeiro, e a Arca da Aliança, no segundo. Os reposteiros verdes, talvez idênticos aos que no retábulo assumiam uma dimensão tangível, não só servem para enfatizar essas presenças (para apresentar a representação), mas também, como sucedia no mundo real, para lhe assegurar um estatuto de reserva. Em ambos os casos, a sua presença vem reforçar e desmultiplicar a simbologia do tema representado em primeiro plano ou, mais precisamente, vem estabelecer uma relação entre Novo e Antigo Testamento. *Vetum Testamentum velatum, Novum Testamentum revelatum*, segundo a fórmula evocada por E. Panofsky a propósito da *Adoração dos Pastores* de Hugo van der Goes, na qual os reposteiros, afastados por dois profetas, ilustram à letra a função de *revelatio*¹²⁴.

A tipologia de retábulo que temos vindo a considerar, ainda que tenha sido a mais importante, não foi, evidentemente, única. Paralelamente, produziram-se outro tipo de formatos e de enquadramentos, seja destinados ao culto público, seja ao privado ou semi-privado. Acontece que, à excepção do dispositivo retabular da

¹²² Esta expressão, que se reporta ao cerimonial de Corte, é de Ana Maria Alves, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, I.N.-C.M., 1985, p. 56.

¹²³ Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la Leitura Nova. 1504-1552*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

¹²⁴ De acordo com Daniel Arasse, “L’ange spectateur...”.

cabeceira, sem dúvida directamente associado ao culto público, não é fácil estabelecer, num plano genérico, uma correlação directa entre uma determinada tipologia e a esfera de acção concreta a que a imagem se destinava.

Não é difícil, evidentemente, fundamentar a ideia de que as imagens isoladas, ou com a forma de díptico e tríptico, de pequeno formato, se destinassem à devoção privada e semi-privada, isto é, que se destinassem preferencialmente a capelas privativas de âmbito familiar, de confrarias e de comunidades religiosas. Um volume significativo da pintura importada destinou-se, sem dúvida, a esta esfera de acção, mas ao nível da produção nacional são raros os testemunhos que dão conta desta mesma articulação.

Progressivamente, mas com maior visibilidade a partir das três primeiras décadas de Quinhentos, verifica-se a introdução de alterações sensíveis na forma estrutural do retábulo (ainda que a tipologia do políptico que temos vindo a valorizar perdure muito para além deste período...), bem como na linguagem decorativa dos dispositivos de suporte e de enquadramento da imagem.

O retábulo formado por várias fiadas de painéis, de iguais ou semelhantes dimensões, dá lugar ao modelo de *pala* à italiana – um painel de grandes dimensões, com ou sem predela. No entanto, será necessário acautelar que muitos destes exemplares se destinavam a capelas de dimensões mais restritas, muitas vezes na sequência de projectos artísticos do período manuelino, caso do desempenho de Vasco Fernandes nas capelas secundárias da Sé, e de Gregório Lopes na Charola de Tomar, o que, por si só, justifica uma alteração tipológica. Mas as formas arquitecturais do gótico, em profusas elaborações, e numa decoração que, no período manuelino, tirou partido da expressão volumétrica da forma, dão progressivamente lugar a pilstras decoradas com grutescos, em delicadas e eruditas formulações.

A um restringimento da área e volume do emolduramento, a partir desta outra tipologia de elementos decorativos, correspondem significativas alterações ao nível da concepção da imagem. Antes de mais, porque as dimensões dos painéis obrigam a aumentar consideravelmente a escala do campo figurativo. E as suas consequências, no que diz respeito ao trabalho do pintor, não são de menorizar. Este é, aliás, um

problema que se coloca, não apenas neste âmbito, mas no das relações com o Norte europeu, já que, genericamente, é maior o formato dos painéis de políptico em Portugal do que o que perdurava naquela região.

Na relação entre pintura e enquadramento, para esclarecer o sentido das mudanças introduzidas, são muito escassos os exemplos que nos restam. No entanto, são valiosos o *Pentecostes* de Coimbra, com a sua moldura original decorada com delicados grutescos, e o *S. Pedro* da Sé de Viseu, cuja moldura original, apesar de perdida, se poderá reconstituir (embora permaneça a dúvida quanto à circunstância de se ter preservado a sua forma original), através da informação do seu primeiro “restauro”, ocorrido em 1607. Informa o responsável, que «*tirado esta pintura todo o mais hornato de madeira .s. guarnisões pedestraes colunas friso e frontespício mandei fazer [...] e o mandei dourar de ouro bornido*»¹²⁵. O enquadramento em causa, seguiu, portanto, a linguagem classicista da arquitectura.

A maior simplicidade dos suportes e dos enquadramento deixa à imagem, progressivamente centrada em mais audaciosos jogos perspécticos e crescendos artifícios expressivos, um merecido protagonismo.

¹²⁵ M.G.V., *Livro da Confraria do Senhor S. Pedro* (sem catalogação). Publicado por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 107-108.

CAPÍTULO III

VASCO FERNANDES E O CONTEXTO DA SUA ACTIVIDADE

1. Percurso biográfico: cenários certos e incertos

De acordo com a tradição local, Vasco Fernandes nasceu nas imediações de Viseu, mas a sua naturalidade, a sua filiação e data de nascimento são ainda dados biográficos desconhecidos. A referência cronológica mais recuada que lhe diz respeito, e que remonta ao ano económico de 1501-1502, dá-o como casado e a exercer o ofício de pintor nesta cidade¹, o que permite inferir que tenha nascido por volta de 1475. Mas quanto à sua actividade artística, seguindo exclusivamente a cronologia dos documentos, será já necessário aguardar por 1506; ano em que contratou com o bispo D. João Camelo Madureira a execução do retábulo destinado à capela-mor da Sé de Lamego².

Num período de cerca de cinco anos, tendo como baliza terminal a data que dá conta da presença do pintor em Lamego, os dados históricos limitam-se a dois pagamentos de foros ao cabido viseense. O primeiro foi efectuado em 1501-1502 (a primeira referência que lhe diz respeito), e o segundo em 1504-1505. Ambos dão conta do arrendamento de uma casa, certamente a sua residência e oficina, localizada junto à Sé, na então designada rua do Relógio. Ao alfaiate Pero Anes, que se pode identificar, através da associação com documentos mais tardios, como sendo pai de Ana Correia, então sua mulher, cabia o domínio útil de tal casa, que é expressivamente incluída, nos livros em questão, sob o título «*tendas*».

Efectivamente, em 1501-1502, o pagamento é feito pelo pintor em nome de seu sogro, mas em 1504-1505 era já sua a responsabilidade desse pagamento, o que permite concluir que houve uma transferência de posse do domínio útil da referida casa-oficina³.

¹ A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Recebimento de Foros*, 1501-1502. Publicado por Manuel Alvelos, “Pintores de Viseu”, *Portucale*, vol. XIV, Porto, Março/Junho, 1941, p. 73.

² Os contratos para a execução do retábulo de Lamego têm actualmente a seguinte cota: A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 172. Publicados por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 91-106. A cota indicada por este autor é a seguinte: T. do T. Lamego, 26-9.

³ A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Recebimento de Foros*, 1504-1505. Publicado por Manuel Alvelos, “Pintores de Viseu”, p. 74. Nesta data, Vasco Fernandes paga ainda um foro em nome do sogro, mas já relativo a outros bens de raiz.

À parte estas informações pontuais, que é possível extrair dos lançamentos das referidas verbas, e no decurso deste primeiro segmento cronológico de cinco anos, é total o silêncio relativo aos afazeres do nosso pintor. Nesse silêncio inclui-se, portanto, uma série de dados que seria extremamente útil obter – além das datas a que se aludiu, ficam por esclarecer os dados relativos à sua filiação, local e data de nascimento e, através ou para além deles, as informações relativas ao meio em que a sua formação artística efectivamente teria decorrido.

O desconhecimento desses dados biográficos, sobretudo porque tem dado origem a algumas conjecturas, assume uma relevância particular. Dagoberto Markl tem apoiado a hipótese de uma suposta viagem do pintor a Itália exclusivamente nas fantasiosas histórias locais, mas quanto à sua naturalidade, ignorando o mesmo tipo de fontes que o dizem originário de Viseu, deixa antes entender uma possível ligação familiar com o impressor alemão Valentim Fernandes, sediado em Lisboa⁴. Em contributo mais recente, considera-o “estrangeirado” e, sem questionar a nacionalidade dos pintores de Lisboa, de quem, em rigor, e quanto a esta precisa questão, se sabe tanto quanto de Vasco Fernandes, não deixa de escrever: “Vasco Fernandes, cuja origem autêntica, pese embora a tradição, é-nos completamente desconhecida”⁵.

No mesmo âmbito, será necessário esclarecer que em nenhum momento defendemos a ideia de que Vasco Fernandes é “necessariamente português e necessariamente viseense”, como nos imputa Manuel Batoréo, na sua dissertação de mestrado⁶. Sucede, neste caso, que se recorre à citação, mas cometendo-se o erro da descontextualização. Trata-se simplesmente de uma afirmação que utilizámos no âmbito da análise crítica do processo de construção e desconstrução da imagem mítica do pintor

⁴ Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte em Portugal, O Renascimento*, vol. 6, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 118; Dagoberto Markl, *Da possível viagem a Itália de Vasco Fernandes, o Grão Vasco da fama*, Museu Grão Vasco, Estudos III, Viseu, 1994.

⁵ Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas...”, p. 244.

⁶ Manuel Luís Violante Batoréo, *A Pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução de uma oficina*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, p. 49.

reportando-se, em concreto, ao modo como foi visto à luz da ideologia nacionalista do Estado Novo⁷.

Um outro aspecto em que o desconhecimento da sua precisa naturalidade ganha relevância, além do motivos que são evidentes, é na coincidência cronológica e geográfica entre as primeiras informações históricas que lhe dizem respeito e as poucas informações disponíveis acerca do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu. Simplificando, pode afirmar-se que, se por um lado, nesse período de cinco anos, temos em Viseu um pintor sem obra, temos, por outro, uma obra sem autor. Mas a questão adquire o alcance de um verdadeiro problema historiográfico, não apenas porque se verifica esta coincidência de datas e de lugar entre a vida do pintor e a referida obra, mas quando se traz à colação um documento relativo ao retábulo de Lamego, que alude, como se sabe, ao de Viseu. Por outro lado, este problema agudiza-se quando se confrontam os dois conjuntos retabulares. Adiemos o problema das eventuais continuidades e descontinuidades entre as pinturas que subsistem dos dois retábulos em questão e centremos a análise do problema, estritamente, na informação histórica escrita disponível.

Como é sobejamente conhecido, o bispo de Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, manifesta o desejo de encomendar o retábulo catedralício na carta que dirige ao cabido, com a data de 22 de Setembro de 1500⁸. Positivamente, desconhece-se qualquer informação relativa ao processo da sua execução, pois os restantes dados relativos a esta obra cruzam-se já directamente com a informação histórica relativa a Vasco Fernandes, concretamente no âmbito das responsabilidades artísticas que assume junto do bispo de Lamego.

⁷ Dalila Rodrigues, “Vasco Fernandes, ou a contemporaneidade do diverso”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, p. 43.

⁸ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 16. Publicado por Manuel Joaquim, “Notícia de vários documentos dos Séculos XIII, XIV, XV e XVI, existentes no Museu Grão Vasco”, *Beira Alta*, (sep.), Viseu, 1955, pp. 73-75.

Na sequência dos dois contratos firmados entre o mestre de Viseu e o bispo encomendante deste retábulo, D. João Camelo de Madureira, registam-se outros actos notariais com a finalidade de criar as bases operativas legais para a execução desta obra. É neste âmbito que se firma a escritura entre o pintor e os dois entalhadores provenientes do Norte da Europa, Arnão de Carvalho e João de Utrecht («*utreque*»), a 29 de Setembro de 1506, que em regime de subempreitada assumem a responsabilidade de assegurar a execução da estrutura entalhada do retábulo. E é justamente o documento resultante deste acto notarial que fornece as informações mais precisas, não apenas acerca do que viria a ser a estrutura entalhada da complexa obra de Lamego, mas também acerca da de Viseu e da data em que teria sido concluída.

Se a referida carta do bispo de Viseu serve de baliza, por antecipação, para determinar a cronologia do retábulo – em finais de 1500 não havia ainda sido seguramente iniciado – esta escritura notarial lavrada em Lamego, através das alusões directas que aí lhe são feitas, permite concluir que já estava terminado.

Nesta escritura, Vasco Fernandes e os entalhadores acordam que a «*a macanaria que entrar nos xij paynees sera asy como hua Coroa que esta acima da chambrana que esta ao pee de nossa Snnora do Retauollo da dita see de viseu e as duas pecas do meo sera a debaixo com a mesma Coroa e chanbrana como esta no dito Retauollo de viseu e melhor se melhor poderem fazer E a peca de cima com sua boobeda e suas crestas e pillares e nõ mais Em tall maneira que seja grossa maes e maes avulltada aquello que for necessario E asy a maconaria que emtrar no garda poo do dito Retauollo sera da maneira do dito Retauollo de Viseu com suas macanarias e pillares e estrellas E toda a outra macanaria que emtrar no dito Retauollo sera darte do dito Retauollo de viseu asy pillares como todollas outras cousas*». Esta passagem permite retirar, fundamentalmente, duas conclusões. A primeira é a de que a estrutura entalhada do retábulo da Sé de Viseu serve de modelo à do da Sé de Lamego. A segunda, tão objectiva e verosímil quanto a primeira, é a de que os três artistas contratantes, envolvidos neste compromisso laboral, ou pelo menos o pintor e um dos entalhadores,

conheciam aquela obra, não apenas as suas formas estruturantes, na globalidade, mas também os pormenores. Registe-se que os entalhadores tomam a responsabilidade de reproduzir essa estrutura decorativa, apenas com a recomendação, de acordo com fórmulas notariais usuais, de «*milhor se melhor poderem fazer*»⁹.

Como é evidente, estes dados são insuficientes para fundamentar a ideia de que Vasco Fernandes tenha assumido a responsabilidade de execução da obra retabular de Viseu. Mas também é certo que têm no equacionamento das várias hipóteses de autoria um papel importante. Por um lado, como atrás se afirmou, é pouco verosímil a hipótese de que a obra de Viseu servisse de modelo a outra semelhante, nos termos em que o documento escrito autoriza colocar a questão, se nenhum dos artistas houvesse estado directamente envolvido nela. Por outro, e reclamando de novo o capital argumentativo que aquele documento oferece, os entalhadores flamengos parecem surgir em Lamego por intermédio do pintor. De facto, Arnão de Carvalho e João de Utrecht são contratados por Vasco Fernandes, que havia assumido perante o bispo encomendante, já no primeiro contrato, a responsabilidade total do empreendimento.

A hipótese que se poderá considerar mais consistente é a de que a parceria dos dois mestres flamengos em Lamego seja o prolongamento ou repetição do que havia sucedido anteriormente em Viseu. E a circunstância de Vasco Fernandes surgir como provável mediador desta relação permite ainda alargar o campo das probabilidades. Ou seja, dá algum alcance à ideia de que esteve envolvida na mesma obra esta tríade – os três contratantes que assinam a escritura notarial – e não apenas a parceria dos dois entalhadores.

Através das pinturas que restam de ambos os retábulos, pelas diferenças fundamentais que entre elas existem, perde legitimidade a ideia de uma autoria comum. E se a documentação relativa ao processo de execução pictural do retábulo de Lamego, bem como a unidade artística que se pode identificar através dos cinco painéis

⁹ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 172. Documentos publicados por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 103-106.

remanescentes, não deixa qualquer dúvida relativamente ao exclusivo desempenho artístico de Vasco Fernandes, já o retábulo de Viseu, pelo contrário, é o produto de um desempenho colectivo. Tudo leva a crer que o mestre de Viseu trabalhou no retábulo da cidade onde residia, mas num processo laboral completamente distinto do que o que assumiu logo em seguida com bispo D. João de Madureira. Em rigor, numa perspectiva de autoria (e numa perspectiva quase sempre falaciosa) o retábulo de Lamego é a primeira obra de Vasco Fernandes, mas é possível fazer recuar o início da sua actividade artística para o de Viseu.

Nos anos que antecedem a sua ida para Lamego, e de acordo com o que os documentos escritos e as pinturas que restam do retábulo de Viseu permitem induzir, manteve relações profissionais com artistas originários do Norte europeu. É certo que se desconhecem os dados concretos relativos à vinda para Portugal, e concretamente para Viseu, dos referidos entalhadores, Arnão de Carvalho e João de Utrecht. É certo que se ignora também, positivamente, a identidade dos pintores que trabalharam com ele na empreitada pictural do mesmo retábulo. Porém, e como adiante se verá, é de todo provável que uma das mais importantes equipas provenientes do Norte europeu, pintores e escultores-entalhadores, com toda a probabilidade liderada por um dos maiores protagonistas da relação entre a pintura flamenga e a portuguesa, Francisco Henriques, tenha vindo justamente, e em primeiro lugar, para Viseu. E o facto incontestável que é o da presença desses artistas – no local onde Vasco manterá residência fixa até ao final da sua vida, note-se – permite, antes de mais, contrariar a tendência historiográfica de associar o seu percurso à periferia e ao isolamento. É evidente que esta presença foi episódica, porém, com outros protagonistas, e através de outros ou dos mesmos meios, foi uma constante ao longo do seu percurso.

É necessário acautelar que as amplas reformas manuelinas das Sés de Viseu e de Lamego transformaram estas cidades, num primeiro momento, num palco de intensa actividade artística, afastando-as da situação de isolamento que a geografia lhes determinava. Aliás, é justamente a partir deste tipo de projectos que se assiste à

emergência de um mesmo padrão de sensibilidade, ou de semelhantes opções estéticas, em diferentes regiões geográficas. A itinerância dos artistas, os seus encontros e associações episódicas, estimulada pela pressão do mercado, de fora para dentro do País, e das cidades mais prósperas e activas do litoral para o interior, está na origem desta relativa homogeneidade de processos materiais e criativos da pintura portuguesa, expressivamente próxima, por sua vez, da que foi feita em Portugal por artistas estrangeiros no decurso das primeiras décadas do séc. XVI.

A vida de Vasco Fernandes, à semelhança do que sucede com a dos pintores de Lisboa que atingiram maior notoriedade, decorre com relativa mobilidade. Se as suas deslocações – e de acordo com os dados históricos, registam-se pelo menos, as cidades de Lamego, Coimbra e Lisboa – nos indicam também a geografia das encomendas que recebeu e a teia de relações que manteve, já as motivações que estão na origem da sua opção por Viseu, em esquema de residência fixa, devem relacionar-se prioritariamente com a conquista de um mercado local para a sua arte.

Mas nada existe a contrariar a ideia de que Vasco Fernandes fosse natural de Viseu, sendo até muito provável que a sua presença na cidade durante cerca de quarenta anos possa corresponder a um regresso, após um tempo de ausência necessário para aprender o seu ofício, tal como sucedeu com Gaspar Vaz. Este importante colaborador, depois de ter aprendido na oficina do pintor régio Jorge Afonso, um processo que decorreu pelo menos de 1514 ao ano seguinte¹⁰, regressou, como se demonstrará, à sua cidade de origem¹¹.

¹⁰ Gaspar Vaz, juntamente com Pero Vaz e Garcia Fernandes, dados como pintores que «*lauram em casa do dito jorge afonso*», serve de testemunha a um acto notarial, ocorrido a 7 de Julho de 1514. A.N.T.T., Convento de S. Domingos de Lisboa, *Livro 20*, doc. 24. Documento publicado na íntegra por Luís Reis-Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, pp. 254-255.

Um outro documento muito divulgado, datado de 3 de Março de 1515, dá conta da presença de Vasco Fernandes em Lisboa, a servir de testemunha a um acto notarial semelhante ao anterior, e refere expressamente que Gaspar Vaz, de novo no papel de testemunha, é «*pintor creado do dito Jorge afonso*». A.N.T.T., S. Domingos de Lisboa, *Livro 55*, fl. 3. Publicado por Brito Rebello, “Vasco Fernandes (Grão Vasco) Breve apontamento para a sua biografia”, *Arquivo Histórico Português*, vol. I, n.º 3, Lisboa, 1903, pp. 65-67.

¹¹ Veja-se o desenvolvimento desta questão no capítulo V.

A associação e o paralelismo entre o percurso dos dois pintores faz sentido e, em nossa opinião, pode dar algum fundamento à hipótese de Vasco Fernandes se ter formado na capital, em paralelo com outros pintores de idade próxima e activos no mesmo período. Até pelo desfasamento cronológico que existe entre os percursos dos dois pintores da oficina de Viseu, esta hipótese ganha alguma coerência. Vejamos: se a formação de Gaspar decorre em Lisboa num período em que Vasco Fernandes está já activo em Viseu, no caso deste, e por não haver conhecimento de qualquer pintor local quem com pudesse ter aprendido, ganha ainda maior consistência a hipótese de se ter formado na capital.

Não há dúvida de que os dados históricos levam a sugerir, no caso dos dois pintores estabelecidos em Viseu, como no caso dos pintores sediados em Lisboa, que a oficina do pintor de D. Manuel manteve nas primeiras décadas do séc. XVI um protagonismo centralizador. Mas, no caso concreto de Vasco Fernandes, e estritamente de acordo com os factos históricos, é necessário fazer recuar a sua formação aos últimos anos do séc. XV, mais ou menos contemporânea à deste pintor régio.

Ainda de acordo com a cronologia fornecida pelos documentos, é provável que não se tenha radicado em Viseu em virtude, ou na sequência, da encomenda do retábulo para a Sé. Recorde-se que, em 1501-1502, é já referido como pintor, dado como morador e casado com a filha de um alfaiate local e que, em Setembro do ano anterior (1500), o cabido, com a finalidade de que a dita obra viesse a ser encomendada, não havia ainda opinado acerca do parecer que o bispo pedira. Portanto, a data de residência de Vasco Fernandes em Viseu poderá anteceder a data desta encomenda.

Por outro lado, a suposição de que o pintor possa ter origem estrangeira, não só não encontra qualquer nível de fundamentação, como é possível de rebater à luz dos dados históricos conhecidos. Os diversos documentos notariais relativos à execução do retábulo de Lamego são também muito esclarecedores. A título de exemplo, refira-se de novo a escritura relativa ao compromisso assumido entre o pintor e os entalhadores, no que diz respeito aos termos identificativos aí utilizados: «*vasco fernandes pintor*

morador na cidade de viseu e arnaão de carualho e joham de utreqz framengos ora estamtes na dita cidade de lamego»¹².

No período que esteve envolvido na concepção desta obra de Lamego, ao contrário do segmento cronológico de cinco anos que o antecedeu, uma excepcional base documental permite reconstituir a sua vida¹³. E os cinco painéis que restam do conjunto original de vinte, apesar das perdas, são um núcleo fundamental para identificar os seus recursos técnicos e criativos.

O primeiro contrato firmado entre o pintor e o encomendante, a 7 de Maio de 1506, constitui a baliza cronológica para o arranque da obra. Efectivamente, na data em que foi assinado o segundo, a 4 de Setembro do mesmo ano – em virtude da decisão do bispo em aumentar consideravelmente o projecto inicial –, Vasco Fernandes havia recebido a primeira paga e havia diligenciado, através da colaboração do carpinteiro lamecense André Pires, no sentido de obter a madeira para os suportes. O primeiro pagamento, e o contrato para o fornecimento de madeira, ocorreram ainda no mesmo mês de Maio, alguns dias após a data da escritura. Mas, na mesma altura, foi também firmado um compromisso laboral entre o pintor e os entalhadores flamengos. Esta informação encontra-se precisamente na escritura de 29 de Setembro de 1506, isto é, no que corresponde a um segundo acto notarial, entre pintor e entalhadores, ocorrido já após o segundo contrato da obra, entre pintor e encomendante. Veja-se a seguinte informação: *«e esto por quamto no contrauto primeiro que se fez tynham recebidos do dito vasco frz xiiij mill e ij.c e l.ta rs [...] tinham recebido do senhor bispo dez cruzados e*

¹²A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 172. Publicado por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 103-106.

¹³Todos os documentos relativos ao retábulo lamecense, no período que decorre entre 1506 e 1515, isto é, desde a escritura do primeiro contrato até à liquidação das últimas dívidas, têm actualmente a seguinte cota: A.N.T.T. Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 172, 175, 176, 204. Publicados por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 91- 125. As cotas indicadas por este autor são, respectivamente, as seguintes: T. do T. Lamego, 26-9, 26-11, 26-5 (2.º maço), 26-19.

Acrescenta-se ao conjunto de documentos já publicados um outro, que escapou a Vergílio Correia, relativo a um pagamento feito por Vasco Fernandes a Arnão de Carvalho e João de Utrecht, a 4 de Julho de 1508, cuja cota é a seguinte: A.N.T.T. Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 174, fls. 69^v-70.

quarenta alqueires de trigo e dous mill rs do dito vasco frz». Os esforços que desenvolvemos no sentido de identificar o documento correspondente a esta informação tinham, na origem, duas motivações. Por um lado, enquadrar o pagamento que, como ficou registado, haviam recebido do bispo-encomendante; aspecto algo contraditório, uma vez que o pintor havia assumido, já no primeiro contrato, a responsabilidade total da obra. Por outro, a possibilidade de confrontar informações relativas ao retábulo de Viseu, aí eventualmente contidas, com as que são incluídas no segundo contrato, aqui citado. Todavia, pudemos constatar que tal assunto não consta infelizmente nos diversos livros de notas que se conservaram.

Como se disse, através dos dados disponíveis, percebe-se que o pintor dá imediatamente início à obra, embora os prazos previstos não tivessem sido cumpridos.

No primeiro contrato estipula-se, por exemplo, que «*o dito vasco frz se obrigou sob a dita pena a dar fiamca abastante a obra ao dito Senhor bispo per todo este mês de mayo [...] a quall obra o dito Vasco frz se obrigou a fazer do dia da primeira paga que lhe o dito Senhor bispo fez a hum anno e meo primeiro seguinte*»¹⁴. A primeira cláusula, alusiva à escritura de fiança que o bispo solicita ao pintor, com a indicação de que seja feita ainda no mês de Maio, só será realizada quatro anos após esta data, concretamente a 5 de Maio de 1510. Foi fiador de Vasco Fernandes um fidalgo local, o escudeiro Álvaro de Oliveira¹⁵.

No que diz respeito aos prazos de conclusão, acorda-se no primeiro contrato um ano e meio, enquanto no segundo, e considerando que nele se amplia consideravelmente o projecto inicial, é alargado para dois anos. O que quer dizer que, o pintor assume finalmente o compromisso de entregar a obra em finais de 1508, embora o tenha feito apenas em 1511, ultrapassando em três anos o previsto.

¹⁴ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 93-94.

¹⁵ Os documentos relativos à obra retabular, lavrados entre 1509-1510, têm actualmente a seguinte cota: A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 175. Publicado por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 107-116. A cota indicada por este autor é a seguinte: T. do T. Lamego, 26-11.

Ainda no âmbito dos ritmos de execução, note-se que os entalhadores dão por concluída a estrutura entalhada em data anterior a 24 de Abril de 1509, o que permite concluir que ultrapassaram também o que inicialmente ficara acordado com o pintor.

Embora os documentos sejam muito claros quanto às formas estruturantes e decorativas da talha, feita pelos dois artistas nórdicos, sugere-se, em obra relativamente recente, que o fragmento de madeira de carvalho da colecção do Museu de Arte Sacra do Funchal (duas pernas envolvidas por panejamentos, com grandes dimensões, 183x72 cm) tenha pertencido à sua estrutura primitiva, mais precisamente que possa corresponder a um dos dois anjos tenentes (figurações a que em momento algum se alude nos pormenorizados contratos) aí integrados para valorizar a presença das armas do prelado. Diga-se que esta hipótese, completamente marginal às informações minuciosas da vasta documentação disponível, fundamenta-se em exclusivo na circunstância da peça ter sido adquirida no comércio de arte, em Lisboa, como obra procedente de Lamego¹⁶.

Relativamente à parte económica do projecto, sabe-se que o total a receber pelo empreiteiro do retábulo, Vasco Fernandes, já com base nas alterações estipuladas no segundo contrato, ascendeu a quatrocentos e setenta mil reais, cento e cinquenta alqueires de trigo e três pipas de vinho. Nas cláusulas contratuais prevê-se ainda que o encomendante «*dara ao dito vasco frz casa booa e pertencente para pintar a dita obra e fazer de maçonaria*».

O dinheiro deveria ser liquidado em três prestações de cinco meses, prevendo-se, como era habitual, que a última fosse liquidada no termo da obra. Quanto ao pagamento em géneros, os ritmos de entrega estipulados davam conta de dois terços no primeiro ano, sendo o restante entregue ao longo do segundo ano de trabalho¹⁷. Extraíndo a esta quantia noventa e sete mil reais, pagos aos entalhadores, e três mil e setecentos reais,

¹⁶ Luiza Clode e Fernando António Baptista Pereira, *Museu de Arte Sacra do Funchal...*, p. 144.

¹⁷ As quantias envolvidas na execução do retábulo, bem como o ritmo dos pagamentos, encontram-se meticulosamente estipuladas nos contratos de obra: A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 172. Publicado por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 91-94 e 99-102.

pagos ao carpinteiro André Pires, o mestre arrecadou a quantia total de trezentos e cinquenta e nove mil e trezentos reais.

Porém, de acordo com os documentos, o mestre do retábulo foi ainda encarregue, em parceria com o pintor Fernão de Anes, referido como morador em Tomar¹⁸, de pintar e dourar a escultura central que o bispo encomendou a Arnão de Carvalho e que se acrescentou à máquina retabular¹⁹. E depois da obra assente, o bispo incumbiu ainda Vasco Fernandes de decorar o «*arco da capella homde esta o dito Retauollo* [a 14 de Junho de 1511] *que he outra obra que se fez depois do contrauto do dito Retauollo*»²⁰. Pelo trabalho de policromia da peça escultórica, que decorreu entre 30 de Abril e 13 de Junho de 1511, recebeu parte de quarenta e cinco mil reais, enquanto pelo trabalho de policromia do arco triunfal recebeu oito mil reais.

Estas informações são a vários títulos importantes. Em primeiro lugar, note-se que Vasco Fernandes assume o papel de pintor e de empreiteiro do retábulo e que desmultiplica a sua actividade pela douragem e policromia da madeira e da pedra, isto é, que intervém em todas as partes da obra e do seu enquadramento. Por outro lado, surge associado a um pintor de Tomar e não a qualquer outro pintor local. De facto, temos fortes razões para crer que o mestre viseense não teve qualquer parceiro ou colaborador de oficina ao longo das duas primeiras décadas do séc. XVI, e que a activa “oficina de Viseu”, a partir deste período, resulta da necessidade (e da oportunidade, sendo Gaspar Vaz natural de Viseu) de alargar estruturas laborais face a um mercado crescente.

¹⁸ Outros dados biográficos relativos a este pintor vêm confirmar a informação, pois sabe-se que esteve envolvido, após esta parceria com Vasco Fernandes, nas campanhas de decoração do convento de Cristo de Tomar. Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 82-84.

¹⁹ O contrato para a execução dessa escultura, a desaparecida *Árvore de Jessé*, data do mesmo dia e ano (2 de Julho de 1509) em que Arnão de Carvalho dá quitação a Vasco Fernandes pelas contas da estrutura retabular, concluída três meses antes. A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 175. Publicado por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 108-110.

²⁰ Esta informação surge no âmbito do ajuste de contas entre o bispo encomendante e o pintor. A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 176. Publicado por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 120-122. A cota indicada por este autor relativa aos documentos lavrados no ano de 1511 é a seguinte: T. do T. Lamego, 26-5 (2.º maço).

E se o prestígio que lhe advinha de obras como a de Lamego estão na origem do alargamento da sua oficina e do seu espaço de trabalho, as quantias que recebeu, apesar da liquidação das dívidas ter ocorrido dois anos após o acabamento total da obra, trouxeram uma alteração sensível à sua situação económica. Investimentos que se traduzem na aquisição de novos bens, por um lado, e a mudança de residência em Viseu, por outro, permitem retirar esta conclusão.

Um documento inédito dá conta que, ao tempo em que residia em Lamego, precisamente em 1508, Vasco Fernandes, tal como o mestre pedreiro João Lopes, responsável pela reforma da fachada da mesma Sé, remataram ao cabido umas rendas em Meijinhos, na localidade próxima de Lamego²¹. Um provável investimento, portanto, das quantias já recebidas.

No ano imediato à conclusão do retábulo, no ano económico de 1512-1513, e embora o bispo não tivesse liquidado o total da dívida, o pintor era já enfiteuta de uma propriedade em Viseu, designada por «*casas do campo*», pela qual pagava o foro anual de mil reais e dois capões²². Mas os investimentos do pintor, a aquisição de novas propriedades foi uma constante. Mais tarde, já em 1534-1535 e no ano seguinte, em 1536, supostamente na sequência dos pagamentos por conta dos retábulos já feitos para a Sé de Viseu, e dos quatro que acabava no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, surge como titular, como adiante se verá, de diversos bens situados nas imediações de Viseu.

Através dos registos do pagamento de foros por conta da sua casa-oficina, que mantinha pelo menos desde 1501-1502, vê-se que o de 17 de Julho de 1507, sem dúvida por se encontrar ausente em Lamego, é efectuado por um sujeito de nome João da

²¹ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 174, fls. 110 Vº e 112 Vº. Inédito.

Conteúdo do documento: sob o título «*Rematadas forao as rendas adiante scriptuas por ho cabydo (?) do mês de julho do ano de myll e b e biiij anos todallas [...] arrendadas e asy scriptuas*», consta que «*Soya de meiginhos rematada a Vº Frz [falta de papel coincidente com a parte superior da grafia do apelido] pintor per cinco myll e seis centos rs pagos as tencas do anno [...] q lla rematou e fernão glz [mestre escola?]*». Note-se que se seguem duas arrematações a «*joao lopes pedreyro*».

²² A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Recebimento de Foros*, 1512-1513. Publicado por M. Alvelos, “Ainda o Grão Vasco...”, p. 182. Comparativamente aos valores envolvidos no emprazamento de outras propriedades o foro em questão é extraordinariamente elevado.

Villa²³. Mas já no ano seguinte, foi o próprio pintor que trespassou o domínio útil de tal casa²⁴, como se referiu, e ficou arrendatário de uma outra, situada na rua da Regueira, mais afastada da Sé, e que manteve até 1542²⁵.

Na sequência desta importantíssima empreitada artística de Lamego, assumiu outros compromissos na região, concretamente a responsabilidade de fazer um retábulo para a igreja do mosteiro de Santa Maria de Salzedas. Não se conhecem quaisquer informações escritas. No entanto, a partir de algumas associações, é possível dar à ideia alguma coerência. O facto de se encontrarem ainda na referida igreja dois painéis, aos quais se devem associar outros dois que se localizam actualmente no M.N.S.R, é o argumento principal²⁶. Por outro lado, o escultor Arnão de Carvalho, seu colaborador no retábulo de Lamego, e ao que tudo indica no de Viseu, fixou residência e oficina no couto deste mosteiro cisterciense, a partir da qual desenvolveu uma próspera e bem sucedida actividade de escultor e entalhador, trabalhando para a diocese rica de Lamego e especialmente para igrejas da região de Riba Côa.

A circunstância dos dois artistas terem trabalhado juntos não significa, bem entendido, que existisse entre ambos um compromisso profissional permanente. Aliás, ainda no período em que Vasco se encontra a acabar a pintura do retábulo lamecense, o mestre flamengo, já liberto da obra concreta que havia feito para o pintor, recebe uma encomenda do arcebispo de Braga. Todavia, nesta situação concreta, o pintor surge ainda como seu fiador²⁷.

²³ A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Recebimento de Foros*, 1507.

²⁴ A.D.V., *Pergaminho avulso*. Este documento, bem como o supracitado, foi publicado por M. Alvelos, “Ainda o Grão Vasco...”, p. 182.

²⁵ A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Recebimento de Foros* (fragmento) 1507-1508 ou 1508-1509.

O pintor manteve esta casa até 12 de Janeiro de 1542, data em que o cabido vende o domínio útil ao meirinho Amadis Tavares.

²⁶ Dalila Rodrigues, “Vasco Fernandes e a oficina de Viseu”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, pp. 138-143.

²⁷ Não se conhece o documento de contrato desta obra, mas apenas a escritura de fiança passada por Vasco Fernandes ao escultor, a 5 de Maio de 1510. É interessante verificar que em Janeiro desse mesmo ano, Arnão de Carvalho havia estabelecido uma parceria de trabalho com o escultor Angelo Ravanel, originário da Borgonha. A.N.T.T. Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 175. Os dois documentos em questão foram publicados por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 110-112.

A fortuna documental relativa a este artista de origem flamenga²⁸ mostra que o seu percurso, por exigências do ofício, se cruza ainda com o pintor lamecense Bastião Afonso e com Henrique Fernandes, dado como morador em Viseu, em 1524²⁹.

Para a ideia de que os percursos dos pintores viseenses e de Arnão se teriam voltado a cruzar é significativa a circunstância de existir ainda na igreja de Freixo de Espada à Cinta um fragmento escultórico, atribuível sem quaisquer reservas a Arnão, que pertenceu com toda a probabilidade à máquina do antigo retábulo. Com base na observação das pinturas, pensamos que este retábulo, fruto da associação do escultor com um pintor da oficina de Viseu, com um discípulo de Vasco Fernandes que segue de perto o conjunto de pinturas que este fez para as capelas da Sé de Viseu, não foi feito em data anterior a 1535-1540³⁰.

A minguia de documentos escritos relativos aos afazeres profissionais do mestre de Viseu no período que se seguiu à conclusão da obra de Lamego, como já se referiu, tem ao nível da pintura idêntica expressão. Para além dos quatro exemplares que supomos terem pertencido ao retábulo da igreja de Santa Maria de Salzedas, situam-se nesta fase, de acordo com os processos nelas envolvidos, um conjunto numericamente insignificante de obras: as duas executadas para a igreja de Santiago de Besteiros; o tríptico assinado, talvez proveniente do mosteiro franciscano de Orgens, *Lamentação com Santos Franciscanos* (vulgarmente designado por Tríptico Cook) localizado nas imediações de Viseu; e o *Calvário*, da colecção Alpoim Calvão³¹.

E neste espaço de tempo, ou no período que medeia entre a factura do retábulo de Lamego e o encargo que tomou junto do bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, por volta

²⁸ A fortuna documental relativa à trajectória artística do mestre Arnão de Carvalho pode consultar-se nas seguintes publicações: Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*; Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso...”; Dalila Rodrigues “A Obra do Entalhador e Escultor Flamengo Arnão de Carvalho. Novos Contributos”, *Arte Ibérica*, Ano 2, n.º 16, Lisboa, Julho de 1998, pp. 41-44.

²⁹ Num importante documento publicado por Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso...”, p. 4.

³⁰ Veja-se esta questão no capítulo V.

³¹ Esta pintura, cujo paradeiro se desconhecia na altura em que comissariámos a exposição dedicada ao pintor em 1992, e que não conseguimos detectar apesar dos esforços desenvolvidos (*Grão Vasco e a Pintura...*, p. 212), foi mais tarde identificada, por Joaquim Oliveira Caetano, nesta colecção particular.

de 1528-1529, os documentos escritos dão conta de duas deslocações a Lisboa. Na primeira, ocorrida em 1513, viajou acompanhado da mulher – a viseense Ana Correia. O documento, por si só, nada revela de significativo, pois informa apenas que pagaram ambos uma multa de setenta e dois reais (uma quantia insignificante) por sentença passada pelo Tribunal da Relação de Lisboa³². Já na segunda deslocação à capital, ocorrida dois anos depois, serve de testemunha, juntamente com Gaspar Vaz, numa escritura de encampação de um terreno, firmada entre o pintor Jorge Afonso e o mosteiro de S. Domingos, a que já se aludiu. Este documento, em associação com outros similares, assume uma importância central, não apenas para a biografia dos viseenses Vasco Fernandes e do seu futuro colaborador Gaspar Vaz, mas, fundamentalmente, para um preciso entendimento da importância que assumia a oficina do pintor régio na época.

Que Vasco manteve contacto com os pintores da capital não restam, portanto, quaisquer dúvidas. Todavia, nada aponta no sentido de que tenha mantido com eles qualquer colaboração artística. Aliás, a parceria com o pintor Fernão de Anes de Tomar, ocorrida em Lamego, que tudo leva a crer não tivesse sido extensiva à execução da pintura do retábulo, mas tão só à policromia e douragem da sua peça escultórica, é a única que se encontra documentada em todo o seu percurso. A relação com Jorge Afonso, por um lado, e o desempenho deste no convento de Cristo de Tomar, por outro, poderá estar na origem do aparecimento daquele pintor nabantino em Lamego? Uma hipótese aliciante, embora nada tenha, positivamente, a fundamentá-la.

A 25 de julho de 1515, Vasco Fernandes desloca-se ao paço episcopal de Lamego com a finalidade de receber a quantia ainda em dívida, um montante de quarenta mil reais. O feitor de D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, bispo sucessor de D. João Camelo de Madureira, acordou com o pintor a titularidade das receitas da igreja de Almendra, como forma de liquidação da dívida³³.

³² A.N.T.T., Livro da Chancelaria das Sentenças da Relação de Lisboa, 120, m. 1, n.º 6. Publicado por Vergílio Correia, *Pintores Portugueses...*, p. 27.

³³ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 204. Publicado por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...* pp. 122-125.

Os registos dos pagamentos de foros ao cabido da Sé de Viseu são os únicos testemunhos escritos que dão conta da existência de Vasco Fernandes num período de cerca de vinte anos, isto é, de 1515 a 1535. E se o número de obras que subsiste, como se viu, é relativamente escasso, nem por isso deixa de assumir absoluta centralidade para a caracterização do seu processo criativo.

Além das que já foram referidas, podem incluir-se neste segmento cronológico, já no espaço que decorre entre 1529 a 1535, os exemplares mais conhecidos, concretamente os cinco retábulos que o bispo D. Miguel da Silva encomendou para as capelas do interior da Sé de Viseu e para o claustro, com toda a probabilidade feitos na sua grande maioria entre estas datas. Através de uma anotação de pagamento, registada em Junho de 1535, sabe-se que o pintor fazia nessa data quatro retábulos para o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra³⁴. E ao documento escrito, tal como sucedeu em Lamego, acresce a circunstância de ter sobrevivido, desta importante empreitada, o extraordinário *Pentecostes*.

Através do pagamento a Vasco Fernandes, pelo mosteiro crúzio, e relacionando-o com os restantes que dão conta da sua presença em Viseu que, como já se referiu, se reportam exclusivamente a pagamentos relativos a bens de que o pintor era titular, é possível concluir que, ainda nesse ano, se deslocou à sua cidade de residência. Registe-se que, no *Livro de Recebimento de Foros* de 1534-1535, é o próprio que efectua o habitual pagamento relativo à sua casa-oficina³⁵. E considerando que era habitualmente efectuado em Setembro, e que o pagamento de Coimbra se reporta a Junho, é legítimo supor que o documento que dá conta da sua presença em Viseu se reporte a um acto posterior.

³⁴ A.N.T.T., Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Livro 8, maço 9. Publicado por Reynaldo dos Santos, “Carta sobre a autoria do ‘Pentecostes’ de Santa Cruz de Coimbra”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Setembro de 1921. Para a contextualização da informação relativa a Vasco Fernandes, e também porque se publica na íntegra o livro, veja-se Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1984, pp. 375-459.

Como bem notou Vasco Graça Moura, a quantia que recebeu no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra nessa data, e por comparação com os valores envolvidos no retábulo de Lamego (um total de quatrocentos e setenta mil reais, para além das quantias em géneros, vinho e trigo), “é absolutamente de menos”³⁶. No entanto, no registo do pagamento em questão refere-se expressamente que «*pagamos a Vasco Fernandiz pintor em parte de pago dos quatro retavolos que faz pera o mosteiro*»³⁷. Resta concluir que a quantia, sem dúvida insignificante, corresponde efectivamente à liquidação de uma prestação ocorrida ainda no decurso da empreitada, isto é, intercalada como era hábito entre os dois pagamentos maiores, o do início e o do termo da obra.

A importância deste documento não se restringe apenas às possibilidades de identificação da cronologia precisa da produção do pintor e à aferição das suas capacidades artísticas. Como tem sido demonstrado pela produção historiográfica mais recente, o *Pentecostes* assume uma importância excepcional para a identificação de significativas alterações no padrão da sensibilidade que foi dominante até à década de 1530 e, portanto, para aferir a cronologia dessas alterações³⁸. No mesmo âmbito, reforça o seu valor documental a circunstância da sua assinatura habitual *Vasco Frz*, que surge numa obra de cronologia anterior (c. 1520), dar lugar à latinizada assinatura *Velascus* (de acordo com a formulação, VELASC9).

Após a conclusão desta empreitada e até à data da sua morte, num espaço de cerca de cinco anos, deve ter permanecido na sua oficina viseense ocupado, em parceria com os seus colaboradores, com a conclusão do projecto artístico de D. Miguel da Silva

³⁵ A.D.V., *Livro de Recebimentos de Foros*, 1534-1535. Publicado por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 57.

³⁶ Vasco Graça Moura, “Vasco Fernandes ou a pintura entre a Flandres e as Beiras”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, pp. 11-17. Para reforçar a observação do autor, refira-se que a quantia de três mil reais que Vasco Fernandes recebeu em Santa Cruz de Coimbra é menor do que a paga pelo pintor ao carpinteiro André Pires, em Lamego, um total de três mil e setecentos reais, pelo fornecimento de madeira para suporte da pintura.

³⁷ Sublinhado nosso. Veja-se Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e Despesas...”, p. 458.

³⁸ Veja-se Joaquim Oliveira Caetano, “Ao modo de Itália...”, pp. 91-105.

para a capela de Santa Marta do paço episcopal de Fontelo, mas especialmente ocupado com a concepção do tríptico *Última Ceia*.

Os pagamentos relativos a alguns bens de raiz, de cujo domínio útil era titular, permitem apurar uma série de elementos biográficos. Por exemplo, que ficou viúvo e que voltou a casar, em data incerta, mas seguramente antes de 1534-1535. De facto, nesta data, era já titular do domínio útil de uma outra propriedade que se acrescentava ao conjunto das que o cabido lhe havia sucessivamente emprazado. Trata-se de uma vinha, adquirida por via da segunda mulher, Joana Rodrigues, assim descrita: «*hua v. a ao peseguido que foy da possessão dorgees que soia de trazer ana roiz filha de maria miz do almarge e dantes a trouxe maria miz sua may e foi lhe novamente emprazada em tres vidas a de pagar em cada hum ano cem rs e dois capões*»³⁹. É a coincidência dos apelidos – Vasco Fernandes sucede no emprazamento a Maria Rodrigues – e a associação com documentos mais tardios que permite retirar a conclusão que o pintor enviuvou antes desta data e que voltou a casar.

Ainda no âmbito da sua vida privada, os diversos pagamentos informam da existência de uma filha, de nome Beatriz Correia, que recebeu, portanto, o apelido da primeira mulher, e que o substituiu no cumprimento de responsabilidades económicas relativas aos seus bens, num âmbito local. Com toda a probabilidade, no primeiro casamento foi ainda progenitor de Leonor Fernandes. Com efeito, num documento datado de 1555-1556, o escrivão do cabido anota a seguinte informação: «*Recebemos da sobredita [Joana Rodrigues] por seu filho estes dois capões [e] Recebemos da sobredita [Idem] estes cem rs por lianor frz. que vive com ella*». Como se percebe, o documento estabelece uma clara distinção entre os laços de parentesco que o referido filho, de nome Miguel Vaz, e Leonor Fernandes mantêm com Joana Rodrigues. A dúvida que permanece, acerca da família nuclear do pintor, é a relativa aos laços de parentesco com o filho da segunda mulher, Miguel Vaz, de cuja actividade profissional também nada se sabe.

Este conjunto de documentos testemunha ainda que Vasco Fernandes, a 20 de Novembro de 1536, acrescenta aos seus bens, no prazo habitual de três vidas, uma outra propriedade situada em Marzovelos, nas imediações de Viseu, que incluía uma vinha, oliveiras, «*parte de casas*» e umas lojas⁴⁰. A avaliar pelo foro estipulado – a insignificante anuidade de vinte reais – a importância económica da propriedade parece não corresponder ao que se retira da sua descrição. Mas é muito provável que tal disparidade se deva apenas à não actualização dos valores anuais, no âmbito da realização de novos contratos, como sucedia com alguma frequência.

Na sua globalidade, o acervo documental recolhido nos livros de contas do cabido permite concluir que o pintor teve disponibilidade económica para efectuar alguns significativos investimentos e, ainda para considerar como falsa a ideia, como bem notou Luís Manuel Teixeira, de que o pintor se encontrava em estado de pobreza no final da sua vida.

Lançada por Maximiano de Aragão, a ideia da pobreza de Vasco Fernandes resulta da associação de dois documentos alusivos a bens do pintor. O primeiro, datando de 12 de Janeiro de 1542, informa que a sua casa da Regueira, «*ao presente estam mal repayradas*», foram compradas nesta data pelo meirinho Amadis Tavares. O segundo, é já posterior à data da seu falecimento, pois ocorre no ano de 1557-1558, e diz respeito ao pagamento do foro relativo a uma das propriedades de cujo domínio útil fora titular. De acordo com o documento, um cónego de nome Touraes assume o pagamento dos dois capões, pagando a viúva do pintor a quantia restante de 100 reais.

Associando os dois documentos, Maximiano de Aragão concluiu que “Vasco Fernandes morreu pobre e pobre viveu a sua viúva, já porque, ainda em vida d’elle ou poucos mezes depois da sua morte, as casas em que habitava passaram *por compra* para Amadiz Tavares, já porque nessa ocasião, 1542, essas casas se achavam mal reparadas, e

³⁹ Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 57.

⁴⁰ B.M.V., *Registo dos prazos da Câmara e do Concelho*. Publicado por Vergílio Correia, “A Pintura Quinhentista e Quatrocentista em Portugal. Novos documentos”, *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa, 1921, p. 86.

ainda porque em 1558 Joanna Rodrigues não podia pagar o foro dos dois capões, que o conego Touraes tomou à sua conta”⁴¹.

Em nosso entender, é fundamental considerar que no ano anterior em que ocorre a venda da sua antiga casa da Regueira, exactamente a 26 de Março de 1541, Vasco aumentou a propriedade de Marzovelos, a que já se aludiu, com «*um pedaço de Ressio*»⁴². Portanto, a venda dessa casa, logo no primeiro mês do ano seguinte, a cujo estado de degradação aludem diversos documentos⁴³, não deve ser entendida como um indício da falência económica do pintor, nem indicada como baliza terminal da sua vida, mas como um valioso testemunho de que teve possibilidades económicas para mudar de residência.

Tendo em conta a descrição da referida propriedade de Marzovelos, que além dos terrenos de cultivo incluía casas e lojas, e sobretudo porque é crível que o pintor não tenha deixado sem casa a família que lhe sobreviveu, pensamos que esta será a hipótese mais plausível. Por outro lado, o facto de um cónego tomar a responsabilidade de pagar dois capões pela propriedade de «Pesseguido», não é relevante. Não apenas porque a quantia em dinheiro, muito mais representativa, é liquidada nessa mesma data pela viúva, portanto em 1557-1558, mas também pelo facto de o ter feito integralmente nos anos seguintes.

Para a identificação do ano preciso do falecimento do pintor, os documentos escritos revelam-se ambíguos e até contraditórios. Luís Reis-Santos, na esteira de outros autores, considerou que “se deu antes de 12 de Janeiro de 1542, porque foi neste dia que o meirinho Amadis Tavares comprou as casas da Regueira, «*as quaes forã de V.º Frz. Pintor*»”⁴⁴. Como se pode verificar, o documento em causa é o mesmo que fundamentou

⁴¹ A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Notas*. Escrituras de 1540 a 1551, fl. 43 Vº. Publicado por Maximiano de Aragão, *Grão Vasco...*, pp. 61, 64-66.

⁴² B.M.V., *Registo dos prazos da Câmara e do Concelho*. Publicado por Publicado por Vergílio Correia, “A Pintura Quinhentista...”, p. 86 e por José Coelho, *Memórias de Viseu...*, p. 292.

⁴³ Conhecem-se pelo menos três documentos, publicados por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 62-80, em que se alude ao mau estado de conservação das casas e se indica o nome do antigo titular.

⁴⁴ Maximiano de Aragão, *Grão Vasco...*, pp. 19-20.

a ideia do seu empobrecimento, e esta alusão justifica-se à luz da mudança de titularidade da referida casa e não necessariamente à do falecimento do titular. E ainda que se possa interpretar tal informação como indicativo do falecimento do pintor, é forçoso considerar, nessa perspectiva, que deixou a viuva e os filhos sem residência.

Um outro documento, que corresponde a donativos dos confrades da Irmandade do Santo Sacramento, no período que decorre entre 1541 e 1542, indica que «*Vasquo Frz pintor e sua molher Joanna roiz deram xx rs*»⁴⁵. No mesmo livro, consta ainda que «*briatiz corea filha que foy de uasco frz pintor deu cinco rs*». Este último lançamento é posterior ao primeiro, já que se verifica entre os dois registos um espaçamento de 6 fólios, e por ele se poderá induzir, de facto, que o pintor faleceu neste curto lapso de tempo. Porém, contraditoriamente, num outro documento relativo a pagamentos por bens aforados ao cabido, que cobre o período de 1542-1543, consta ainda que «*Vasco frz pintor traz uma vinha em pesseguido que foy da posesão dorges*»⁴⁶.

Mas não restam dúvidas de que Vasco Fernandes faleceu ainda antes de 13 de Setembro de 1543, pois no mesmo livro em que se encontra este último registo, consta que, pela mesma vinha do Pesseguido, pagou «*Joana roiz molher que foy do dito Vasco frz. os cem rs e os duos capoes*». Todos os documentos ulteriores a esta data se referem ao pintor nos mesmos termos, ou seja, indicando de modo indirecto o seu falecimento

1. 1. A relação entre história mítica e realidade histórica

A relação entre o universo fantasista da história mítica e a realidade histórica materialmente vivida assume contornos extraordinariamente imprecisos e difíceis de delimitar. Numa série de histórias que dão corpo ao imaginário entretecido em torno do Grão Vasco, concretamente nos temas anedóticos recorrentes que foram utilizados nas

⁴⁵ Sé de Viseu, *Livro da Irmandade do Santo Sacramento*. Publicado por Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 52.

⁴⁶ A.D.V., Cabido da Sé, *Livro de Recebimento de Prazos, 1542-1543*. Publicado por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 57-58.

biografias dos grandes mestres da Antiguidade e do Renascimento, é possível identificar um tipo concreto de motivações e relativizar o valor histórico da informação. Mas noutras histórias, sobretudo nas de estrita dimensão local, que têm a tradição oral como suporte, e que dizem respeito à sua identidade, naturalidade, formação e origem social, pressente-se uma ligação potencialmente mais forte, ou mais consistente, com a realidade histórica. Todas elas se ligam, de modo mais ou menos directo, à existência, nas imediações de Viseu, de uns “moinhos do pintor”, tidos como o lugar de nascimento do famosíssimo Grão Vasco.

Em termos de registo escrito, esta relação do pintor com os moinhos, a que já se aludiu a propósito da sua história mítica, surge pela primeira vez com Pietro Guarienti, na obra publicada em Veneza em 1753⁴⁷. Diz o autor que “por um instrumento de aquisição feita por elle [Vasco Fernandes] de certos moinhos, que ainda hoje se dizem os moinhos do Pintor; vê-se ter vivido cerca do anno de 1480”⁴⁸. Esta informação é interessante, não apenas porque vai de encontro a uma tradição local de grande espessura cronológica, mas porque lhe faz acrescer uma objectiva fundamentação histórica ao aludir a um “instrumento de aquisição”.

Também nas *Memórias Paroquiais*, escritas em 1758, o pároco da Sé, Manuel Gomes Simões, informa que «fica em distancia de meia legoa [de Viseu] o último lugar da minha freguezia que he Moure do Carvalhal [...] huns Moinhos chamados do Pintor onde he fama constante nascera hum bem Celebre, e famoso Pintor chamado Gran Vasco que dizem foi o asombro não só deste Reino, mas ainda dos Estrangeiros».

Em meados do séc. XIX, o cónego viseense José de Oliveira Berardo, a partir de uma recolha da tradição oral, num texto publicado por Raczyński, vem confirmar que é secular a associação entre Vasco e os moinhos:

“Á distancia de menos de um quarto de legua da cidade, corre, na direcção do norte, um fraco regato que poderíamos antes qualificar de torrente. Ahi num estreito valle, cercado de rochas de granito, acha-se construido um pequeno moinho de trigo, e perto d’elle os

⁴⁷ Pietro Guarienti, *Abcedario Pittorico...*

⁴⁸ Citação a partir de Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 16.

alicerces de uma choupana, que não existe já; é neste lugar que, segundo a tradição, nasceu o grande pintor Vasco, que desde a infância deu indícios de um raro génio, pintando na porta da casa um burro carregado de taleigas, com uma tal habilidade, que o pae, regressando a casa, ao anoitecer, se enganou a ponto de querer fazer entrar na choupana o que era apenas vã illusão (...) A tradição a mais constante sobre o nome que anda ligada ao moinho do pintor, é a que o chama Vasco Manoel, afilhado de Vasco Fernandes do Casal, homem rico”.

O documento, ou o “instrumento de aquisição”, a que alude Pietro Guarienti nunca foi identificado, mas a informação que porventura lhe corresponde, e que está sem dúvida na origem da tradição oral, pode e deve cruzar-se, em nosso entender, com a de um outro que o investigador viseense José Coelho publicou, em 1941. Consta este documento, com a data de 29 de Maio de 1565, da colecção de documentos da Casa do Soito, de Santar, de uma emenda do foral novo do concelho do Barreiro, nas imediações de Viseu. Como se percebe pelo seu teor, D. António da Cunha, senhor da Casa de Santar e dos concelhos do Barreiro, Senhorim e Óvoa, pôs embargos ao referido foral ainda no tempo do reinado de D. Manuel, tendo ficado acordado, já em 14 de Abril de 1539, que o mesmo seria emendado de acordo com as suas exigências. Quer isto dizer que o documento em causa se reporta a um assunto que se vinha arrastando há algumas décadas, e que remonta portanto ao início do séc. XVI. O seu interesse reside na seguinte informação: «*pertencem amim osforos seguintes a saber dos moinhos do pintor cento e sinquenta rs em dinheiro [seguem-se referências uma série de moinhos e de foreiros] *beasj he minha a agoa da dita Ribeira e ninguem nela pode fazer moinhos*»⁴⁹. Temos aqui, portanto, a informação histórica precisa relativamente à existência dos «moinhos do pintor» e uma relação indirecta com o «rio do pintor», que João de Pavia, o autor do manuscrito seiscentista dedicado a Viseu, a que já se aludiu no primeiro capítulo, faz representar na planta do acampamento romano, secularmente designado por Cava de Viriato.*

⁴⁹ José Coelho, *Memórias de Viseu...*, pp. 197-203.

É evidente que subsistem dúvidas relativamente à identidade do pintor a quem pertenceram os moinhos e que, relativamente à informação dada por Pietro Guarienti, subsiste também um problema de cronologia. Embora o autor não indique a data precisa do documento que diz dar conta da aquisição dos moinhos, é com base nele que afirma “vê-se ter vivido cerca do anno de 1480”. De acordo com os dados históricos disponíveis, nesta data o pintor teria no máximo dez anos, pelo que das duas uma: ou os «moinhos do pintor» já existiam antes de Vasco Fernandes, e trata-se de uma associação à *posteriori*, ou os moinhos se ligam de facto à existência histórica de Vasco e há um desfasamento cronológico relativamente à informação de Guarienti.

Que o acervo documental disponível não dá conta da totalidade dos bens que lhe pertenceram prova-o a referência, num testamento datado de 1613, a «*um casal que tem em o lugar de Sanguinhedo, freguezia de Côta, que foi de Vasco Fernandes, pintor, morador que foi nesta cidade*»⁵⁰, pelo que é muito provável que os «moinhos do pintor» possam corresponder a uma situação semelhante. De qualquer modo, e é estritamente neste sentido que esta questão pode assumir relevância, fica em aberto o problema da filiação e da naturalidade precisa do insigne Vasco.

Um outro dado que se inclui na história mítica do pintor, e cuja relação com a realidade histórica do seu percurso parece ser de todo inconsistente, prende-se com um estágio em Itália. É também Pietro Guarienti que escreve: “Parece pela sua particular maneira que havia estudado na escola de Perugino, havendo desenhado com primor sobre o estylo daquele século e expressado com attitude e evidencia a commoção do espirito”⁵¹. Mas é também José de Oliveira Berardo que vem demonstrar que a ideia tem expressão na tradição oral quando afirma que “Ouvi contar a um velho que existia já em 1730, que, pela sua protecção de um bispo de Vizeu, Grão-Vasco tinha ido estudar a Itália”⁵².

⁵⁰ Documento publicado por Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 15.

⁵¹ Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico...*

⁵² Citação a partir de Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 16.

Ao contrário do que sucede com a questão dos moinhos, nenhum dado histórico, até ao presente identificado, vem dar corpo a esta ideia. Por outro lado, neste caso concreto, é a sua pintura que melhor “diz” acerca do carácter fantasioso desta história, apesar de se ligar, por certo, à fama que D. Miguel da Silva teria granjeado localmente.

2. Mecenato. Programas iconográficos e estímulos criativos

A estrutura da relação entre um determinado percurso artístico e o contexto em que ele se desenvolve é complexa. Não apenas porque o carácter fragmentário de uns dados, e a imponderabilidade de outros, determina à historiografia inevitáveis limites de apropriação, mas também, e fundamentalmente, pela complexidade intrínseca dessa relação. Queremos com isto dizer que entendemos que entre os dois âmbitos não existe uma simples e linear relação de causa-efeito, mas antes uma rede mais ou menos densa de correlações, de causas e de efeitos mútuos, de fluxos e de influxos.

É justamente a partir de uma rede de comprometimentos, entre o artista e o seu contexto, que a obra de arte pode ser vista como testemunho globalizador. Daqui decorre a necessidade de atender às normas e às convenções representativas da época, mas também ao modo como determinado cliente e determinado artista se insere nelas ou as ultrapassa.

Num segmento biográfico concreto, e porque a evocação, sem dúvida sedutora, mas um pouco simplista, de contextos materiais prósperos e de estados culturais generosos, ou o seu inverso, não satisfaz este tipo de pesquisa, é para a figura do mecenas, espécie de entidade personificante de “factores de contexto”, que, num plano historiográfico, converge a maior responsabilidade actuante. A partir dele é possível evocar *modus operandi* de época, nas determinações, nas preferências, nas expectativas..., e procurar avaliar os efeitos que exerce nos recursos técnicos e criativos do pintor.

As primeiras encomendas de pintura a que Vasco Fernandes se associa, como ficou dito, foram promovidas pelos bispos das dioceses de Viseu e de Lamego, no

âmbito de reformas profundas das respectivas catedrais. A circunstância de se tratar de promotores da Igreja, ao invés de restringir o campo de análise, implica antes a consideração de um quadro alargado de confluências, já que às funções episcopais é necessário fazer acrescer as funções que derivam da sua condição de membros da Corte, do seu estatuto de “altos funcionários” ao serviço do Rei. E neste sentido, é fundamental procurar articular, na sua relação com os artistas, os factores que derivam da circunstância de se tratar de protagonistas ou figuras centrais aos principais acontecimentos políticos e diplomáticos do Reino.

Curiosamente, os bispos em questão, os primeiros promotores, vieram a desempenhar funções episcopais nas dioceses de Viseu e Lamego numa etapa final das suas vidas, manifestando um empenho muito particular na promoção dos programas de reforma das respectivas Sés. A homogeneidade das soluções criativas, no período em questão, não é estranha ao papel aglutinador da Corte, ponto de encontro destes bispos-fidalgos, em articulação, naturalmente, com as estruturas de produção artística disponíveis.

Deslocar para o mecenato uma responsabilidade actuante quanto às soluções criativas surgidas no âmbito desses programas de renovação não significa que se faça depender, numa visão determinista, uma coisa da outra. Importa simplesmente, ainda que seja tortuoso o caminho da pesquisa e pouco legível o seu “resultado”, procurar perceber a origem e a natureza dos impulsos que conduziram a um quadro específico de gosto, desenvolvido e fortalecido nesta época histórica precisa.

D. Fernando Gonçalves de Miranda, que governou a diocese de Viseu de 1483 a 1505, encomendou o retábulo da capela-mor da Sé, que teria sido concluído já no tempo do bispo seu sucessor, D. Diogo Ortiz de Vilhegas, que desempenhou o mesmo cargo desde aquele último ano até 1519. Em data ulterior à da conclusão deste retábulo, em 1506, encomendou D. João Camelo de Madureira, que governou a diocese de Lamego de 1502 a 1513, um semelhante para a sua Sé.

Em ambos os casos, os retábulos destinados às respectivas capelas-mor, peças de grande sumptuosidade, bem como a aquisição de novas alfaias de culto, de diversos objectos decorativos e de indumentária litúrgica de aparato, representavam uma espécie de corolário de outras intervenções previstas nos programas renovativos dos velhos templos românicos, designadamente a concepção de novas fachadas, intervenções de pavimentação e de abobadamento. Interessante será constatar a mudança de gosto que releva dos programas promovidos pelos bispos das mesmas dioceses, já pelos anos trinta do mesmo século, concretamente por D. Miguel da Silva, em Viseu, e por D. Fernando Meneses Coutinho, em Lamego.

2. 1. Os primeiros promotores: o “brilho do Norte”

2. 1. 1. D. Fernando Gonçalves de Miranda e D. Diogo Ortiz de Vilhegas

Natural de Lisboa e filho segundo do morgado da Patameira, D. Fernando Gonçalves de Miranda viveu nos reinados de D. Afonso V, de D. João II e de D. Manuel I, tendo desempenhado funções importantes na Corte. Junto de D. Afonso V, participou activamente, enquanto militar, com funções de capitão da guarda do Rei, nos feitos mais relevantes do seu reinado, a tomada de Arzila e Tânger. Ainda com as mesmas funções, participou na batalha do Toro em Castela, em 1476. Mas, em 1481, troca a carreira militar pela vida religiosa, tendo sido nomeado capelão-mor por D. Afonso V; cargo que desempenhou durante três anos, até ter assumido o governo da diocese de Viseu.

À semelhança do que sucedia com os seus pares, o bispo procurou articular a gestão da sua diocese com as mais prestigiantes funções de membro da Corte. Em 1490, foi o representante do clero nas Cortes de Évora e, nesse mesmo ano, acompanhou a entrada no Reino da princesa D. Isabel, filha dos Reis Católicos, tendo depois celebrado os seus esponsais com o herdeiro da Coroa, o príncipe D. Afonso.

A circunstância de ter sido protagonista de todos estes importantes acontecimentos politico-militares e diplomáticos, e de manter residência na Corte, não é

de somenos importância. De facto, a gestão das dioceses efectuava-se quase sempre à distância, através da presença de um representante e colaboradores e da correspondência necessariamente assídua com o cabido, o que permitia que o bispo funcionasse como uma espécie de intermediário entre o centro cosmopolita, a Corte, e as regiões provinciais, a sua diocese.

É neste âmbito que é necessário enquadrar a célebre carta de D. Fernando Gonçalves de Miranda, remetida de Óbidos e dirigida ao «*dayam dignidades coneguos e cabido*», em 22 de Setembro de 1500⁵³. Este documento, entre outros aspectos que a historiografia tem com justiça valorizado, constitui um valioso testemunho das estratégias de gestão e do jogo de forças mais ou menos constante entre o bispo, à distância, e o cabido, residente, sempre cioso dos seus direitos económicos. No caso concreto, o prelado procura assegurar que estes tenham maior eficácia na concretização do programa de reforma em curso, por certo na sequência da visitação efectuada em 1487⁵⁴, não se coibindo, nesse sentido, de lhes imputar responsabilidades relativas a dificuldades económicas.

A carta inicia com a seguinte expressão: «*eu deitey qua conta a obra da see e parese deverse muyto dinheiro o que e por vosa culpa [...] por nom quererdes numca fazer hum recebedor da dita obra*». Com poucos recursos económicos, o prelado não deixa de marcar posição face ao programa de reforma, como se depreende da expressão «*a my se me fez coçemcia dalgumas cousas que qua tenho para acabar que com mingoado dinheiro leixo demandar*». Na sequência desta afirmação, e além de tratar de aspectos relativos à encomenda do retábulo que, como se verá mais adiante, assume uma importância central no programa em curso, pois o prelado informa que:

⁵³ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 16. Publicado por Manuel Joaquim, “Notícia de vários documentos...”, pp. 73-75.

⁵⁴ M.G.V., *Livro das Visitações da Sé de Viseu* (sem catalogação). O texto relativo à visitação em questão, muito interessante para diversos assuntos, é omissivo relativamente a questões de natureza artística. Numa das determinações o visitador diz apenas que «*Mando ao samcristão que continuamente tenha bem corregidos e limpos ho altar mor e todos os outros e em especial aos domingos e festas*».

«hos novos livros como formos em lixboa volos mandarei e em tudo despendo muyto ho que vos no creres que nesta terra custam as cousas muyto e se vos parecem soletas estas custas escrepueime e coregeyme e hos livros e hum caliz daçerca de tres marcos tanto que for a lixboa ainda que me custe esturar huma azemela que me he muito neçesaria nesta corte roguouos que loguo façaes cabido [...] e se tendes alguma obra que nessa igreja hajais de fazer nom a começeis ate minha ida ou meu çerto rrecado e podera ser que darey ordem como se faça melhor e mais barato».

O primeiro aspecto a salientar é que D. Fernando Gonçalves de Miranda desempenha o papel de mediador – na aquisição e envio de diversos tipos de objectos, designadamente livros e alfaias de culto – entre a capital e a sede da sua diocese. O segundo, e não menos relevante, diz respeito à base que legitima o exercício da sua autoridade perante o cabido. Por um lado, mostra a sua magnanimidade, ao disponibilizar recursos pessoais, que diz necessitar para viver na Corte, para a aquisição de objectos dispendiosos que destina ao uso na sua Sé. Por outro, exhibe a vantagem que resulta da sua posição estratégica, através do modo como assume controlar com eficácia mecanismos de mercado, a qualidade a baixo preço, para a concretização do seu programa de renovação.

Na verdade, nesse programa ou projecto de renovação artística constava uma peça essencial – o retábulo para a capela-mor. A passagem da carta que lhe diz respeito, por diversas vezes citada, é a seguinte: *«ainda me apreso muyto a poder acabar ho retavollo pera esa see como vos tenho escripto já e escrepueime ho que vos parece se ho faremos de prata ou de timta e por que de quallquer maneira que quisermos de frandes se ha de trazer mjlor e mays barato».*

O prelado vem comunicar a sua intenção em concretizar esse projecto, todavia pede um parecer acerca das suas próprias sugestões – envoltas nos oportunos e ritualizados invólucros da dúvida – quanto ao tipo de registo matérico-expressivo a escolher. Não se coíbe, uma vez mais, de mostrar ao cabido que conhece os mecanismos operativos mais eficazes para alcançar em simultâneo a qualidade e o bom preço, nas suas palavras, o *«mjlor e mais barato».*

Como é sobejamente conhecido, esta carta é um dos testemunhos mais expressivos e, portanto dos mais citados, para a historiografia artística colocar em destaque a importância que no período se atribuía em Portugal à arte flamenga e em particular à pintura dessa região da Europa. Em nosso entender não é necessário proceder a qualquer tipo de exercício, que não seja o da mera constatação, para retirar a ideia de que o prelado se integrava na corrente de gosto então dominante em Portugal. E, como se torna também evidente, a aquisição deste gosto não tem outra origem que não seja a da posição e das relações cosmopolitas do prelado. Por outro lado, é também importante ver neste valioso documento escrito um dos processos através dos quais essa corrente de sensibilidade se difunde pelo Reino e se vai enraizando enquanto estímulo criativo, independentemente do âmbito geográfico em que os artistas e artesãos vêm a operar.

A passagem citada, alusiva ao retábulo, autoriza, evidentemente, outras constatações e outros exercícios interpretativos. Mas não podemos deixar de discordar de Dagoberto Markl, seja quando considera que “a subestimada carta do bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda [foi] variamente citada, mas outras tantas vezes menosprezada”, seja com as ilações que retira dela, ao afirmar:

“a obra, pensada para ser feita em prata, por muito dispendiosa, terá passado a ser de pintura e que seria flamengo o seu autor. Como é natural, a encomenda directa a um *petit maître* flamengo acrescentada do seu transporte seria, evidentemente, dispendiosa; todavia, a estada em Portugal de artistas oriundos daquela região tornaria o trabalho mais acessível. Embora tudo isto não esteja completamente explícito no documento, é essa conclusão que podemos (e devemos) tirar”⁵⁵.

O retábulo veio efectivamente a ser feito de «timta», e não de «prata», mas tal conclusão resulta de uma constatação à *posteriori*, pois é a presença real da obra, e não o conteúdo da carta, que lhe serve de suporte. A indecisão quanto à modalidade artística a

⁵⁵ Dagoberto Markl, “Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu Fontes Comuns”, *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1997, pp. 53-61.

escolher, ainda que esteja em causa uma atitude diplomática do prelado, é muito objectiva, pois o mesmo solicita parecer nos termos seguintes: «*escrepueime ho que vos parece se ho faremos de prata ou de timta*». A única certeza que se pode retirar, quanto a nós, é a de que o prelado havia decidido dotar a Sé de um novo retábulo, pois se a obra em questão não tivesse subsistido, nem deixado qualquer eco da sua existência, não há dúvida de que perduraria o enigma acerca da opção seguida.

Já os motivos concretos que levaram o bispo a optar, em data posterior, pela pintura, ao invés da prata, e que segundo o autor se deve ao facto de ser “muito dispendiosa”, não nos parece de todo convincente. Um retábulo de prata, dada a escassez desse material precioso e o consequente valor que atingira na época, seria necessariamente dispendioso, mas que tipo de retábulo estaria neste caso em questão? Seguramente uma solução radicalmente diferente da que está implícita na opção por um retábulo de pintura – na estrutura e na escala dimensional, nos efeitos de visualidade, no programa iconográfico e, decerto, na função. Não é por acaso, pensamos, que o bispo de Lamego vende a prata do antigo retábulo da Sé, seis anos depois da carta em questão, para poder viabilizar a encomenda de um retábulo de «*timta*». Mais, que a dita prata, sendo, de acordo com o documento relativo à venda, «*dourada em muitas partes de muito ouro*» ascendeu apenas a cinquenta e nove marcos e meio, o que mesmo assim lhe rendeu a quantia de cento e quarenta mil reais, ou seja: dado tratar-se de um metal caro, um retábulo de prata nunca poderia igualar-se em dimensão, com consequências directas e indirectas nos outros aspectos, às gigantescas estruturas retabulares com painéis pintados. Portanto, se o factor económico pode ser ponderado, embora um retábulo de pintura não fosse propriamente uma solução “económica” – o de Lamego ascendeu à quantia total de quatrocentos e setenta mil reais, cento e cinquenta alqueires de trigo e três pipas de vinho, cerca de quatro vezes mais do que o bispo obtivera com a venda da prata do antigo – as motivações de natureza estético-iconográfica, directamente associadas ao facto do bispo demonstrar saber que “melhor e mais barato se poderia trazer da Flandres”, deverão ser necessariamente valorizadas.

Em síntese, pensamos que, em causa, esteve fundamentalmente a opção entre uma cenografia tradicional – a valorização da obra enquanto tesouro ou suporte materialmente precioso – e uma cenografia inovadora que, embora não prescindindo do luxo festivo, na escala dimensional, na opulência cromática e nos materiais ricos (o ouro da talha, pelo menos), tinha nas imensas potencialidades da imagem pintada a garantia de sucesso. É provável que o conhecimento (e o gosto) do bispo encomendante tivesse sido adquirido nas viagens que efectuara, integrando séquitos reais, à vizinha Castela, que em matéria de cenografias retabulares e de ligações artísticas à Europa nórdica tinha já, entre 1490 e 1500, diversificadas opções.

Todavia, e no sentido em que o ponto fulcral deste debate é o da autoria do retábulo que veio a ser montado na capela-mor da Sé de Viseu, Dagoberto Markl procura fundamentar a ideia de que o bispo aludia indirectamente, já na carta em questão, à possibilidade de o encomendar a um *petit maître* na Flandres ou, em virtude dos custos envolvidos no transporte, a um mestre flamengo radicado em Portugal. Em nossa opinião, entre o conteúdo do documento e esta ilação há um manifesto hiato, pois na referida carta não está implícita a ideia, nem de o encomendar a um pequeno e anónimo mestre, nem a um pintor flamengo já radicado em Portugal, ainda que se pudesse ter optado, também à *posteriori*, por estas soluções.

A importação de obras do estrangeiro para Portugal, e a exportação de Portugal para o espaço do Império, era uma prática recorrente e relativamente simples, sobretudo se atendermos à documentação disponível relativa ao embarque de retábulos para a Índia⁵⁶. Todavia, de um modo geral, e sempre que possível, são os pintores que se deslocam aos locais da encomenda. Tal sucedeu com Vasco Fernandes em Lamego (o bispo toma o encargo de lhe arranjar uma oficina provisória, apesar do pintor ter a sua em Viseu), com Francisco Henriques, em Évora, ou com os pintores de Lisboa, em Ferreirim, para citar só os casos mais conhecidos. Em causa estão grandes máquinas expositivas, pelo que a necessidade de contornar os problemas relativos à sua concepção

e montagem, sempre que possível nos lugares, não são de menorizar. Estes argumentos parecem-nos mais relevantes, no âmbito das opções ulteriores do bispo de Viseu, do que os eventuais custos envolvidos no transporte da Flandres para Portugal.

Ignoramos o motivo pelo qual o autor fala na possibilidade do bispo vir a encomendar a obra a um *petit maître* flamengo, cuja designação se associa habitualmente a um pintor de segunda ou terceira categoria, já que em Portugal, e nesta época, as Catedrais tiveram, invariavelmente, máquinas retabulares de dimensões e de qualidade insuspeita. Mas será a partir da actividade de pintores de origem flamenga activos em Portugal – o anónimo mestre do retábulo da Sé de Évora e o pintor Francisco Henriques – que afirma: “O bispo de Viseu, D. Fernando de Miranda, tinha, por consequência, um bom alfobre à sua disposição, tanto mais que Francisco Henriques e, certamente, o Mestre da Sé de Évora, traziam colaboradores”⁵⁷.

Aqui radica a questão. Se o bispo tivesse à sua disposição um bom alfobre de pintores flamengos não diria que da Flandres vinha melhor e mais barato. Francisco Henriques chega, provavelmente, no mesmo ano em que o bispo escreve, talvez mesmo, como sugere Cruz Teixeira, propositadamente para fazer esta obra⁵⁸, e quanto ao Mestre do retábulo da Sé de Évora nada em concreto se sabe.

Em nossa opinião, é a prática recorrente da importação de pintura para a Península Ibérica, e a consciência do valor do que vem de fora, que relevam da sua escrita. E estes aspectos foram sem dúvida decisivos no processo ulterior de viabilização prática das suas ideias. Dito de outro modo, reflectem-se no conjunto dos painéis remanescentes do tão polémico retábulo as convicções de natureza estética do seu encomendante, que demonstra estar em completa sintonia com o gosto dos grandes promotores artísticos do seu tempo.

Quanto à autoria do programa iconográfico, são os dados históricos relativos à cronologia da obra, cuja factura se situa, *in extremis*, no período que decorre entre 22 de

⁵⁶ Pedro Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo...*, pp. 207-257.

⁵⁷ Dagoberto Markl, “Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo...”, p. 56.

Setembro de 1500 e 29 de Setembro de 1506⁵⁹, que aponta para o encomendante D. Fernando Gonçalves de Miranda. Tendo falecido em 1505, foi substituído em meados do mesmo ano⁶⁰ por D. Diogo Ortiz de Vilhegas, “o Calçadilha”. Neste âmbito, suscita uma breve reflexão a informação dada por Botelho Pereira, em 1630, relativa à presença das armas dos dois prelados na estrutura de remate do retábulo e à sua legítima conclusão de «que hum o mandou fazer, e outro o mandou pintar», ou «juntar», de acordo com algumas cópias do manuscrito original desaparecido.

De acordo com este testemunho, pode concluir-se que o retábulo não se encontrava de todo concluído no final de 1505, o que justificava a presença das armas de D. Diogo. O rigor descritivo patente no manuscrito de Botelho Pereira, como já se referiu a propósito de outros assuntos, não autoriza duvidar da sua informação, isto é, da presença, naquela data, das armas dos dois bispos na estrutura do retábulo. Reforça esta ideia o facto do cronista aludir a outras representações heráldicas do mesmo prelado, afirmando que «Era mui iminente em letras, principalmente na astrologia, e por isso tomou por armas a estrella, que vedes em as vidraças e frontespicio da porta principal e em alguns escudos da nave da Sé»⁶¹.

No entanto, considerando que o manuscrito data de 1630 e com base na disparidade da carga armorial que subsiste na abóbada da Sé, já notada por diversos autores, Luís Manuel Teixeira avança a hipótese de que a referida representação heráldica deste bispo no retábulo seja mais tardia, “talvez por ocasião de uma limpeza e ligeiros restauros que pontualmente eram feitos para conservação do conjunto ou até em

⁵⁸ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, pp. 468 e segs.

⁵⁹ Respectivamente, a data da carta de D. Fernando Gonçalves de Miranda relativa à intenção da encomenda, e a data do contrato lavrado entre Vasco Fernandes e os entalhadores Arnão de Carvalho e João de Utrecht para o retábulo de Lamego, no qual se alude ao de Viseu, então já concluído. Recorde-se que estes três artistas haviam lavrado um contrato anterior a 29 de Setembro de 1506, pelo que esta data deverá antecipar-se para os primeiros meses do ano de 1506.

⁶⁰ A primeira referência documental relativa à nomeação de D. Diogo Ortiz de Vilhegas para o bispado de Viseu, designadamente a carta em que D. Manuel o informa deste acto, data de 4 de Maio de 1505. De acordo com Francisco Alexandre Lobo, *Obras*, tomo I, Lisboa, 1848, p. 235 e segs., a bula papal de confirmação data de 27 de Junho de 1505. Acerca deste assunto veja-se Fortunato de Almeida, *História da Igreja...*, tomo III, parte 2, Coimbra, 1915, pp. 904-905.

simultâneo com a colocação dos bocetes das naves”⁶². Uma vez desaparecida a estrutura entalhada do retábulo e a fachada da Sé (esta, em 18 de Fevereiro de 1635 e aquela algumas décadas mais tarde), é a disparidade das representações que se conservam nos fechos de cada tramo das abóbadas das naves colaterais, reservadas para a representação heráldica de D. Diogo, que patrocinou o abobadamento, que permite ao autor fundamentar tal hipótese.

Não há dúvida de que essas representações heráldicas são díspares e se afiguram formal e materialmente mais tardias, em comparação com a única representação heráldica do bispo que surge na nave central, e cuja autenticidade não se pode colocar em causa. Nesta, um brasão formado por uma estrela e uma cercadura de paralelepípedos assenta numa cartela com a seguinte inscrição em caractéres góticos: «Esta See mandou alubedar o muito manefico Senhor o Senhor D. Diogo Ortiz Bispo desta Cidade e do Conselho dos Reis e se acabou em era do Senhor de 1513».

Todavia, e ainda que a decoração dos bocetes das naves tenha ocorrido em data tardia – entre 1513, data de conclusão da abóbada, e 1630, data do manuscrito de Botelho Pereira – como parece ter sucedido, esse facto não justifica que se tenha incluído no retábulo, no mesmo período, a marca distintiva deste prelado. A arbitrariedade de tal acto, bem como os problemas de natureza material que essa suposta intervenção haveria de levantar, são argumentos suficientemente válidos, em nossa opinião, para rejeitar tal hipótese.

É certo que D. Diogo Ortiz promoveu um ambicioso programa de renovação no templo e é de todo provável que tenha tomado parte do encargo financeiro do retábulo, já que a última prestação em dívida era, por norma, liquidada no termo da obra.

Recorde-se que, no caso do retábulo de Lamego, foi exactamente o bispo sucessor do encomendante que tomou o encargo final, três anos após a sua conclusão. Mas tal circunstância, no caso de Viseu, não autoriza que se desloque para este bispo a

⁶¹ Botelho Pereira, *Dialogos morais historicos e politicos* (...), p. 461.

⁶² Luís Manuel Aguiar de Morais Teixeira, *O Retábulo Manuelino*..., p. 170.

autoria do programa iconográfico do retábulo. À luz do testemunho de Botelho Pereira, não só não faria sentido a presença das armas de D. Fernando Gonçalves de Miranda, como se afigura impossível prever como prazo de execução da obra um espaço de tempo inferior a um ano – o tempo que decorre entre o início do governo de D. Diogo Ortiz de Vilhegas e a data em que a obra servia já de modelo à grelha retabular da de Lamego.

Pensamos que carece também de fundamento a hipótese formulada por Joaquim Oliveira Caetano relativa à participação de D. Diogo no programa iconográfico, concretamente a ideia de integrar o índio, em substituição do tradicional negro, no painel da *Adoração dos Reis Magos*. Num interessante estudo relativo a fontes e imagens do ciclo da Natividade, desenvolve este historiador a hipótese da ligação do *Evangelho Arménio da Infância* com esta inovadora iconografia⁶³. Considerando tratar-se de um texto praticamente desconhecido, afirma que “talvez não o fosse para o eruditíssimo D. Diogo Ortiz, bispo de Viseu na altura em que o conjunto retabular da Sé viseense foi terminado”. A fundamentação da hipótese decorre da circunstância do bispo ser autor de várias obras sacras, de dominar o hebraico e o de ter sido bispo de Ceuta; aspecto que, “pode tê-lo levado a interessar-se pelas tradições religiosas árabes, que mostravam contactos com a religião cristã ocidental” e, finalmente, por ter pronunciado em Belém, a 8 de Março de 1500, “o sermão de despedida da frota de Pedro Álvares Cabral que devia levar à descoberta das terras de Vera Cruz”.

Embora a erudição de D. Diogo, bem como o protagonismo que teve na corte de D. João II e de D. Manuel I, possam justificar essa hipotética relação, parece-nos fundamental ponderar outros factores. Por um lado, e como já se referiu, existe um problema de tempo. Considerando que a figura do índio não é o resultado de uma alteração feita *a posteriori*, antes pelo contrário, está prevista ao nível do desenho subjacente e integrada na planificação da composição do quadro, tal como os restantes elementos figurativos do painel, afigura-se impossível o período de tempo que ficaria

⁶³ *Los Evangelios Apócrifos*, (ed. crítica de Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 356).

previsto para a execução da obra. Por outro, não existe uma diferença substancial no que diz respeito ao perfil dos dois mecenas supostamente envolvidos. Ambos pertenciam a uma elite sócio-cultural e desempenhavam funções importantes na Corte; situação que os vinculava a uma participação activa, directa ou indirecta, nos principais acontecimentos políticos e diplomáticos do Reino.

Mas ainda que a erudição de D. Diogo Ortiz possa constituir um argumento para o posicionar com vantagem relativa face a outras personagens da Corte, é a circunstância desta invulgar iconografia ocorrer justamente, e pela primeira vez, em Portugal, a sua coincidência ou proximidade cronológica com a descoberta das terras de Vera Cruz e, fundamentalmente, as particularidades da representação, que formam, em nosso entender, uma base de argumentação válida para levantar reservas à hipótese do uso de tal fonte inspirativa na concepção do tema.

Excluindo o problema da participação do bispo, registre-se que a ligação do *Evangelho Arménio da Infância* com o painel viseense, de acordo com Joaquim Oliveira Caetano, decorre da circunstância de se substituir o mago Baltazar, referido na referida fonte como “rei dos Índios, embora querendo dizer da Índia”. Nesta lógica, afirma o autor que “se a intenção fosse apenas integrar o novo, sem qualquer fonte escrita por detrás da inovação, seria mais natural que se substituísse um dos reis brancos, deixando assim presentes as três raças”⁶⁴. Invertendo a lógica, pensamos justamente que a intenção foi a de representar o “outro”, o novo e diferente, numa evidente correlação com um acontecimento também novo e marcante – o encontro dos Portugueses com uma nova etnia. Esta figura, ao contrário do que sucede com as habituais representações do mago negro na pintura portuguesa deste período, que surge invariavelmente com trajas ocidentalizados, identifica-se com o índio através do exotismo da indumentária e dos acessórios, fundamentalmente, e não de traços fisionómicos bem particularizados. Tudo leva a crer que o pintor não teve por modelo um “selvagem” autêntico. Ao nível do

⁶⁴ Joaquim Oliveira Caetano “Ao Redor do Presépio. Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade”, *Natividade em S. Roque*, Lisboa, Museu de S. Roque e Livros Horizonte, 1994, pp. 10-25.

desenho preparatório a figura é desenhada como todas as outras, isto é, sem que se identifique um investimento especial ou um tratamento particularizado. Como observa Maria Aparecida Ribeiro, o cabelo, apesar de cortado rente aproxima-se mais do ulótrico próprio dos africanos, que do lisótrico dos ameríndios e dos indianos. Quanto à indumentária, observa a mesma autora que “Apenas o enfeite da cabeça e a flecha têm a ver com um cocar dos índios brasileiros, descritos não só por Caminha, mas por Hans Staden, por Léry, Marcgrave ou por Simão de Vasconcelos”⁶⁵.

A representação dos três reis magos enquanto representantes das *três Idades da Vida* e das *três Partes do Mundo* não parece ter sido marginal à concepção deste tema. Como se sabe, a descoberta de um novo continente, que justificaria a alteração do número dos reis magos para quatro, não veio a afectar a representação de um tema consagrado pela tradição. E, nesta linha, parece ser menos transgressora, num plano de hierarquias válido, ou supostamente válido, para a época, a substituição do negro pelo índio, pelo *outro*, ao invés da substituição de um dos magos brancos. No fundo, é a consciência da fronteira étnica e cultural entre a Europa e o Novo Mundo que se assume na *Adoração dos Reis Magos* do retábulo de Viseu. O índio é o *outro*, e por isso, faz sentido, em nosso entender, o paralelismo que se tem estabelecido entre esta representação plástica e a carta de Pero Vaz de Caminha. Não necessariamente no que diz respeito ao modo como ele é representado, mas à *novidade* subjacente à ideia da representação.

A pesquisa de arquivo, embora tenha sido irrelevante para lançar luz sobre os enigmas relativos às ideias e aos meios concretos envolvidos na concepção desta obra de vulto, permitiu reforçar a ideia da importância que o papel mecénico do seu encomendante, o empenhado bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda, assumiu em Viseu. Santa Rosa Viterbo, em obra manuscrita inédita, informa que este bispo «*deu ao convento de S. Luís de Orgens (porque assim consta chamarse no de 1508. de huma*

⁶⁵ Maria Aparecida Ribeiro, “Penas de Índio: a Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa”, *Máthesis*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1996, pp. 293-323.

lembrança feita na mesma pasta em que esta encadernado) hum Vita xpi [Vita Christi, 1495] do Cartuxano impresso em Latim com belissimos caratheres, e nobre papel»⁶⁶.

A 23 de Julho de 1504, na sua casa situada na freguesia de Santo Estevão, em Lisboa, o mesmo bispo assinou uma escritura pública, com a finalidade de doar à Sé de Viseu diversos objectos preciosos, símbolos do seu poder episcopal, concretamente alfaias litúrgicas e paramentos, «*pollo asy sentir por serviço de deus e descareguo de sua alma e conção*». A necessidade de deixar na sede do seu bispado presenças evocadoras da sua memória, ainda que tivesse optado pela capela funerária da sua família, instituída na igreja de S. Cristóvão, em Lisboa, para se fazer sepultar⁶⁷, é a ideia dominante que se retira deste documento. Parte do “tesouro” doado, e de acordo com o expresso na famosa carta datada de 22 de Setembro de 1500, tinha sido adquirido e enviado pelo próprio D. Fernando de Miranda para a sede do bispado, ao longo do período em que decorreu o seu governo. Uma passagem da referida escritura diz que, «*de livre boa vontade fazia como de facto loguo fez pura e preevogavell doaçam amtre os vivos valedoira deste dia para sempre a Samta maria da see da dita cidade de viseu pera em a dita see pera sempre averem de servir de todollos hornamentos .s. capas e vestimentas joas mytra bāquo cruces caliz caldeiras que ate ora elle tem dadas ouno diante dia ate seu faleçymento a dita see de viseu as quais vestimentas jooas sobreditas e asy outras quaes quer [...] pera nella averem de servir festas dominguos e outros dias santos que ande vyr*»⁶⁸.

⁶⁶ Santa Rosa Viterbo, *Provas e Apontamentos da História de Portugal*, tomo II, fl. 220, B.M.V., ms. 20-II-32. Inédito.

⁶⁷ Cf. Vitor Serrão, “O programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quincentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)”, *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92, 1990/98, (sep.), Lisboa, 1998. A capela tumular dos Miranda, onde se preservam os túmulos de D. Martinho de Miranda, arcebispo de Braga, e o do seu neto, o nosso prelado D. Fernando de Miranda, subsistiu à reconstrução empreendida pelos responsáveis da Irmandade do Santíssimo Sacramento no final do séc. XVII. De acordo com Vitor Serrão, subsiste no tesouro da referida igreja de S. Cristóvão de Lisboa um “interessante cálice gótico-flamejante, de prata dourada, firmado, na base, com as armas dos Mirandas”, p. 56.

⁶⁸ Sublinhado nosso.

Um aspecto interessante relativo à gestão e conservação destes objectos assegura-se numa cláusula específica, segundo a qual nenhum sucessor «*que ao devir depois de seu faleçymento [...] poderem fazer dos ditos hornamentos e jooas cousa nenhuma sem leçença y consentimento do dito cabydo*»⁶⁹. Trata-se de uma forma de compensação, de gratidão ou, talvez apenas, do desejo de evitar a alienação. Mas esta doação é mais um importante testemunho do investimento feito pelo bispo no sentido de valorizar a sua Sé e de perpetuar através dela a sua memória.

Num traslado de uma escritura de empraçamento, de umas casas situadas na rua das tendas, feito em 24 de Outubro de 1505 ao deão da Sé de Viseu, Dom Álvaro Fernandes, regista-se a noticia do falecimento do prelado nos termos seguintes: «*que a sua noticia viera, que hum Fernão Gomes escudeiro criado do famoso Senhor Dom Fernando de Miranda da muito Louvada memoria Bispo que foi da dita cidade, que a Deus tem, era finado*»⁷⁰. Os investimentos do prelado na valorização da sede da sua diocese, a avaliar pelos termos utilizados no documento, tiveram o alcance preconizado.

A reforma do templo foi continuada pelo seu sucessor, D. Diogo Ortiz de Vilhegas. Embora não se saiba se as obras que promoveu haviam sido já previstas no programa de renovação de D. Fernando Gonçalves de Miranda, certo é que o abobadamento (a célebre “abóbada dos nós”) e uma nova e exuberante fachada, que suscitava as apreciações mais entusiásticas no século seguinte ao da sua conclusão, se fizeram já sob o seu patrocínio.

De origem castelhana, o que justifica o designativo “Calçadilha”, por associação com a sua terra de origem, veio para Portugal como acompanhante da infanta D. Joana, filha de Henrique IV de Castela, de quem era confessor. Frequentemente citado na historiografia como “cosmógrafo, orador sagrado, teólogo, escritor, mestre de príncipes e conselheiro de reis”⁷¹, encontram-se de facto alusões a esta importante personagem nas

⁶⁹ A.D.V., *Pergaminhos*, maço 18, n.º 32. Inédito.

⁷⁰ B.M.V., *Traslados dos Empraçamentos*, Livro 5.º, fl. 234. Inédito.

⁷¹ Alexandre de Lucena e Vale, *O Bispo de Viseu D. Diogo Ortiz de Vilhegas. O Cosmógrafo de D. João II 1476-1519*, Gaia, Pátria, 1934, p. 12.

crónicas de Rui de Pina, Garcia de Resende, Damião de Góis e de João de Barros, pela circunstância de ter participado activamente nos acontecimentos mais relevantes dos reinados de D. João II e de D. Manuel I.

Em virtude de uma formação teológica sólida e, ao que se supõe, dos seus conhecimentos de astronomia, exerceu o ofício de pregador real, e talvez de “cientista”, na Corte de D. João II⁷². Em 1491, por morte de D. Nuno de Aguiar, foi nomeado prior do mosteiro de S. Vicente de Lisboa e bispo de Tânger. Alguns anos depois, talvez em 1500, foi provido no bispado de Ceuta.

De acordo com os referidos cronistas, entre outros acontecimentos que protagonizou, acompanhou D. João II no leito de morte, participou nas suas cerimónias fúnebres, representou D. Manuel na recepção das primeiras naus da Índia, fez o sermão da missa pontifical no mosteiro de Belém, que antecedeu a partida de Pedro Álvares Cabral, e acompanhou o monarca na deslocação a Castela para aí ser jurado príncipe herdeiro. Refira-se, ainda, que desempenhava as funções de capelão-mor de D. Manuel, e que foi mestre do príncipe, futuro Rei D. João III.

A propósito da sua nomeação para o bispado de Viseu, escreveu D. Manuel: *«proueemos ao bispo de cepta por os merecimentos de sua leteradura vertude e boom enxemplo de vida e por seus muytos seruiços, pellas quaaes calidades, e por lhe termos booa vomtade e folgarmos de o acrecentar e lhe fazer merce, ouuemos por bem lhe dar o dito bispado, pello qual nos leixou todos seus beneficios»*⁷³.

D. Diogo escreveu dois catecismos, um dos quais, o *Cathecismo Pequeno da Doutrina e Ilustração que os Christãos ham de creer e obrar pera conseguir a benaventurança eterna*, impresso nas oficinas de Valentim Fernandes Alemão e João Pedro, em 1504, se conserva na Biblioteca Municipal de Viseu⁷⁴.

⁷² A dar crédito à polémica passagem da obra de João de Barros, *Decada 1*, Livro 3.º, cap. XL, e ao historiador viseense que lhe dedicou a monografia supracitada.

⁷³ Cf. Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, tomo II, Coimbra, 1910, pp. 606-607.

⁷⁴ B.M.V., *Cathecismo Pequeno* (...), 20-IV-1.

A partir destes dados históricos torna-se evidente que D. Diogo Ortiz de Vilhegas foi uma figura central da vida cultural, religiosa e política do Reino na época dos Descobrimentos. O seu papel de mecenas no campo da arte deve ser avaliado a partir dos empreendimentos que promoveu na Sé de Viseu, já numa etapa final da sua vida, no período que decorre entre 1505 e 1519. De acordo com as informações dadas pelos cronistas locais, sobretudo a descrição da fachada da Sé⁷⁵, e pelo que resta desses empreendimentos, a abóbada, concluída em 1513 e sagrada em 1516, em nada se desviou do quadro de motivações e do padrão de sensibilidade estética dos empenhados promotores da época.

O cronista seiscentista D. Marco da Cruz, em resumida biografia de D. Diogo Ortiz de Vilhegas, a propósito da sua condição de prior de S. Vicente, diz que iniciou em 1492 a construção do Hospital de Todos os Santos⁷⁶. É muito provável que esta informação decorra da fama da erudição do bispo, a quem se atribuiu, na mesma linha, a autoria do projecto da abóbada da Sé.

O período em que decorre o governo do bispado de D. Diogo em Viseu corresponde à estada de Vasco Fernandes em Lamego. De facto, se o retábulo destinado a Santa Maria de Salzedas, como supomos, foi feito logo após a conclusão do da Sé desta cidade, a relação deste bispo com o pintor situa-se em exclusivo no contexto das ambíguas e problemáticas informações que dizem respeito à provável participação de ambos, em diferentes posições, bem entendido, no retábulo da catedral viseense.

Em 1519, o erudito bispo de Viseu faleceu em Almeirim, tendo sido sepultado na igreja do convento de Santa Maria da Serra. A residir na cidade do pintor ficaria o seu sobrinho, D. Fernão Ortiz de Vilhegas, que foi chantre da Sé de Viseu durante várias décadas, e que acompanhou de perto, já no âmbito do governo e da sensibilidade renascentista de D. Miguel da Silva, um outro programa artístico.

⁷⁵ Botelho Pereira, *Dialogos morais historicos e politicos* (...), Diálogo V, cap. 5 e Leonardo de Souza, *Memorias historicas e cronologicas dos Bispos de Viseu* (...), tomo II, 1768, p. 311 e segs.

⁷⁶ D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, 1623,1625,1626, B.G.U.C, ms. 632, fls. 239-239 Vº Agradecemos esta informação a Maria de Lurdes Craveiro.

No período que decorre entre o final do bispado de D. Diogo e a nomeação de D. Miguel da Silva, de 1519 a 1525, os dados históricos relativos a eventuais empreendimentos levados a cabo na cidade resumem-se a dois documentos inéditos, e de teor semelhante, que dão conta de obras promovidas por D. Manuel, em 1520. Dois carpinteiros de Lamego, André Afonso e João Fernandes, informam que «*estavam concertados com elrey nosso senhor e com o amo do principe sobre o fazemento da obra de carpintaria que ora sua alteza manda fazer na cidade de vyseu nos paacos de fontello e na torre nova da see por preco de cento e quatorze myll rs*»⁷⁷. Não encontramos qualquer outra informação que permitisse averiguar o contexto e o alcance destas obras de carpintaria, que decorriam na Sé e no paço episcopal de Fontelo. Mas o facto de se tratar de mecenato régio deverá relacionar-se com a nomeação do cardeal infante D. Afonso para o bispado de Viseu, então apenas com onze anos, uma vez que já estava provido em 14 de Agosto de 1522⁷⁸.

2. 1. 2. D. João Camelo de Madureira

Aparentemente sem o protagonismo que os bispos da diocese de Viseu atingiram na Corte, mas assumindo também o papel de mecenas empenhado, D. João Camelo de Madureira promoveu o programa da reforma manuelina da sua Sé de Lamego; reforma que incluía, à semelhança do de Viseu, um novo retábulo para a capela-mor. Neste âmbito, a proximidade geográfica entre as duas dioceses pode ser considerada como um estímulo importante, pois embora as reformas dos respectivos templos tenham ocorrido aproximadamente no mesmo período, regista-se, no que diz respeito à encomenda do dispositivo retabular, a antecipação da obra levada a cabo em Viseu.

Os pintores de origem nórdica que trabalharam no retábulo de Viseu, ao contrário do que sucedeu com os entalhadores, que se deslocaram para Lamego, seguiram outro

⁷⁷ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 181, fls. 56 Vº e 57. Inéditos.

⁷⁸ Cf. Fortunato de Almeida, *História da Igreja...*, tomo III, parte 2, Coimbra, 1915, p. 906.

rumo geográfico. E o facto da encomenda deste ter sido feita a Vasco Fernandes deve ser entendida, em primeiro lugar, como um sintoma da consciência dos promotores de que as estruturas de produção interna, decorridos os primeiros anos do séc. XVI, se haviam alterado. A vinda de artistas dos Países Baixos meridionais, entre os quais pontuavam escultores e pintores que se empenharam no trabalho das grandes máquinas retabulares, desempenhou sem dúvida um papel determinante, pois, além do trabalho que produziram, não é de menorizar o papel que teriam desempenhado na formação dos artistas locais. Este é, aliás, o quadro mais verosímil para entender a arte de Jorge Afonso, de Vasco Fernandes e de Cristóvão de Figueiredo, para não evocar os pintores mais jovens, cujo processo formativo se pode associar já directamente a estes e, de acordo com os documentos escritos, especialmente ao primeiro. Não que se exclua aqui liminarmente a possibilidade de uma formação recebida directamente no Norte da Europa, mas tal ideia, nos casos referidos, carece de fundamentação.

Na biografia de D. João de Madureira não se encontra nenhum dado particularmente relevante para esclarecer em concreto a sua posição e as suas expectativas de promotor, além das que já foram referidas para os dois prelados da mitra viseense. Sabe-se que presidiu à sede episcopal do Algarve de 1486 a 1502, data em que permutou com o bispo de Lamego, D. Fernando Coutinho, e que governou esta diocese durante cerca de dez anos. De acordo com Gonçalves da Costa, “levou em Lamego vida irrepreensível, sendo louvado por um dos melhores prelados do seu tempo, embora nenhum documento nos elucide sobre a sua actividade pastoral”⁷⁹. Nesta afirmação pressente-se o peso de um acontecimento ocorrido entre o prelado e D. João II, relatado por Garcia de Resende:

«O Bispo do Algarve Dom Joam Camelo que com elle [D. João II] estaua, sendo muyto bom homem, muy liberal e gastador, era auido por mao clerigo, e nunca dezia Missa, nem entendia em officios diuinos, e el Rey o tinha disso reprimido alguas vezes, e era d'elle por isso descontente, e estando nesta derradeira hora lhe disse: Bispo, eu vou muy carregado de vos, por amor de mim viuey daquy adiante bem, e a seruiço de Deos, e

⁷⁹ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento I, p. 12.

dayme vossa fee de o fazerdes assi: e o Bispo lha deu, e elle lhe tomou a mão de o comprir»⁸⁰.

À luz deste acontecimento, a acção governativa do bispo, incluindo nela a reforma que promoveu na Sé, tem sido interpretada por diversos autores como uma consequência directa do voto feito a D. João II⁸¹. Antes de mais, pensamos que este facto pode ser apontado como um bom testemunho da interferência do Rei em assuntos da Igreja, como seja o problema da conduta moral dos seus membros. De acordo com Garcia de Resende, D. João II condena o comportamento do bispo nessa precisa dimensão. Ao mesmo tempo que reivindicava a presença dos bispos na Corte, o Rei exercia um controle efectivo sobre as responsabilidades espirituais no âmbito do governo das dioceses.

O programa artístico que D. João de Madureira promoveu na Sé de Lamego pode de facto ser entendido como uma espécie de concretização da promessa feita ao Rei. Mas nada tem de excepcional o facto do bispo ter assumido funções de promotor artístico, por comparação com os empreendimentos em curso nas restantes dioceses, nomeadamente Viseu, Braga, Coimbra, Évora e Funchal, que incluíam também grandes máquinas retabulares para a capela-mor. Por outro lado, registe-se que Garcia de Resende separa as duas esferas de acção do prelado, dando mesmo uma conotação valorativa ao «muy liberal e gastador», que inclui na dimensão do «bom homem», e só porque descuidava o desempenho de funções espirituais, pois «nunca dezia Missa, nem entendia em officios diuinos», era tido como mau clérigo.

D. João de Madureira não tinha disponíveis os meios económicos necessários para avançar com o programa de remodelação da sua Sé. Todavia, como já se viu, decidiu ampliar o retábulo. O segundo contrato, lavrado para definir as alterações que resultavam da sua ampliação, e a integração de uma peça escultórica, cerca de cinco anos depois, deverão ser interpretados como testemunhos do seu empenho e da sua

⁸⁰ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, I.N.-C.M., 1973, pp. 283-284.

ambição. Ao contrário do que fez o bispo de Coimbra, D. Jorge de Almeida, não recorreu à colaboração do cabido nem à instituição de qualquer confraria destinada a obter os fundos necessários para viabilizar os seus projectos⁸¹. Além da venda da prata do antigo retábulo, contraiu um empréstimo junto do poderoso conde de Marialva, D. Francisco Coutinho, instituidor do mosteiro de Ferreirim. Todavia ficaria em dívida com o pintor. Na mesma linha, refira-se que não chegou a ver concluídas as obras da nova fachada da Sé, a cargo de João Lopes, um pedreiro do Norte do País.

A partir do conjunto de documentos que diz respeito à execução do retábulo, confiada a Vasco Fernandes, há agora dois aspectos essenciais, entre muitos outros talvez de menor importância relativa, a reter: D. João de Madureira encomendou para a sua Sé uma aparatosa máquina expositiva de imagens relativas à história universal e ao destino da humanidade, ordenados em torno da Criação, do Pecado e da Redenção – expressando a concordância entre o Novo e o Antigo Testamento –, na qual fossem visíveis as suas próprias armas. Para concretizar este projecto parece confiar inteiramente nas capacidades artísticas do pintor.

Da comparação entre o primeiro programa iconográfico e o segundo, discriminado em novo contrato, ambos idealizados pelo bispo, ressaltam algumas alterações que derivam, não apenas do quantitativo (em virtude do número de painéis que lhe acrescenta), mas também, como se verá, de uma reformulação do seu “sentido”. Objectivamente, ignora-se o factor que esteve na origem da ampliação da obra, porém tudo indica que o reforço da sua monumentalidade e a coerência da sua estrutura narrativa estivessem no horizonte do empenhado bispo.

As alterações do programa, que ocorrem também nos painéis centrais, mantendo-se embora em número e dimensões, apontam no sentido de que tenha havido uma revisão prévia dos seus conteúdos.

⁸¹ Vd. Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 4-5.

⁸² Francisco Pato Macedo, “Retábulo da capela-mor da Sé Velha...”, p. 229.

A linha orientadora, entre a primeira e a segunda versão do programa iconográfico, mantém-se isto é, mantêm-se os temas da Criação, com Deus Padre como protagonista das diversas cenas narrativas, e os da Redenção, que se iniciava com o tema *Anunciação*. As alterações fundamentais passam pela revisão dos temas dos dois painéis centrais e pela integração dos temas alusivos ao Pecado da humanidade; tópico que no primeiro programa surgia apenas de forma implícita, através de duas pinturas que representavam, respectivamente, a Criação de Adão e de Eva.

Quanto aos painéis centrais, no primitivo programa iconográfico, previra-se que no painel superior figuraria a Santíssima Trindade, segundo a expressão usada no contrato: «*Ds padre de huua parte e o filho a destra do padre e o sprito santo em cima*»; enquanto no inferior se programara a representação da Assunção da Virgem, a «*asumção de nosa Snnora asy mesmo com muitos anjos que a levem acima*». Mas o bispo havia também pensado numa articulação iconográfico-formal dos dois temas em questão, pois entre Deus Pai e o Filho, no painel superior, seria representada uma cadeira vazia «*muito homrrada em modo que pareça que espera por nossa Snnora*».

Já no segundo contrato, estes dois temas são substituídos, respectivamente, pela representação de Deus Pai com o Mundo na Mão, no painel superior, enquanto no inferior ficaria representada, sem articulação directa com aquele, a Virgem no Trono com o Menino, que, de acordo com a expressão usada no contrato, estaria «*asentada em huua cadeira cõ seu filho nos bracos cõ outras quaaesquer cousas e feguras que pertencam ao dito paynell*». Mantendo-se embora as personagens centrais de Deus Pai e da Virgem, na mesma posição e relação hierárquica, exclui-se do segundo programa iconográfico a figuração da tríade divina, a Santíssima Trindade, e a sua articulação à Virgem.

Que motivos deram origem a esta alteração temática dos painéis centrais? Do ponto de vista dogmático, a Trindade pode considerar-se a pedra angular do cristianismo, mas também, do ponto de vista histórico, um dos seus maiores problemas. As dificuldades sentidas ao nível da sua representação plástica, que se traduzem no

aparecimento de inúmeras variantes, não escondem as dificuldades que a Igreja enfrentava relativamente a este dogma, e que provocou diversas e irreversíveis fracturas. O bispo de Lamego havia optado por uma das representações mais recorrentes: o Filho sentado à direita do Pai com o Espírito Santo, sob a forma de Pomba, colocado superiormente. Ou seja, uma representação antropo-zoomórfica em estrutura triangular. Mas o bispo não fornece qualquer indicação ao pintor acerca da relação fisionómica entre as duas figuras, ao contrário do que sucede, por exemplo, no contrato para a execução da *Coroação da Virgem*, de Enguerrand Quarton. Nesta famosa pintura de Avignon, a Virgem figura já intercalada entre Deus Pai e Deus Filho, estipulando-se, no respectivo contrato, que data de 1453, que não haveria qualquer diferença entre ambos, e que seriam acompanhados do Espírito Santo, com a forma de Pomba, colocada superiormente. De acordo com Louis Réau, a associação da Virgem à Trindade é a consequência do progresso invasor do culto mariano⁸³.

Em Lamego, no programa iconográfico concebido pelo bispo, o conceito de Redenção não se centra numa ideia crística, mas fundamentalmente imaculística. O motivo central que originou o abandono da figuração da Santíssima Trindade pode relacionar-se com preocupações relativas à estrutura narrativa global do retábulo, em articulação com o conteúdo específico dos três ciclos que nele se integravam. Retórica e coerência, a partir de uma estrutura narrativa mais desenvolvida, parecem ser as ideias-chave das alterações iconográficas em causa.

Enquanto na fiada superior, no ciclo da Criação, Deus Padre protagonizava cada cena narrativa, na fiada inferior, no ciclo da Redenção, é para a Virgem e o Menino que se desloca idêntico protagonismo. O facto de não figurar neste ciclo qualquer passo relativo à Paixão de Cristo pode ter motivado a exclusão da representação da Santíssima Trindade, pois na sequência do que ocorre nos três painéis da fiada do fundo, alusivos à Infância, Cristo permanece no painel central, junto à Virgem, ainda na condição de

⁸³ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo I, vol. I, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 51.

Menino. Por outro lado, a figuração do Espírito Santo reserva-se no retábulo exclusivamente para o tema da Anunciação.

O bispo reforça no retábulo a visibilidade do papel de Maria Redentora, da nova Eva sem pecado, ao encomendar mais tarde a peça escultórica alusiva à Árvore de Jessé. Deste modo, através de outros meios expressivos, incluiu o tema da sua glorificação no conjunto expositivo; tema que afinal estava já previsto, embora de modo diferente, no primeiro contrato. Registe-se que descreve detalhadamente a iconografia desta peça de escultura, recomendando que *«em cima de todos nossa Sennõra como say no cabo daquella Raiz que procede de todos os sobre ditos Rex e Jasee aquall nosa Snnora tera seu fº pequeno»*.

A estrutura narrativa dos três ciclos narrativos dos painéis menores, dispostos nas três fiadas horizontais, reforça-se com a ampliação da obra. Assim, no primeiro contrato, em virtude da estrutura ser constituída apenas por cinco panos, o central e dois laterais, cada fiada oferecia à narrativa um total de quatro painéis. Neste sentido, é interessante verificar que determina, de forma absolutamente ambígua, que *«oyto peças das outras duas partes [das duas fiadas horizontais] seram estoreadas das estoreas do creamento do mundo des o primeiro dia seguindo cada estorea per sy atee o oytavo dia»*. Quando acrescenta dois panos verticais ao retábulo, e passa a contar com seis painéis por fiada horizontal, discrimina os temas do seguinte modo: *«na primeira peca de cima estara ds padre como fez os sol e a terra e hiram seguindo as estoreas cada dia o que fez atee a criacam da dam que sam seis estoreas e desa criacõ da dam hira seguindo a mesma estorea atee que foy lamcado do parayso pelo serafim e sam atee aqui cimqº estoreas desa criacom da dam e no outro paynell que fica sera quamdo elle trabalhaua fora do parayso e ganhaua de comer cõ suor de seu corpo»*⁸⁴.

Segundo o *Génesis*, a Criação do Mundo ocorre em seis dias, e ao sexto, como coroamento da “Obra dos seis dias”, Deus Padre criou o homem. Porém, D. João de Madureira, na expressão que usa no contrato, *«atee a criacam da dam que sam seis*

estoreas», é excludente, ou seja, o tema da Criação de Adão iniciava a segunda fiada do retábulo, que se prolongava com a representação da Criação de Eva, Adão e Eva no Paraíso, Tentação, Pecado Original, Expulsão do Paraíso e, finalmente, com a Posteridade de Adão e Eva. Com base no único painel que subsiste das duas fiadas superiores, vulgarmente designado por *Criação dos Animais*⁸⁵, pode concluir-se que o número de painéis não coincidia rigorosamente com os seis dias da Criação, pela circunstância de se representaram em dois painéis distintos dois actos ocorridos no mesmo dia. Segundo o *Génesis*, os peixes e os pássaros são criados no quinto dia, enquanto os quadrúpedes são criados no sexto, como companhia do homem. Todavia, D. João de Madureira optou por indicar a figuração isolada das duas cenas, a Criação das Aves e dos Peixes, num, e a Criação dos Quadrúpedes, ainda sem a presença de Adão, noutra. Esta última designação, *A Criação dos Quadrúpedes*, corresponde, portanto, ao único painel remanescente dessa fiada. Será interessante verificar que o pintor opta por representar algumas aves no cenário do fundo desta cena narrativa, protagonizado por Deus Padre no acto criador, mas não representa qualquer animal aquático.

Que temas havia previsto o mesmo autor para o programa iconográfico da Criação do Mundo, no primeiro projecto formal do retábulo, quando indica que nos oito painéis menores, e portanto nas duas fiadas superiores, serão representadas as «*estoreas do creamento do mundo des o primeiro dia seguindo cada estorea per sy atee o oytavo dia*»? Muito provavelmente os seis temas que passaram a figurar na fiada superior, acrescidos da Criação de Adão e da Criação de Eva. Podemos, pois, concluir que o ciclo da Queda do Homem não estava previsto no primeiro programa iconográfico do retábulo, motivo pelo qual o bispo passa a discriminar os temas que lhe correspondem. Contudo, registam-se duas incoerências na indicação pontual dos temas da fiada superior e da inferior. No primeiro painel do ciclo da Criação, de acordo com a expressão utilizada no segundo contrato, seria representado «*ds padre como fez os sol e a terra*».

⁸⁴ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 92, 100, 109.

⁸⁵ Veja-se a referência a este painel por Louis Réau, *Iconografia del arte cristiano...*, tomo I, vol. I, p. 93.

Como se sabe, no primeiro dia da versão do *Génesis*, Deus Pai separou a luz das trevas. A segunda incoerência ocorre na especificação dos temas que haveriam de figurar na fiada inferior, no ciclo da Redenção. Com o aumento do retábulo, aos quatro temas inicialmente previstos, Anunciação, Natividade, Adoração dos Magos e Circuncisão, acrescenta-se a Visitação e a Apresentação no Templo. Porém, o bispo não mantém a ordem sequencial entre os temas da Adoração dos Reis Magos e a da Circuncisão. Na versão inicial, aquele tema antecedia este, enquanto na versão final se regista o contrário, ou seja: a figuração da Circuncisão antecedia a da Adoração dos Reis Magos.

De acordo com o calendário litúrgico e a lei moisaica, é lógico que a ordem sequencial dos acontecimentos seja conforme o estipulado no segundo contrato, já que a Epifania se celebra a 6 de Janeiro e que a Circuncisão deveria realizar-se oito dias após a Natividade⁸⁶. No *Novo Testamento*, (Lucas, 2:21), pode ler-se: «Quando se completaram os oito dias para circuncidar o Menino, deram-lhe o nome de Jesus, indicado pelo anjo antes de ser concebido no seio materno».

O facto de D. João de Madureira não ter mantido a mesma sequência para os dois painéis nos dois contratos de obra reflecte o carácter de certo modo arbitrário que a sequência dos dois temas assume nas representações plásticas da época.

É também fundamental considerar que um programa como este representa um grande desafio para qualquer pintor, ainda que muito experiente. É evidente que o consignado nos textos contratuais diz muito pouco acerca do que seriam os materiais figurativos – dos vinte painéis, nos efeitos visuais de conjunto, e de cada um, isoladamente. Todavia, os cinco que subsistiram permitem extrair coordenadas fundamentais desse processo criativo, provando que o registo documental escrito será sempre excessivamente fragmentário para devolver uma ideia concreta do que seriam as complexas relações entre o pintor e a sua clientela. A representação do próprio bispo, num surpreendente retrato no painel da *Circuncisão*, que não estava prevista no contrato,

ou a densidade iconológica da *Anunciação*, são exemplos sumários das muitas “circulações” entre o ideário e as ambições do bispo e a imaginação criativa, os recursos expressivos, de Vasco Fernandes.

Quanto à sensibilidade estética do bispo, pelo programa construtivo da Sé⁸⁷, pelo tipo de indicações que fornece ao pintor, pela encomenda da escultura ao flamengo Arnão de Carvalho, pode concluir-se que em nada se desvia da linha de orientação em que se enquadra a acção dos mais activos e empenhados promotores das duas primeiras décadas do séc. XVI. No fascínio do “brilho do Norte”, por certo activado e reforçado pelo esplendor desmesurado que ele atingiu na Espanha dos Reis Católicos, inscrevem-se o prazer e o mérito que advêm deste tipo de promoções. Ambos decorrem, fundamentalmente, dos efeitos de uma devoção activa e do desejo de deixar uma recordação de si.

Dois anos após a conclusão do retábulo, em 1513, D. João de Madureira resignou à mitra, apesar de manter residência na cidade de Lamego. Em 1515, adquiriu ainda no bairro do Castelo, junto à igreja de S. Salvador, umas casas com quintal e laranjeiras, onde, em data incerta, viria a falecer⁸⁸.

⁸⁶ A título de exemplo, refira-se que nas *Constituições* do bispado de Viseu, de D. Miguel da Silva, com a data de 16 de Outubro de 1527, no capítulo Lij, «*Das festas que se ham de Jejuar e guardar*», a celebração desses acontecimentos respeitava a sequência habitual: Circuncisão, Epifania, Purificação.

⁸⁷ A fachada foi já concluída pelo seu sucessor, mas é provável que o projecto não diferisse significativamente do inicial. Apesar do uso da expressão «*entavolamento de obra romana*», no documento relativo à sua conclusão, em 1514, a sua linguagem aponta globalmente para as soluções do manuelino. Veja-se Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 315.

⁸⁸ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento I, p. 14.

Separação da luz e das trevas	Separação das águas e do céu	Santíssima Trindade	Separação das trevas e das águas	Criação do sol e da lua
Criação das aves e dos peixes	Criação dos quadrúpedes		Criação de Adão	Criação de Eva
Anunciação	Natividade	Assunção da Virgem	Adoração dos Magos	Circuncisão

PROGRAMA ICONOGRÁFICO DO RETÁBULO DA SÉ DE LAMEGO
(primeiro contrato)

Separação da luz e das trevas	Separação das águas e do céu	Separação das terras e das águas	Padre Eterno com o Mundo na Mão	Criação do sol e da lua	Criação das aves e dos peixes	Criação dos quadrúpedes
Criação de Adão	Criação de Eva	Adão e Eva no Paraíso		Tentação ou Pecado original	Expulsão do Paraíso	Posteridade de Adão e Eva
Anunciação	Visitação	Natividade	Virgem no Trono com o Menino	Circuncisão	Adoração dos Magos	Apresentação no Templo

PROGRAMA ICONOGRÁFICO DO RETÁBULO DA SÉ DE LAMEGO

(segundo contrato)

2. 1. 3. D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos (1513 - 1523)

A nomeação do fidalgo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos para a mitra lamecense em 1513, período em que Vasco Fernandes se encontrava ainda nas imediações da cidade, é uma boa prova da importância desta diocese.

D. Fernando era filho do 1.º conde de Penela, sobrinho do bispo de Coimbra, D. Jorge de Almeida, e aparentado com a família real portuguesa. Tratado por D. Manuel por «*muito amado sobrinho*»⁸⁹, viveu quase sempre na Corte, com o título de deão da capela-real e, a partir de 1516, com o de capelão-mor do Rei, desempenhando ainda o ofício de chanceler do Reino. Estudou no mosteiro de S. Vicente de Lisboa, onde teve por mestre D. Diogo Ortiz, tendo ascendido também a prior-mor deste mosteiro; cargo que manteve como comendatário até 1547, com direito a dois terços das rendas. Em 1536, ainda com o título de bispo de Lamego, que manteve até 1540, foi instituído inquisidor-mor do Reino, por bula de Paulo III.

O modo como exerceu o poder, e tirou partido dele, não esconde a dualidade da sua posição de fidalgo auxiliar do Rei e de alto dignitário eclesiástico. De facto, não só assumiu o papel de empenhado defensor dos direitos e privilégios da Igreja face aos direitos reais, mas também o de convicto disciplinador. A título de exemplo, e para ilustrar esta dualidade, refira-se que o seu primeiro acto conhecido enquanto bispo de Lamego diz respeito à acção judicial que moveu, e que veio a ganhar, contra o teor do foral outorgado por D. Manuel à terra de Aveloso, em 1514, por transferência abusiva dos foros e tributos devidos à Igreja para a esfera dos direitos reais. Ainda no mesmo ano, promoveu uma reforma disciplinadora na sua Sé, ao dotar o cabido de novos estatutos que consignavam, entre outras, a obrigação de

⁸⁹ No fundo documental da Sé de Lamego do A.N.T.T., no surpreendente volume de correspondência que manteve com o cabido da Sé, surge invariavelmente a indicação da sua relação familiar com o Rei.

residência, apenas desculpável mediante apresentação de certidão jurada de médico, e a ameaça de excomunhão aos que revelassem segredos da mesma corporação⁹⁰.

Na assídua correspondência que expediu a partir da Corte para gerir os assuntos da sua diocese não esconde o modo autoritário como exerceu o seu poder, mas também, e como seria de esperar, a colaboração estreita e permanente que manteve com o cabido no sentido de marcar profundamente os vastos domínios territoriais da sua diocese⁹¹. Neste âmbito, não só prosseguiu com as obras de reforma da Sé, iniciadas pelo seu antecessor, como veio a promover, já pelos anos vinte, um novo e ambicioso programa arquitectónico e urbanístico. De acordo com a natureza dos empreendimentos e com a linha de orientação estética seguida, que é testemunhada mais pelos documentos escritos do que pelas poucas obras que restam, a sua acção mecenática poder-se-á dividir em duas fases distintas.

Na primeira, logo nos primeiros anos do seu governo, e como se afirmou, continua o programa de reforma do seu antecessor. Em 1514, ano da sua confirmação, e já com o retábulo colocado no altar-mor, outorgou à mesa capitular, que considerava que «*a dita see e igreja estava muy desfallecida e myngoada dornamentos*», a quantia de cento e cinquenta mil reais «*pera sedas e outras quaes quer cousas pertencentes pera ornamentos da dita see*»⁹². No ano seguinte, em 1515, mandou que se acertasse com Vasco Fernandes o modo de pagamento do montante ainda em dívida, pelo retábulo e pelo trabalho de decoração do arco triunfal; assunto a que já se fez referência. Através de uma carta inédita, datada de 16 de Novembro de

⁹⁰ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento I, pp. 14-26.

⁹¹ As suas cartas assumem o maior interesse, pois além de permitirem reconstituir com precisão os seus passos, dão conta das estratégias a que recorreu para conciliar as suas responsabilidades na Corte com as constantes solicitações que decorriam das suas funções episcopais. Numa delas, escrita de Almeirim, a 26 de Janeiro de 1528, afirma que «*folguara bem niso de vos fazer a vomtade poes passa de tres anos que eu vym desa cidade e pode ser que estarey outros tamtos ou mais sem tornar a ela*». Não admira que, através de outras cartas anteriores, nomeadamente numa escrita em Tomar, em Julho de 1525, lamente junto do cabido encontrar-se retido na Corte, e que afirme, numa outra escrita de novo em Almeirim, em Janeiro de 1527, «*desejo essa igreja bem servida e soy certo que nenhum prelado de portuquall tem tão boa vontade e amor a seu cabido como eu tenho a esse*».

⁹² A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 177, fol. 130. Inédito.

1516, comunica ao cabido a sua decisão acerca de um pedido de autorização do conde de Marialva para a construção de uma capela no interior da Sé. O seu teor, que passamos a transcrever, é interessante pelo jogo das relações de poder entre o bispo o cabido, por um lado, e entres estes e o referido conde, por outro, mas também pelas informações relativas às intervenções então em curso na Sé, designadamente a do início do seu abobadamento:

«[...] o Senhor Conde de maryalva me fez ora saber como elle queria fazer nesta igreja hua capella e que lhe nom queres confiar que romperem as paredes da dita see salvo se a dita capella for toda de cantarya e dabobada / e quanto suas paredes serem de cantarya me parece mto rezares fazeye da maneyra que dezes / e eu ho tenho asy em viarlo pedir parecer ao dito senhor conde / e quanto ha abobada me parece que se pode escurar fazendo se de muy boo olyvell como a que agora esta começando nesta see ou mylhor se mylhor poder ser /muyto vos encomendo que ho ayaes assy por bem e se faça nesta parte o que o senhor conde quer»⁹³.

A capela que o conde de Marialva, D. Francisco Coutinho, pretendia mandar construir na Sé, contra a vontade dos cónegos, mas com parecer favorável do bispo, como se percebe pelo teor da carta, deveria corresponder à capela de Santa Catarina, situada na nave direita, que era cabeça do morgado de Medelo e tinha o referido conde como administrador. Todavia, é interessante verificar que o bispo D. Fernando de Meneses apoiou o cabido contra o conde, quando este, em 1526, sob pretexto de direito de padroado, pretendeu apresentar o seu capelão na dignidade de arcipreste⁹⁴.

Mas o que interessa fazer aqui ressaltar é o envolvimento directo do conde de Marialva, que emprestou certa quantia em dinheiro ao bispo antecessor para pagar a Vasco Fernandes uma das prestações relativas ao retábulo, e que fundou depois o mosteiro de S. Francisco de Ferreirim, em empreendimentos artísticos concretos na Catedral lamecense. Nada de preciso se sabe acerca do retábulo que o conde teria encomendado para a mesma capela de Santa Catarina, mas em 1676, e de acordo com Gonçalves da Costa, os foreiros recebem ordem do visitador para mandarem fazer

⁹³ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Correspondência*, Cx. 37, maço 1, carta 13. Inédito.

⁹⁴ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento I, p. 18.

«*outro retabulo ao moderno, pintado e dourado*» e nova imagem de vulto da padroeira, visto achar tudo já gasto pelo tempo”⁹⁵.

A conclusão da fachada, ornada com um conjunto de vitrais, onde figuravam as armas do bispo-promotor data também deste período inicial. Mas, como se disse, Vasco Fernandes encontrava-se então nas imediações da cidade, ocupado com o retábulo da abadia cisterciense de Santa Maria de Salzedas. E se não existem informações concretas quanto a prováveis ligações entre as duas personagens, não há dúvida que o pintor, autor do retábulo que o bispo pode admirar quando chegou à sua Sé, e que ainda ajudou a custear, se integra plenamente em todo este eufórico movimento de renovação artística, não apenas promovido pelo bispo-fidalgo, mas também pelo conde de Marialva e seus aparentados.

Com a perda do acervo documental no trágico incêndio do Seminário Maior de Viseu não é fácil averiguar a identidade do encomendante do retábulo destinado à importante abadia cisterciense de Santa Maria de Salzedas. Todavia, é provável que tal encomenda se deva a um aparentado do conde de Marialva, Brás Fernandes, que foi o 15.º abade comendatário do mosteiro, no período que decorre entre 1513 e 1530. Gonçalves da Costa informa que o referido abade “se deslocou 7 vezes a Roma, em negócios da ordem e pessoais, e da última regressou com o título de bispo de Biblião”. E, ainda segundo o mesmo autor, sabe-se que ao tempo da visita de D. Edme Saulineu, chegado a Salzedas a 1 de Janeiro de 1533, se sagrou o altar-mor⁹⁶.

⁹⁵ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento II, p. 446.

⁹⁶ M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento II, Lamego, 1984, p. 520. A circunstância do autor omitir a identidade das fontes utilizadas, dificultou o imprescindível aprofundamento destas informações concretas.

2. 2. Os mecenas da mudança: os ecos de Itália

2. 2. 1. O programa renascentista de D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos (1523 -1540)

Os ecos do renascimento italiano assumem expressão no âmbito da importantíssima acção mecenática de D. Fernando de Meneses Coutinho, o bispo fidalgo que temos vindo a acompanhar, quando põe em marcha, já pelos anos vinte, um programa arquitectónico e urbanístico impressionante, e com sensíveis inovações face ao gosto até então dominante.

Embora se trate de um mecenas não directamente relacionado com a trajectória de Vasco Fernandes, pelo menos de acordo com os documentos conhecidos, parece-nos oportuno valorizar a circunstância de se tratar de uma poderosa e influente personagem da Corte, a desempenhar, como era hábito, um papel fundamental de articulação entre a capital e a sua diocese provincial. Por um lado, as tensões e os impulsos que estimularam e conduziram os artistas mais isolados geograficamente a novos ou renovados modos de expressão, caso de Arnão de Carvalho e seus colaboradores, revêem-se neste tipo de articulações. Por outro, a proximidade geográfica das dioceses de Viseu e de Lamego, na origem de uma concorrência ancestral que está já por detrás deste tipo de promoções, não é menos importante para compreender as razões que levaram um artista com a notabilidade de Vasco Fernandes a fazer uma carreira fulgurante na província. De resto, a acção deste prelado do Renascimento, que antecipa em alguns anos a de D. Miguel da Silva em Viseu, não tem sido devidamente valorizada pela historiografia⁹⁷.

⁹⁷ No momento em que concluíamos esta dissertação, Vitor Serrão enviou-nos um texto relativo a uma comunicação apresentada ao “Congresso de Arte Peninsular sobre Propaganda e Poder (Faculdade de Letras de Lisboa, Maio de 1999)”; Vitor Serrão, “O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego”, (no prelo).

Numa carta escrita em Lisboa, a 15 de Janeiro de 1521, é o próprio bispo que incumbe o cabido de tratar da encomenda das portas para a Sé⁹⁸. Como se sabe, a partir do contrato publicado por Vergílio Correia, a obra viria a ser entregue ao antigo colaborador de Vasco Fernandes, o flamengo Arnão de Carvalho, já no ano de 1526. O que de mais relevante se especifica nesse contrato, à parte a informação de que o bispo tinha já nomeado um encarregado de obras, o cónego Luís Gonçalves, é a indicação precisa dada a Arnão, em duas passagens, de que a obra seja feita «*ao Romano*»⁹⁹. Aliás, dois anos antes, a 3 Novembro de 1524, o próprio bispo deslocara-se a Lamego e estabelecera com o pedreiro Duarte Coelho, no paço episcopal, um contrato para a construção do claustro e dos muros. A quadra claustral é hoje uma peça fundamental, já que quase tudo se perdeu com as reformas sucessivas, para avaliar as linhas de orientação estética do seu programa construtivo. No documento em questão, as indicações relativas à linguagem renascentista a adoptar, coincidentes com o que sobreviveu, são muito precisas. A título de exemplo, transcrevem-se as passagens seguintes:

*«todas as paredes da dita crasta e casas que se fizerem ao redor della seram de camtarya toda bem lavrada de pedra limpa em as quaes paredes lavrara em cada base cinqº semtauros (?) lavrados de pedra de todas partes e nã seram mais copridos q a grossura das paredes [...] e as volltas dos arcos seram em redondo / e a pedra soamente sera eschamfrada de cada parte como em oytavo / z teram suas vasas e capiteis lavrados na maneira de que se fara um mollde q seja mostra pera toda a obra que acabe Em oytavo per feito por q os esteos somente ham de ser oytavados // z cada esteo sera de sete pallmos de comprido de huma so peca oytavados de grosso»*¹⁰⁰

Numa carta de 25 de Agosto de 1528, na sequência de um pedido do cabido para que patrocinasse as obras da adega, que havia ruído, escreve o prelado: «*as paredes facamse de muito boa camtaria como a crasta e o que mais custar da*

⁹⁸ A.N.T.T., *Correspondência*, Cx. 37, maço 1, carta 34. Inédito.

⁹⁹ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 128-130.

¹⁰⁰ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Livro de Notas*, n.º 185, fol. 148-150. Documento referido por Vergílio Correia, *Artistas de Lamego*, Coimbra, 1923, p. xvii.

*quantaria que alvenaria eu o quero pagar porque a obra fique fermosa [...] e ate se acabar que cese a da crasta»*¹⁰¹. Nesta data, estaria já em marcha a reconstrução do paço episcopal, ao qual, segundo Gonçalves da Costa, “dava acesso vasto pátio de cantaria lavrada e ostentava na fachada uma galeria de janelas de sacada defendida por barras de ferro encimadas de bolas doiradas, ao gosto renascentista, obra considerada ao tempo a melhor de Portugal no seu género”. Para o mesmo sumptuoso paço teria adquirido, entre 1525 e 1535, de acordo com Annemarie Jordan, o importante conjunto de tapeçarias flamengas, que se expõem actualmente no Museu de Lamego¹⁰².

O melhor testemunho para avaliar o alcance e o impacte do seu ambicioso programa renascentista, destinado a modernizar a cidade, é o manuscrito do lamecense Rui Fernandes, que, aliás, lhe é dedicado, o *Tratado de hum rico panno de fina verdura que há em este Reyno de Portugal de compasso de duas legoas arredor da cidade de Lam.º, que he cituada em riba do Douro da comarca da Beira, derigida ao M.to Ilustre magnífico Senhor, o Snr. Dom Fernâdo Bp.º da dita cidade, e primo de El Rey N.S. e seu cappellão mor, feito por Ruy Fernandes cidadão da dita cidade, e tratador de lonas, e bordates del Rey N.S. que se em ella fazem. Feito no ano de 1532*. Embora esta interessante obra, publicada pela Academia Real das Ciências em 1824, não se destine especialmente a valorizar a acção do prelado, permite respigar alguns dados acerca do seu ambicioso programa construtivo. Rui Fernandes faz alusão “à cruz e miradouro que Vossa Senhoria Mandou fazer”¹⁰³, mas vejamos as informações que dá na passagem seguinte:

«Outro é o bairro da Sé [...] onde estão os paços de Vossa Senhoria, e com o formoso jardim, e grande terreiro, e cerco de muro que Vossa Senhoria mandou fazer, e assim com o poço, e carreiras, e com outras mui formosas benfeitorias que Vossa Senhoria tem feitas, que é a melhor coisa da cidade, e também dá muita graça ao rio. Neste bairro da Sé, e em cada parte que cavam por pouco espaço que cavam acham água,

¹⁰¹ A.N.T.T., Sé de Lamego, *Correspondência*, Cx. 37, maço 2, carta 31. Inédito.

¹⁰² Annemarie Jordan, “Tapeçaria”, *Roteiro do Museu de Lamego*, Lisboa, I.P.M., 1998, pp. 33-45.

¹⁰³ Citação a partir de M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado...*, Renascimento I, p. 18.

como Vossa Senhoria sabe pela água do seu mui formoso poço da bomba, que mandou abrir, onde achou dois mui grandes tornos de água para o tanque»¹⁰⁴.

A magnanimidade de D. Fernando revê-se também noutro tipo de investimentos, quando surge a custear retábulos destinados à cidade e às diversas igrejas da sua diocese. Interessa assinalar, no texto da conhecida procuração passada pelo prestigiado Cristovão de Figueiredo aos seus parceiros, Garcia Fernandes e Gregório Lopes, no paço episcopal de Lamego, a 27 de Maio de 1534, a referência a «*todos los Retavolos que elle e ho dito gracia frz e gregorio lopez pintor delRey tem pintados e pintam em esta cidade ao Infante e ao Snnõr bispo e a outras pesoas e pera o moesteiro de fereirim*».

Embora omissa quanto à identidade das obras e quanto à sua cronologia precisa, não há dúvida que a famosa tríade de Lisboa (e ainda Cristóvão de Utrecht, que testemunha o citado documento e é referido como «*estante na dita cidade*»¹⁰⁵) havia tomado o encargo de realizar diversos projectos para diferentes clientes, entre os quais se incluía este importante prelado. O referido Infante D. Fernando, casado com D. Guiomar Coutinho, a única filha do poderoso conde de Marialva, assume um papel fundamental, sendo com toda a probabilidade o responsável pela deslocação dos mestres de Lisboa a Lamego. No texto contratual relativo ao retábulo de Valdigem, encomendado ao pintor local Bastião Afonso, Cristóvão de Figueiredo é precisamente referido como «*pintor que faz as hobras do Infante nesta cidade*»¹⁰⁶.

Tanto quanto é possível perceber, à luz dos documentos e do que é lógico supor, o bispo reservava para os pintores de Lisboa as obras destinadas à cidade (decerto à capela do paço), enquanto recorria a artistas locais para lhe fazerem os retábulos destinados às igrejas diocesanas. Alguns dados concretos permitem estabelecer ligações do bispo, através dos seus mais directos colaboradores, com o pintor Bastião Afonso e com o entalhador-escultor Arnão de Carvalho. Em parceria,

¹⁰⁴ Utilizámos a edição de Augusto Dias, *Lamego no Século XVI*, Lamego, Beira Douro, 1947.

¹⁰⁵ Documento publicado na íntegra por Vergílio Correia, *Pintores Portugueses...*, p. 33.

isoladamente, ou em associação com outros companheiros, foram sistematicamente chamados a fazer retábulos para a vasta área geográfica da diocese lamecense. Tal é o caso, para exemplificar, dos retábulos de Escalhão (1524), que o «*Sr. Bispo da dita cidade mandou fazer*», e de Freixeda do Torrão (1523), encomendado por Pedro Lopes «*como visitador que he do R.do e manífico S.or o S.or D. Fernando bpo da dita cidade*»¹⁰⁷.

Em 1540, já com sessenta anos, D. Fernando de Meneses Coutinho, um verdadeiro D. Miguel da Silva à escala nacional, no que a promoções artísticas diz respeito, foi transferido da mitra de Lamego para o arcebispado de Lisboa.

Finalmente, para que se pudesse afirmar que o mecenas em questão prefere os pintores de Lisboa a Vasco Fernandes seria necessário dispor de uma outra, e mais precisa, geografia de articulações. Note-se que é o pintor morador em Viseu, Henrique Fernandes, e não o seu provável mestre, que surge associado ao entalhador flamengo (um dos artistas que mais beneficiou da política mecénática de D. Fernando) para fazer o trabalho de policromia do retábulo de Escalhão. De resto, as encomendas que recebe de D. Miguel da Silva são um bom testemunho do seu mérito e do seu prestígio.

2. 2. 2. O mecenato de D. Miguel da Silva

Pela sua formação humanista, literária e artística, pelo seu assumido papel de mecenas da arte, como tem vindo a ser assinalado por Rafael Moreira, D. Miguel da Silva é uma figura chave para compreender o quadro das decisivas mudanças que se operam na arte portuguesa por volta dos anos trinta do séc. XVI.

O percurso artístico de Vasco Fernandes, que se cruza directamente com a sua acção governativa da diocese de Viseu, no período que decorre entre o final de 1525 e

¹⁰⁶ Vergílio Correia, *Pintores Portugueses...*, pp. 31-32.

¹⁰⁷ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, p. 126.

1540, integrando-se no seu ambicioso programa de renovação artística, é um bom testemunho indirecto das suas ideias, da sua sensibilidade estética e do seu poder. Graças à sua iniciativa, Viseu conheceu um dos momentos mais brilhantes da sua história, transformando-se, por excelência, no espaço de recepção da nova linguagem classicista. O seu programa construtivo na sede do bispado passou essencialmente, como é sobejamente conhecido, pela renovação do espaço catedralício e pela ampliação e renovação da quinta de Fontelo.

E se no domínio da arquitectura, o programa promovido por D. Miguel da Silva passa pela introdução de uma linguagem nova, a partir de uma linha consonante entre as suas ideias e a arte do seu arquitecto, de origem e formação italiana, no campo da pintura ficou associado às sensíveis alterações do modo de pintar de um dos mais notáveis pintores portugueses, que tinha iniciado localmente, havia já algumas décadas, a sua brilhante carreira artística. Será justamente para estes espaços, reconstruídos ou profundamente remodelados, que o líder da oficina viseense tomará a responsabilidade de pintar novos retábulos, associando-se directamente ao projecto do prelado.

Na verdade, embora não se conheça um único documento escrito que estabeleça relação directa entre D. Miguel da Silva e Vasco Fernandes, é um conjunto extraordinário de pinturas – os cinco grandes retábulos da Sé de Viseu e os dois do paço episcopal de Fontelo, ainda que com pontuais colaborações – que a vêm testemunhar. A cultura artística do mecenas e os novos artistas que então, por sua via, chegavam à cidade, especialmente o arquitecto Francesco da Cremona, estão na origem de um decisivo alargamento dos horizontes estéticos do pintor.

Em primeira instância, e pela directa relação que a sua pintura estabelece com a “verdade” do visível, esse conjunto de estímulos materializa-se na linguagem da arquitectura, ao nível dos seus elaborados cenários, e na opção por um novo formato de pintura – a *pala* italiana substitui os polípticos historiados que vinha pintando, havia quase três décadas, nas dioceses de Viseu e de Lamego. Mas vejamos que

articulações é possível estabelecer entre os percursos dos dois protagonistas em questão e de que modo elas se podem rever nesse extraordinário conjunto de pinturas.

D. Miguel da Silva foi universalmente conhecido graças à dedicação que lhe fez Baldassare Castiglione do seu *Libro del Cortegiano*, (Veneza, 1528), já então bispo de Viseu, diversas vezes reeditado e traduzido durante todo o século XVI. Especialmente bem estudada, a sua vida pode sumariamente articular-se a três segmentos cronológicos concretos, de acordo com os cenários em que viveu e as funções específicas que desempenhou¹⁰⁸. Formado em Paris e em Siena, ingressou na carreira diplomática como agente de D. Manuel junto da Cúria Romana, como diz Silva Dias, “nas proximidades de 30 de Agosto de 1514”. Plenamente integrado nos círculos intelectuais e políticos da roda pontifícia até ao ano de 1525, merecendo o maior apreço dos papas desse tempo, Leão X, de Adriano VI e Clemente VII, reforçou e amadureceu as suas concepções culturais no contacto com os reformadores lateranenses e os humanistas italianos¹⁰⁹.

Entre 1525 e 1540, a sua vida decorre, como se sabe, em Portugal. Forçado a regressar por D. João III, que o pretende afastado da possibilidade de ascender às honras da púrpura, desempenha o cargo de Escrivão da Puridade, recebe em comenda, entre muitas outras benesses temporais, o priorado do mosteiro de Landim, de cónegos regrantes, o de Santo Tirso, de beneditinos, e o de S. Pedro das Águias, de cister, e ascende à dignidade de Bispo de Viseu. Finalmente, entre 1540 e 1556, o último período da sua vida, que decorre de novo em Roma, após a célebre fuga ao

¹⁰⁸ Veja-se especialmente Alexandre Herculano, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal II*, vol. XIX, (ed. Círculo de Leitores: *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, Lisboa, 1987); Fortunato de Almeida, *História da Igreja...*, tomo III, parte 2, Coimbra, 1915, pp. 908-934; José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969, pp. 76-106; Sylvie Deswarte, “La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)”, *O Humanismo Português 1500-1600*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988, pp. 198-200; *Idem*, *Il «Perfetto Cortegiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.

¹⁰⁹ Cf. José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural...*, vol. I, p. 77.

ódio de D. João III, e já sob o pontificado do papa Paulo III, ascendeu à dignidade de cardeal.

Ainda que diversos aspectos da biografia de D. Miguel da Silva possam ajudar a esclarecer o alcance do binómio mecenas-pintor é fundamentalmente a sua acção enquanto bispo de Viseu que aqui interessa equacionar. Mas ainda que uma perspectiva de enfoque tão circunscrita quanto esta não impusesse, por si só, limites operativos, seria sempre obrigatório remeter para a consulta de alguns estudos dedicados ao papel que D. Miguel da Silva desempenhou na renovação da arte portuguesa¹¹⁰.

Considerando que não se conhece um único documento que informe acerca da cronologia das pinturas que ligam as duas personagens aqui em enfoque, apesar de todos os esforços que nesse sentido empreendemos, optámos por uma leitura exploratória de toda a documentação relativa à acção de D. Miguel da Silva enquanto bispo de Viseu, alguma da qual inédita, justamente com a finalidade de lançar alguma luz sobre tal questão.

De acordo com Fortunato de Almeida, através de um breve dirigido por Clemente VII a D. João III, com a data de 23 de Março de 1526, em que o papa se congratulava pela eleição de D. Miguel para o bispado de Viseu, e tecia ao novo prelado os maiores elogios, é possível apontar o ano de 1526 para a sua nomeação. Porém, uma carta escrita em Almeirim por D. Miguel para o cabido da Sé de Viseu, com a data de 8 de Janeiro de 1526, permite concluir que tal acto ocorreu no final de 1525, já que se trata de uma resposta ao referido cabido que o felicitava pelas novas funções. O seu teor é interessante, pois o novo prelado solicita já *«a todos e a cada huum particullarmente que me lembreis as cousas que vos parece mays necessarias*

¹¹⁰ Para o período italiano do seu percurso biográfico ver Sylvie Deswarte, "La Rome de D. Miguel..."; *Idem*, *Il «Perfetto Cortegiano»...* Para o período que decorre em Portugal (1525-1540) ver Rafael Moreira, "D. Miguel da Silva e as Origens da Arquitectura do Renascimento em Portugal", *Mundo da Arte*, n.º 1, II série, Lisboa, 1988, pp. 5-23; *Idem*, "Arquitectura: Renascimento...", pp. 303-375.

para o bem dessa igreja pera eu as fazer a seu tempo»¹¹¹. Mas, ainda que a eleição tivesse ocorrido no final de 1525, a sua confirmação só seria feita no final do ano seguinte, exactamente a 21 de Novembro.

Neste espaço de tempo, e através de uma outra carta dirigida ao cabido da Sé com a data de 7 de Julho de 1526, D. Miguel informa que João Mendes «*criado del rey e de minha criação e que e pessoa de muyto merecymto e vertude*», o representaria no bispado. Mas só quase um ano depois, a 4 de Fevereiro de 1527, comunica ao mesmo cabido que manda «*a Joane memdez meu provisor procuraçam pera tomar a posse em meu nome desse bispado por virtude da provisam que ele vos amostraraa*». Também só a partir desta data, nas cartas que escreve para o cabido, D. Miguel da Silva faz acrescentar ao seu nome o título de “bispo eleito de Viseu”. Pode afirmar-se que a partir de meados de 1527, ainda assim por intermédio do referido provisor e de correspondência assídua, inicia efectivamente o governo do seu bispado, pois afirma numa carta, com a data 14 de Março, que a partir «*daay cessem as palavras e comecem as obras*». O primeiro acto que vem dar alcance prático a esta expressão são as novas constituições que, como se indica na folha de rosto, foram «*feytas per mandado do muyto Reverendo senhor o senhor dom Miguel da silua bispo de Viseu e do conselho del Rey: seu escriuão da poridade*». No termo da publicação, informa-se que «*Foram lidas e publicadas com acordo e conselho de nosso cabido [...] em a nossa see de Viseu em a capella mor della aos xvj dias de outubro de mill e quinhentos e xxvij anos*».

A preocupação com a formação moral e intelectual do clero, por um lado, e com o alienamento dos bens móveis e imóveis da Igreja, por outro, são algumas das linhas de orientação destas constituições. Entre outros aspectos, as citações relativas à acção dos bispos que o haviam antecedido, nomeadamente a D. Diogo Ortiz e a D. Fernando Gonçalves de Miranda, mostra que foram efectivamente elaboradas a partir

¹¹¹ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 24. Referência válida para toda a correspondência de D. Miguel da Silva com o cabido de Viseu.

da realidade concreta da diocese. Neste sentido, é particularmente interessante o capítulo lxxiiij, intitulado «Do modo de dizimar», pela evocação exaustiva do que era então a realidade económica da diocese e também pela conotação social que se atribui às diversas actividades profissionais. Os pintores e os pedreiros, como era habitual, surgem integrados na lista dos ofícios mecânicos, a par de sapateiros, alfaiates, barbeiros, ferradores, etc., especificando-se que, para estes, e para «todo outro officio maquanico; cada um [pagará] quorenta reaes». Já os ourives são destacados dessa categoria, pois surgem citados na sequência daquela expressão, estipulando-se a quantia específica a pagar de «cada hum sesenta reaes»¹¹².

O início do programa artístico promovido por D. Miguel na sede do bispado pode documentar-se a partir de um novo documento, com a data de 7 de Março de 1528. Reunido nesta data com o cabido na capela do Espírito Santo da Sé de Viseu, informa que pretende trocar certas propriedades da sua mesa pontifical por outras da mesa capitular, com a finalidade de «acreçemtar e amplyar e nobreçer a sua quinta e couto do fontello que esta a par da dyta cidade e he da mesa pontyficall»¹¹³. Até esta data, uma imensa lista de prédios rurais, que permitiram efectivamente transformar a pequena quinta episcopal de Fontelo numa grande propriedade¹¹⁴, haviam já sido minuciosamente inventariadas, como testemunha a inclusão, no mesmo documento, da sua identificação e dos respectivos foreiros.

O programa construtivo empreendido por D. Miguel em Viseu, em articulação directa com o de S. João da Foz, é a expressão cabal da sua sensibilidade estética, formada, como se sabe, no quadro do classicismo romano. O seu palácio romano, a

¹¹² *Constituyções feytas per mandado do muyto Reuerendo sñor ho sñor dom Miguel da silua (...)*, B.G.U.C., 30036/5569, R-11-1. Este exemplar tem a particularidade de acrescentar, em letra manuscrita, a palavra «*eleyto*» ao título impresso de “bispo de Viseu”.

¹¹³ A.D.V., *Pergaminhos*, maço 22, n.º 88.

¹¹⁴ Uma cópia sem data, mas provavelmente do séc. XVIII, com o título: «*Copia de hum antigo ról, que existe no Cartorio*», A.D.V., Cabido da Sé, *Documentos Avulso*, Cx. 18, n.º 13, permite reconstituir com precisão a área de ampliação da respectiva quinta e confirmar as informações do documento supracitado. Inédito.

Vila della Lungara, que tinha um célebre jardim com fontes e gaiolas, esteve porventura no horizonte do programa de ampliação e enobrecimento da quinta de Fontelo, a avaliar pelas descrições quinhentistas e seiscentistas dos «bosques muy frescos, tanques muy fermosos, fontes de grãde artificio, e outras notáveis curiosidades; entre as quais se viam gaiolas de fio de arame, de tal altura, e capacidade, que dentro livremente voavam os pássaros»¹¹⁵. De acordo com Sylvie Deswarte, pelo diálogo *De Platano*, sabe-se que D. Miguel era um conhecedor e um apaixonado pela botânica, pelo que o plano de reforma da vasta quinta de Fontelo reflecte o cosmopolitismo das suas experiências¹¹⁶. O paço, completamente alterado por sucessivas reconstruções, deslumbrou os que o viram, merecendo a António de Cabedo a seguinte observação: «Pela arte e pelo engenho superou o notável Miguel da Silva todos estes [os prelados que antecederam] e construiu, com inúmeras ajudas, uma soberba residência de campo»¹¹⁷.

Como se sabe, o programa de Fontelo incluiu ainda a encomenda de pinturas para a capela do paço, dedicada a Santa Marta, como se verá mais adiante, bem como a provável construção de uma pequena capela no espaço vasto da quinta. A que ainda subsiste, dedicada a São Jerónimo, considera-a Rafael Moreira “bem no estilo do cremonês, sobre cuja porta igual à da Foz se pode ler em grego que «*o bispo dedicou, por voto, ao eremita Jerónimo*»”¹¹⁸. De acordo com os cronistas locais, a capela que

¹¹⁵ As descrições da quinta de Fontelo devem-se ao poeta António de Cabedo, através do poema *Fontellum*, e a Baltazar Teles, *Chronica da Companhia de Jesus na Província de Portugal*, vol. I, Lisboa, 1645, pp. 125-126. De acordo com Aires Pereira do Couto, *Fontelo. Subsídios para a sua História*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, 1991, e no âmbito do estudo daquele poema, o cronista Baltazar Teles, que viveu entre 1596 e 1675, utilizou essa fonte literária, de meados do séc. XVI, como guia para a sua descrição.

¹¹⁶ Veja-se a relação de D. Miguel com a composição desta obra em latim, de João Rodrigues de Sá de Meneses, bem como o seu teor, em Sylvie Deswarte, “La Rome de D. Miguel...”, pp. 198-200 e *Idem, Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992, p. 146.

¹¹⁷ Cf. Aires Pereira do Couto, *Fontelo...*, p. 44. A construção do paço havia sido empreendida em 1399, pelo bispo D. João Homem, o que leva este autor a concluir (nota 13, p. 54) que a D. Miguel da Silva coube o restauro do edifício, mas não é crível, a avaliar com o que sucedeu com o claustro da Sé, e de acordo com as palavras do poeta António de Cabedo, que D. Miguel não tivesse procedido à reconstrução do antigo paço.

¹¹⁸ Rafael Moreira, “D. Miguel da Silva...”, p. 19.

D. Miguel da Silva teria mandado construir era dedicada ao Senhor Morto¹¹⁹, e quanto à inscrição do portal da pequena capela de S. Jerónimo, de acordo com Aires do Couto, pode ler-se, em caracteres gregos, *A Jerónimo Eremita, consagrou o bispo Pinheiro*¹²⁰.

Na altura em que D. Miguel dá início ao programa de Fontelo, estava já em marcha o seu programa construtivo no senhorio de S. João da Foz, conforme a lápide de 1528, e as obras de reforma da igreja do mosteiro beneditino de Santo Tirso, cuja lápide comemorativa data de 1529¹²¹. Tudo indica que D. Miguel da Silva tenha também tomado diligências, por esta altura, no sentido da construção do claustro da sua Sé.

Quanto ao encontro com Vasco Fernandes, e à inclusão dos retábulos das diversas capelas no seu programa de reforma, é muito provável que tivesse acontecido no mesmo ano, ou no seguinte, no Outono de 1529, por ocasião da sua sagração como bispo de Viseu. Pensamos que este acto, que tem sido confusamente equacionado, ocorreu exactamente a 24 de Setembro de 1529, conforme o teor de uma carta inédita, enviada ao cabido pelo seu provisor, João Mendes, a anunciar a chegada do bispo¹²². De acordo com o que era a prática local da sagração, escreve o provisor: «*indica sua senhoria que seja asy e da maneyra que a pontifical ho mandar e ordena que faça. e se em samartinho ou donde se acostuma que hi seja [...] e que não ha dir naproucisam mays que com seu roxete que a sua desposiçam no dar loguo pera mais*». A avaliar por descrições mais tardias do mesmo acto, a sagração incluía uma procissão da igreja de São Martinho, situada no “cimo de vila”, e que não existe

¹¹⁹ Cf. Leonardo de Sousa, *Memórias Históricas e Cronológicas dos Bispos de Vizeu* (...), tomo II, 1768, fl. 339 Vº. ms. B.M.V., 20-I-5.

¹²⁰ Cf. Aires Pereira do Couto, *Fontelo...*, p. 21. O bispo D. Gonçalo Pinheiro foi o continuador da obra de D. Miguel da Silva.

¹²¹ Rafael Moreira, “D. Miguel da Silva...”, pp. 12-13.

¹²² A.D.V., Cabido da Sé, *Documentos Avulso. Vária*. Inédito.

A carta em questão tem a data de sexta-feira 20 de Setembro, fazendo anunciar a chegada do bispo para a quarta-feira seguinte. Embora se omita o ano, pensamos, por uma série de associações, que deva corresponder ao de 1529.

já, até à Sé. A vontade de ser recebido com algum aparato, pese embora a declarada “indisposição” do prelado, pode identificar-se na seguinte indicação: «*e que nesse dia que entrar [...] descubram todos eses retavolos e estem os altares como em festas e asy ho tanger dos synos*».

Ainda que nada de concreto se adiante relativamente aos retábulos em questão, e que se possa aduzir apenas ao conteúdo da carta a presença do da capela-mor, que já aí se encontrava desde 1506, é fundamental articular aqui a informação documental que dá conta da presença de Vasco Fernandes em Viseu no mesmo período. De facto, através dos registos de foros pagos ao cabido pode certificar-se que, pelo menos, nos anos económicos de 1528-1529 e 1531-1532, o pintor estava na cidade¹²³.

D. Miguel da Silva deve ter passado os últimos meses de 1529 em Viseu. É legítimo supor que a encomenda de novos retábulos para a Sé, se não havia sido feita já no início de 1528, tenha ocorrido nessa altura. Evidentemente, não é forçoso que se estabeleça um paralelismo entre a estada do pintor e o do bispo para definir com rigor a cronologia de execução dos novos retábulos, mas é forçoso reconhecer que só a partir de contactos directos entre as duas personagens se pode entender a influência das ideias e da sensibilidade estética do mecenas sobre o processo criativo do pintor. Vejamos, antes de mais, as possibilidades de articulação cronológica que os dados documentais, e as situações que directa ou indirectamente enquadram, podem oferecer.

Além do retábulo manuelino da capela-mor, ignora-se o tipo de retábulos em uso na altura em que D. Miguel inicia o seu programa. Mas com toda a probabilidade, foram as duas capelas laterais, a de S. Pedro e de S. João Baptista, a merecer preferência nesse programa. As restantes capelas da cabeceira, designadamente a do topo esquerdo do transepto, a do Espírito Santo, que recebeu o *Pentecostes*¹²⁴ e a do

¹²³ Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 27.

¹²⁴ Alexandre Alves, *A Sé Catedral...*, pp. 62-63.

Santíssimo que recebeu o *Calvário*¹²⁵, deveriam ter ficado, numa ordem lógica de prioridades, em segundo lugar.

De acordo com Alexandre Alves, a encomenda deste retábulo a Vasco Fernandes deve-se ao administrador da capela do Espírito Santo, João Fernandes, Cavaleiro da Ordem de Santiago, que nomeava por escritura, em 1541, o filho como seu substituto¹²⁶. É evidente que as diversas capelas da Sé tinham os seus administradores. Todavia, pensamos que o sentido de unidade dos cinco retábulos, o seu sentido programático, aponta para uma encomenda única, que por certo se sobrepôs aos meios económicos e às intenções dos administradores das diversas capelas da Sé.

Considerando que o novo claustro estava concluído em 1534, é provável que a capela de S. Sebastião tenha recebido o seu retábulo por volta desta data. De acordo com os documentos a que já se aludiu, Vasco Fernandes estava a trabalhar, em Junho de 1535, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e a execução de quatro retábulos para esse mosteiro significa que, pelo menos por um período de dois ou três anos, provavelmente entre finais de 1534 e finais de 1536, não trabalhou para o bispo de Viseu. Mas é de todo provável que o tenha feito após esta data, que coincide apenas em um ano ou dois, no máximo, com o período de residência mais demorado de D. Miguel da Silva na cidade – entre os anos de 1535-1537, de acordo com as informações de Pero de Alcáçova Carneiro¹²⁷, comprovadas pelo lapso que se regista na correspondência que o bispo manteve com o cabido¹²⁸.

¹²⁵ De acordo com o P. Leonardo de Sousa, *Memórias Históricas e Cronológicas dos Bispos de Vizeu* (...), a actual capela de N.ª Senhora do Rosário, colocada ao lado da de S. Pedro, no transepto do templo, ocupa «o sítio em que em tempos antigos esteve a do Santíssimo».

¹²⁶ Alexandre Alves, *A Sé Catedral...*, pp. 62-63.

¹²⁷ Referência a partir de Rafael Moreira, “D. Miguel da Silva...”, p. 19.

¹²⁸ Entre 27 de Março de 1535 e 13 de Junho de 1538. No entanto estes dados, tendo em consideração o carácter fragmentário da correspondência que se guarda em Viseu, não são relevantes. Provam-no as cartas escritas por D. Miguel ao seu amigo Blosio Palladio, com a data de 18 de Junho de 1536, enviada de S. João das Rias [da Foz], e com a data de 27 de Novembro de 1537, remetida de Lisboa. Cf. Sylvie Deswarte, “La Rome de D. Miguel...”, p. 228.

A ideia de que Vasco Fernandes tenha feito o *Pentecostes* da capela do Santíssimo Sacramento depois de ter pintado o mesmo tema em Coimbra, e com base numa análise comparativa entre as duas pinturas, parece-nos inaceitável. É certo que o período de tempo que decorre entre 1528 ou 1529, data do início dos grandes projectos de remodelação promovidos por D. Miguel da Silva, e os finais de 1534, data em que, muito provavelmente, já se encontrava em Santa Cruz de Coimbra, é relativamente curto para prever que tenha feito a totalidade dos grandes retábulos da Sé. Este problema será equacionado no capítulo seguinte, à luz da realidade visual das pinturas em questão.

No período sequente ao da empreitada de Coimbra, é provável que tenha feito o tríptico *Última Ceia*, destinado à capela do paço episcopal de Fontelo. À formulação desta hipótese não é alheia a circunstância de se incluir o retrato de D. Miguel no outro painel destinado ao mesmo espaço, o *Cristo em Casa de Marta e Maria*.

Pensamos ser pouco provável que o projecto construtivo de Fontelo, e designadamente desta capela, estivesse já concluído em data anterior à da ida de Vasco Fernandes para Coimbra. Aliás, foi justamente a 20 de Agosto de 1535 que ficou documentado o único acto que relaciona directamente o promotor com um pintor da oficina Viseu. Trata-se de um contrato lavrado entre D. Miguel da Silva e um sineiro, no qual António Vaz surge como testemunha¹²⁹. Este documento, que infelizmente anda desaparecido¹³⁰, é um bom testemunho do envolvimento directo de

¹²⁹ Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 137.

¹³⁰ Na tentativa de o identificar, encontrámos um outro, A.D.V., Cabido da Sé, *Documentos Avulso*, Cx. 37, n.º 20, que vem certificar as informações dadas por aquele autor. Trata-se duma inquirição de testemunhas ocorrida em 1598, na qual se regista o seguinte: «[...] *testemunha que dom mygel da sylva sendo bispo deste bispado mandou chamar darouqua Martim glz saralheyro pera rezidir nesta cydade pera lhe concertar ho relogio e lhe dava de ordenado cem alqueyres de pão em cada hum anno e dous mil reys em dinheyro e certo azeite pera ho dito relogyo e que disto sabe elle testemunha por andar em sua caza huma escriptura pablyca que ho dito dom Myguel da silva fizera ao dito relogoeyro*». Inédito. Sublinhado nosso.

D. Miguel, nessa data, na gestão do programa de reforma dos diversos espaços da sede da sua diocese.

Do conjunto destas articulações cronológicas ressalta um primeiro aspecto – o mestre de Viseu repartiu o seu tempo e a sua actividade, entre o final dos anos vinte e o meado dos anos trinta, por duas encomendas de grande vulto. Um total de doze pinturas, pelo menos, e de grande formato, são o resultado da sua actividade no período que decorre entre 1528, não antes, e 1542, no mais tardar. Mas os domínios da estatística e da cronologia, no caso concreto, servem para fazer ressaltar que o ambiente artístico em que Vasco Fernandes se integrou no âmbito desta produção, se focaliza, sequencialmente, em Viseu-Coimbra-Viseu. Não há dúvida de que à necessidade em estabelecer uma correlação entre as ideias humanistas de D. Miguel da Silva – e sobretudo entre o seu indiscutível empenho em marcar os seus domínios territoriais com a nova linguagem do classicismo italiano – e o desempenho do pintor, acresce a necessidade de articulação com a experiência havida no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Através de duas obras-chave, que correspondem a dois excelentes momentos criativos do pintor, e que se ligam directamente aos dois contextos em causa, o *S. Pedro* e o *Pentecostes*, não é difícil perceber uma linha de orientação consonante. Mais, que o *Pentecostes* vem reforçar o sentido das opções que relevam da concepção do *S. Pedro*. À incorporação de uma linguagem italianizante, a partir dos elementos das arquitecturas de ambas as pinturas, bem mais expressivas no segundo do que no primeiro – provável resultado de um olhar atento, relativamente ao que faziam os arquitectos que, em paralelo, trabalhavam nos mesmos locais de destino das pinturas – acresce o sentido iconológico dos respectivos temas, em resultado, não apenas do tipo de materiais figurativos, mas fundamentalmente do modo como são manuseados.

Para reforçar esta ideia, com um exemplo eloquente, pode evocar-se a grande diferença entre o *S. Pedro* do antigo mosteiro de S. João de Tarouca e o da Sé de Viseu. Pensamos que, ao contrário do que tem sido afirmado, a diferença entre as

duas pinturas não resulta tanto da tipologia dos materiais figurativos – do trono gótico, no primeiro, e renascentista, no segundo, do terraço arcaizante de vegetação, num, e no pavimento perspéctico, noutro – quanto do modo como os pintores trabalham esses materiais. É também por isso que o peso que o contexto da encomenda exerce, ou pode exercer, sobre o processo criativo do pintor não chega para justificar as diferenças profundas entre as duas pinturas em questão. E nesta linha, pensamos que não é seguramente uma mudança pontual de formas, como a do trono do S. Pedro, no painel destinado à Sé, em que se prescinde do formulário gótico em detrimento de uma solução italianizante (embora não assumida em pleno), que permite ver a pintura enquanto reflexo do gosto classicista do bispo-mecenas de Viseu. Aliás, o inquestionável gosto de D. Miguel pela Antiguidade, seja filológico seja arqueológico e artístico, a sua obsessão pelas lápides comemorativas com caracteres clássicos, e mesmo com o seu nome latinizado para *Michael Silvius*, como sucede no âmbito do programa de S. João da Foz, circula praticamente à margem da pintura de Vasco Fernandes. A título de exemplo, numa obra como o *S. Sebastião*, destinada a uma capela do seu claustro renascentista, não seria inusitada a ideia de utilizar o pedestal onde se eleva o poético e escultural corpo nu do santo para uma inscrição epigráfica. E não é certamente a natureza do tema que justifica a ausência de referentes antiquizantes. No entanto, é no poderoso envolvimento dramático das figuras, no estudo anatómico do nu, no *Batismo*, no *Calvário*, e de modo exemplar no *S. Sebastião*, no carácter mais sintético e menos descritivo da forma, que se pressentem os estímulos ou as influências do seu mecenas.

Que a relação entre D. Miguel e Vasco Fernandes passa pela concepção dos programas iconográficos, pela relação entre idealização e concretização, provam-no de modo mais directo o *S. Pedro* e o tríptico *Última Ceia*.

O modelo iconográfico utilizado no retábulo de *S. Pedro* não constitui propriamente uma novidade¹³¹. O apóstolo ocupa solitariamente o centro do campo figurativo, ladeado por duas cenas narrativas, alusivas a passos da sua vida, que se perdem, ou que se fecham, num preciso jogo de articulações que simula o perto e o longe. A poderosa rotundidade escultórica do volume da figura, cuja monumentalização se gera na genial articulação entre a luz incidente da direita, esbatida pela que entra das aberturas laterais, e a projecção da sombra no trono, a eloquência do gesto e do olhar, ambos dirigidos a um espaço infinito mas tangível ao do espectador, enfim, um somatório de inteligentes estratégias de representação, fazem do *S. Pedro* o chefe espiritual da cristandade, a consubstanciar a ideia da supremacia do poder temporal sobre o espiritual, de que D. Miguel da Silva era acérrimo defensor.

O tríptico destinado à capela do paço de Fontelo, já não tanto pelos valores picturais, que o tempo alterou significativamente, mas pelo modo como o pintor poderosamente encena uma narrativa complexa, é um dos exemplos mais eloquentes da relação entre os dois protagonistas. Um substancial desvio das estratégias de representação de um tema recorrente, o da Última Ceia, articula-se directamente ao substancial desvio semântico do discurso. O tema central desmultiplica-se numa série de temas conexos – a celebração da Páscoa judia, a provável alusão ao episódio do Lava-pés, à Unção de Cristo por Maria Madalena e às cenas seguintes da Paixão, entrecruzados com figurações que acentuam pontuais polaridades, como seja a traição

¹³¹ Não é necessário, neste âmbito, evocar a relação entre o de *S. João de Tarouca* e o de *Viseu*, que aliás remete para a questão da fronteira precisa entre a arte de Vasco Fernandes e a de Gaspar Vaz. O painel que se expõe no Museu Groeninge, de autoria de pintor anónimo, o *Maitre de la Legende de Sainte Lucie*, datável de finais do séc. XV (vd. Valentin Vermeersch, *Les Primitifs Flamands*, Bruges, Les Amis des Musées communaux de Bruges, 1988, pp. 44-45), ou um outro de autoria desconhecida, que se conserva na catedral de Sevilha, são modelos iconográficos anteriores e muito próximos do *S. Pedro* de Vasco Fernandes. Por sua vez, na pintura portuguesa, tanto na modalidade do óleo como na do fresco, o número de réplicas, cópias fidedignas ou interpretações mais livres do modelo de Vasco Fernandes é impressionante. A título de exemplo, refiram-se os seguintes exemplares: Museu de Castelo Branco, igrejas de Mouraz (Tondela), Lordosa (Viseu), colecção particular de Viseu, proveniente de Gouveia, Sertã, Montemor-o-Novo, Terena (Alandroal), Évora-Monte.

e a fidelidade, o Amor Sagrado e o Amor Profano – que se associam directamente às ideias humanistas de D. Miguel. Mas é necessariamente nas estratégias de representação, através dos recursos criativos do pintor, que se materializa, que ganha sentido, a complexidade semântica do discurso. Essas estratégias passam pela relação entre a forma tripartida do suporte e a continuidade do registo figurativo (o que um separa o outro liga), pela concepção de um espaço cénico que se ajusta na perfeição às exigências da narrativa, pelo modo genial como distribui e ordena nele, sem comprometer valores e ritmos plásticos, as figurações principais e as acessórias. Por tudo isto, não é difícil perceber que a complexidade do programa iconográfico, certamente concebido pelo mecenas, se converteu num enorme desafio à capacidade criativa do pintor.

O painel *Cristo em Casa de Marta e Maria*, que partilhava com este tríptico o espaço da capela do paço de Fontelo, permite definir com maior objectividade os contornos da relação entre cliente e pintor. Aqui, é já o próprio mecenas que se inclui no campo figurativo, realisticamente, sob a forma de retrato, na personagem sentada à mesa de Cristo, e simbolicamente, através da figuração das suas armas, o leão, que decora as cartelas dos plintos centrais. É provável que as duas fontes gráficas parcialmente utilizadas, a *Melencolia I*, para concepção da figura de Maria, e o *Filho Pródigo*, para um trecho da paisagem do fundo, ambas de Albrecht Durer, tenham sido dadas a ver pelo próprio mecenas. Mas ao contrário do que sucede com a *Última Ceia*, cremos ser mínima a participação de Vasco Fernandes nesta pintura. Apesar dos múltiplos repintes que lhe desvirtuam valores, e das inegáveis semelhanças com o seu repertório figurativo, é uma pintura francamente distante da sua habilidade compositiva e da sua personalizada e elaborada escrita pictural. De resto, será importante notar que à concepção da *Última Ceia*, em determinados pormenores iconográficos, parecem não ter sido alheias idênticas fontes inspirativas¹³².

¹³² Veja-se o desenvolvimento desta questão no capítulo IV.

É de todo provável que Vasco Fernandes estivesse já a trabalhar em Coimbra no momento em que D. Miguel vê concluídas as obras da sua magnífica quinta de Fontelo e encomenda as duas pinturas em questão. Mas é também provável que tenham sido feitas em simultâneo, na oficina, e que o mestre tivesse tomado maior encargo na concepção do tríptico.

Finalmente, interessa equacionar uma ideia que tem ganho especial ênfase na historiografia mais recente – a de que D. Miguel da Silva criara em Viseu uma corte humanista. Rafael Moreira afirma que o prelado foi “movido naturalmente pelo desejo de criar uma corte humanista (com nomes como Gaspar Barreiros, António Godinho, António Ribeiro e Fernão Ortiz de Vilhegas) funcionando em concorrência com as da família real”¹³³ e, na mesma linha, Joaquim Oliveira Caetano afirma que, “em Viseu, onde residia o pintor, encontrava então [após a empreitada de Coimbra], na sua fase mais empolgante, o cenáculo humanista construído em torno de D. Miguel da Silva”¹³⁴. Ainda que as relações difíceis entre D. João III e o prelado humanista justifiquem o seu afastamento da Corte, especialmente a partir de 1536, não é fácil reconstituir o seu percurso, nem dar corpo à ideia de que tenha criado em seu redor, na sede do seu bispado, um cenáculo humanista.

Da documentação disponível ressalta, desde o início das suas funções como prelado, a disponibilidade para promover e apoiar a formação cultural do cabido viseense, e para proteger diversos amigos e colaboradores que mantinha na Corte. Mas esta acção, que parece não se distanciar do que sucedia noutras dioceses, decorre no longo período do seu governo, sem que seja possível identificar um propósito concreto e sem que se verifique uma especial confluência, na cidade e num período cronológico determinado, de vultos da cultura humanista.

Gaspar Barreiros, natural de Viseu, que ascendeu a cónego da Sé com apenas nove anos, dirigiu uma petição ao prelado, em data anterior a 2 de Outubro de 1528,

¹³³ Rafael Moreira, “D. Miguel da Silva...”, p. 19.

¹³⁴ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 125.

com a finalidade de obter dispensa e uma bolsa para estudar em Salamanca. Essa petição levou o bispo a interceder junto do cabido, através de uma carta com aquela data, remetida de S. João da Foz, com a alegação seguinte: «*e por que sua petição me pareceo muy honesta e asy a ydade e desposiçam muy pertençente pera has letras vos peço muyto e encomendo que da dita sua conesia sejães contentes de lhe mandar dar cada ano pera seu soportamento no estudo de salamanca estes quinze mill rs [...] ha qualidade do negocio he tal que não deveys de querer que em tal auto nenhum outro cabido vos leve vantagem*»¹³⁵. Porém, a resposta do cabido a esta carta não deixa de ser interessante pois, apesar da resistência à ideia de Gaspar Barreiros continuar a receber as rendas habituais enquanto ausente em Salamanca, os cónegos fazem saber a D. Miguel que o cabido tinha por hábito colaborar na formação intelectual dos seus membros, quando dizem: «*ho grosso ajnda que esteve em estudo como se fez ao chanfre sendo sobrinho do bispo dom diogo que deus aja estanto estudando em salamanca asi a joam lopez e a outros muitos e como v.s. sabe mestre margalho e asi antonio sovrall seu capelão [...]*»¹³⁶.

É provável que o jovem Gaspar Barreiros se tenha cruzado ainda com D. Miguel da Silva em Viseu, mas o período da sua formação em Salamanca, e a viagem que empreendeu de Badajoz a Milão, na origem da sua primeira obra, feita em 1536¹³⁷, coincide, como se percebe, com o governo deste prelado. Através do *Livro de Contas da Sé* (1530-1535), onde infelizmente nada de relevante surge relativamente a empreendimentos artísticos, é possível confirmar também a ausência.

¹³⁵ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 24.

¹³⁶ A.D.V., Cabido da Sé, *Documentos Avulso*, Cx. 16, n.º 149. Inédito. Poderá o «mestre margalho», a que os cónegos fazem alusão, corresponder a Pedro Margalho? A relação com o cabido de Viseu bem poderia ter sido efectuada por via do bispo D. Diogo Ortiz de Vilhegas.

¹³⁷ *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho, que fez Gaspar Barreiros o ano de MDXXXVI começando na cidade de Badajoz em Castella ate a de Milam em Italia, cõ algumas outras obras, cujo catalogo vai scripto com os nomes dos dictos lugares na folha seguinte*. Impresso em Coimbra por João Álvares, em 1561.

do cónego, pois é o seu pai, Rui Barreiros, que recebe em seu nome a fêria habitual¹³⁸.

Fernão Ortiz de Vilhegas, que teria vindo para Viseu por intermédio do bispo D. Diogo Ortiz de Vilhegas, seu tio, é citado na carta do cabido relativa à bolsa de Gaspar Barreiros como tendo sido beneficiado, e é também apontado por Rafael Moreira como elemento do cenáculo humanista viseense. Como se sabe, desempenhou durante largas décadas as funções de chantre na Sé de Viseu e foi o proprietário da Casa do Miradouro. São as ligações estilísticas desta casa à arte de Francesco da Cremona, seguramente mais do que uma suposta e completamente desconhecida actividade humanista do chantre, que estão na origem desta ligação com D. Miguel da Silva. Neste âmbito, pudemos apenas averiguar que as obras desse importante exemplar da arquitectura civil renascentista teriam decorrido entre o ano económico de 1530-1531 e o ano de 1536¹³⁹.

António de Soveral, referido na mesma carta como capelão de D. Miguel, foi efectivamente requisitado pelo prelado para seu serviço na Corte, tal como sucedeu, em 1532, com o cónego Henrique de Lemos, aliás não sem alguma resistência por parte do cabido residente¹⁴⁰. António Ribeiro, outro nome indicado por Rafael Moreira, é referido por D. Miguel da Silva como «*camareiro do santo padre [...] asy em meu serviço e criação*»¹⁴¹. Tanto quanto é possível induzir, através da correspondência que o prelado manteve com o secretário do Papa, o seu amigo Blosio Palladio, e pela correspondência com o cabido viseense, António Ribeiro foi o

¹³⁸ A.D.V., Sé de Viseu, *Livro de Contas da Sé de Viseu* (1530-1535), n.º 699.

¹³⁹ Pudemos apurar que, no ano económico de 1530-1531, de acordo com um lançamento sob o título «*aqui estam as propriedades do Cabido que não estam assentadas no livro do cabido novo*», D. Fernão Ortiz de Vilhegas já habitava na “Casa do Miradouro”, de acordo com a referência seguinte: «*hum olivall que esta de tras ho muro do myradouro de tras as casas em que a ora vive o chantre*». A.D.V., *Livro da Apontadoria do Coro*, 4 / Liv. 13 / 102. Inédito. Porém, pudemos também averiguar, através da respectiva carta de emprazamento, datada de 22 de Abril de 1536 (existe em duplicado), que as obras já estavam concluídas, pois refere expressamente a «*frontarya das casas novas*». A.D.V., *Pergaminhos*, maço 19, n.º 62 e maço 30, n.º 31.

¹⁴⁰ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 24. D. Miguel alega o direito de cada prelado poder dispor de dois cónegos «*em sua casa e serviço como os trazem todos os deste reyno*».

intermediário privilegiado das suas relações com Papa, em deslocações permanentes entre Portugal e Roma. Em 1532, por exemplo, D. Miguel informa o cabido viseense que «Antonio Ribeiro vay a dar ordem e cõcrusão a algunãs cousas minhas e suas a antre douro e minho pera loguo seguir sua viagem em boa hora pera Roma»¹⁴², e na correspondência que mantém com o referido secretário do Papa constam diversas referências a este importante colaborador¹⁴³.

De facto, no decurso do longo período de governo, que exerceu até 1540, manifesta a sua estima por uma série de personagens, algumas das quais promove nas vagas do cabido, todavia sem que se possa identificar uma relação com a ideia em questão. É o caso do doutor Simão Vaz, que supomos formado em Cânones, e que recomenda aos seus cónegos nos termos seguintes: «de cujas letras e custumes alem de todos serem testemunhas os que os conhecem eu posso ser mays que nynguem que me criey no estudo com ele». Em 1530, escreve ao seu provisor informando que manda o seu capelão, João Rodrigues, «pera essa cidade e igreja a servir sua mea conesia [...] que hade ser tratado e favorecido como cousa minha. E per que he mall desposto e eu desejo de lhe fazer merçe ey por bem que ele pouse nas minhas casas e se lhe poder dar alguma porta por omde posa yr por demtro ao coro muyto folgara»¹⁴⁴. Já em 1530, é o antigo provisor a merecer recompensa pelos serviços prestados ao prelado. De acordo com as palavras elogiosas, D. Miguel faz ainda saber que era vontade «do papa e da infanta duquesa de saboya» que João Mendes fosse beneficiado com meia conesia. O mesmo sentido de estima e protecção, de acordo com o que se pode respigar nos arquivos viseenses, estende-se a personagens como Gaspar Cardoso, capitão de Alcáceres, Luís Vaz, entre outros. Mas não é fácil dar fundamento à ideia de que uma corte humanista beirã poderia ter estimulado Vasco

¹⁴¹ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 24.

¹⁴² M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 24.

¹⁴³ Cf. Sylvie Deswarte, "La Rome de D. Miguel...", p. 291.

¹⁴⁴ M.G.V., Sé de Viseu, *Correspondência*, Cx. 1, maço 24. Esta alusão à passagem directa para o coro, a partir das "casas" do bispo, é importante para a reconstituição da complexa estrutura do conjunto arquitectónico da Sé e do Paço dos três escalões (actual Museu Grão Vasco).

Fernandes. O início da década de quarenta baliza, sem dúvida, o final de um período brilhante na cidade – D. Miguel parte para Roma, em 1540, e o seu famoso pintor vem a falecer dois ou três anos depois.

2. 2. 3. Frei Brás de Barros e o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Num momento fulcral da vida religiosa e cultural do mosteiro de Santa Cruz, Vasco Fernandes recebeu uma das encomendas mais importantes da sua carreira. Nos finais de 1527, por decisão de D. João III, iniciara-se a reforma católica e humanista dos cónegos crúzios, tendo como principal mentor Frei Brás de Barros. Paralelamente, não só decorria também no mesmo cenóbio o processo de reformulação do ensino, como por certo se foi reequacionando, em consonância ou articulação com as linhas de orientação da reforma espiritual, o programa de renovação artística que vinha aí a ser implementado.

Que o ambiente humanista vivido então em Santa Cruz influiu decisivamente na sensibilidade de Vasco Fernandes prova-o o *Pentecostes*. Mas não será difícil reconstituir os factores que poderiam ter exercido maior força actuante. Por um lado, o espaço do mosteiro oferecia-lhe a possibilidade, enquanto palco de intensa actividade artística e, portanto, directamente a partir do contacto com uma série de artistas e de obras de arte, de confrontar o seu horizonte com outros. Por outro, não pode ser minimizada a circunstância do *Pentecostes* se destinar ao “monumento” celebrativo da reforma humanista.

Seja do ponto de vista do pintor, pela forçosa consciência da noção de responsabilidade que a encomenda implicava, seja do encomendante, pelo previsível empenho em concretizar da melhor forma possível um projecto que tinha no horizonte essa dimensão comemorativa, seja de ambos, e forçosamente em correlação, é fundamental enquadrar o *Pentecostes* num contexto especial.

Os factores concretos que estão na origem da encomenda de Frei Brás de Barros a Vasco Fernandes de quatro retábulos, para além do que é legítimo supor, e que passa tão simplesmente pelo facto de que o encomendante tivesse conhecimento da sua fama, são objectivamente desconhecidas. De qualquer modo, esta encomenda não pode deixar de ser vista como o mais cabal e expressivo sinal do reconhecimento do seu mérito. É certo que, na data em que Vasco Fernandes trabalha no mosteiro, os mais importantes pintores de Lisboa trabalham em Lamego, já ocupados com as demandas do bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos e do infante D. Fernando, no mosteiro de Ferreirim¹⁴⁵. Esta precisa geografia das encomendas, por certo dependentes das relações pessoais e institucionais entre os diversos mecenas, deverá ser entendida como um sinal de relativa paridade no que toca à fama ou ao prestígio entre o mestre Viseu e Cristóvão de Figueiredo, o líder da equipa em Lamego, que havia trabalhado neste mosteiro por toda a década de vinte¹⁴⁶. Afinal, os pintores em questão, Fernandes e Figueiredo, embora com um sensível desfasamento cronológico, acabam por trocar de cenário.

Será sempre fundamental, como tem vindo a ser feito, equacionar o *Pentecostes* à luz de muitos estímulos, incluindo neles, e em concreto, os que advêm da presença de outras pinturas, especialmente o retábulo que Figueiredo terminara havia alguns anos para o mesmo mosteiro. Neste âmbito, Cruz Teixeira afirma justamente que o *Pentecostes* “dá-nos a ideia do que poderia ter sido a obra de Vasco Fernandes se outros estímulos e o convívio com mais variadas correntes estéticas e práticas artísticas lhe tivessem alargado os horizontes da expressão”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Vejam-se os contributos mais recentes acerca da importante empreitada: Joaquim Oliveira Caetano, “Garcia Fernandes. Uma Exposição...”; José Alberto Seabra Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Inapa, 1999.

¹⁴⁶ Luís Reis-Santos, *Cristóvão de Figueiredo*, Lisboa, Artis, 1960.

¹⁴⁷ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, p. 487.

Em primeiro lugar, é necessário articular a pintura com a dimensão celebrativa do espaço a que se destinava – a capela do Espírito Santo. Convoca-se a descrição de D. Francisco de Mendanha para retirar as devidas ilações:

«Esta capella se fez em memoria delrey dom Ioam terceyro nosso senhor, q a dita casa mandou reformar, & em ella se diz todas as quintas feyras cõ a aiuda deste instrumento hua missa cõtada do Spirito sãto por sua vida e estado. E porque esta memoria seia ppetua sta em a parede desta capela em a parte do oriente hua formosa pedra por memorial, cercada de hus pilares laurados de romano cõ seus bases & capitees, alqtraua frisa & corneia muy delicados, & em esta pedra com letras de ouro he scripta & sculpida essa memoria»¹⁴⁸.

Além de ter sido edificada com o propósito concreto de exaltar a figura do Rei, enquanto impulsionador da reforma dos cruzios, a descrição do espaço dá uma ideia precisa do rigor da linguagem classicista que, como se pode constatar, é extensível à linguagem da moldura e da pintura. Mas, neste âmbito, não podemos deixar de discordar de Joaquim Oliveira Caetano, especificamente com a articulação que estabelece, com base nesta descrição da capela, entre o pintor e o Rei D. João III. Afirma aquele historiador: “Grão Vasco não trabalhava apenas para os cónegos de Santa Cruz, como também, pela primeira vez na sua longa vida artística, trabalhava directamente para o rei, numa obra expressamente construída em sua memória, o que explica todo o cuidado do velho mestre, o seu esforço de comunhão com o classicismo arquitectónico da capela e, em última análise, a destacada e orgulhosa assinatura da obra”¹⁴⁹. Na verdade, se a informação dada por Mendanha permite delinear o quadro de correlações concretas entre a obra e o contexto da sua criação, também não é menos verdade que é forçada a importação deste dado para a biografia de Vasco Fernandes – a de que tenha trabalhado directamente para D. João III. Pelo facto da dita capela se dedicar à memória do Rei não significa, nem que tenha sido o próprio a tomar a iniciativa do projecto, por um lado, nem que o tenha financiado, por outro. Através da documentação disponível torna-se evidente que as verbas de receita

¹⁴⁸ I. S. Révah, “La «Descriçã e debuxo...”, pp. 417-436 (ed. fac-similada, fl. 7).

do priorado eram canalizadas para as obras, o que não invalida obviamente a possibilidade, como sucedia habitualmente, de que tenha havido patrocínio régio¹⁵⁰. Mas a ideia que interessa fazer ressaltar, ainda que a hipótese não tenha sido formulada objectivamente, é a da improbabilidade da intromissão do Rei no programa artístico do mosteiro, justamente num projecto que tinha uma dominante dimensão gratulatória pessoal. Faz todo o sentido que a figura tutelar do Rei fosse evocada pelo mentor da reforma, o jerónimo Frei Brás de Barros, que enfrentava o clima de hostilidade dos crúzios, justamente na sequência de uma decisão régia. Considerando que as novas Constituições do mosteiro foram publicadas em 1532, e que em 1535 a pintura estaria prestes a ser concluída, é de supor que a construção da capela tivesse início, se não antes, no mesmo período dessa publicação, o que faz supor que o projecto artístico se integre numa estratégia de afirmação de poder por parte de Frei Brás.

Assim, e ainda que numa outra descrição quinhentista do mosteiro, dada por Frei Jerónimo Roman, se refira expressamente «*una Capilla q llaman de el Spiritu Santo, que mandó fazer el Rey Don Iuan el tercero excelente por la traza y mui buena mano del que pintó y obró alli*»¹⁵¹, é necessário fazer deslocar para a mesma figura, Frei Brás, a iniciativa do projecto de construção da capela do Espírito Santo, e articular nessa responsabilidade o desempenho de Vasco Fernandes.

À semelhança do que havia sucedido ao longo da sua vida, em Coimbra, o pintor trabalhava directamente para um poderoso elemento do alto clero e não para o Rei, o que de modo algum significa que, por essa razão, fosse menor o peso da sua responsabilidade. A relação entre a invocação da capela e a reforma espiritual em

¹⁴⁹ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 125.

¹⁵⁰ Num dos pagamentos registados no *Livro de Receitas e Despesas* do mosteiro, no ano económico de 1534-1535, especifica-se que uma determinada quantia a receber pelo carpinteiro Rodrigo Pires (R^o Periz), além da que é relativa aos serviços prestados no mosteiro, é relativa às «*obras del rey*». Reporta-se a expressão, provavelmente, às obras dos Paços que decorriam, ao contrário das do mosteiro, a expensas da Coroa. Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e Despesas...”, p. 422.

¹⁵¹ Vergílio Correia, *Obras*, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1946, p. 232.

curso, por um lado, e o modo como o pintor fez convergir essa relação na pintura, por outro, são os aspectos fundamentais a considerar na sequência desta ideia. A dedicação da capela ao Espírito Santo, quando o objectivo é o de comemorar a reforma humanista do mosteiro, revela já o carácter erudito do projecto.

Frei Brás, antigo estudante de Paris e de Lovaina, por certo preconizava para a pintura uma dimensão ilustrativa dessa ambiciosa reforma. Como afirma Silva Dias, “As reformas de 1534 a 1536 deram ao ginásio monacal de Santa Cruz uma feição de escola pública e um quadro de professores de formação europeia, que o colocaram à cabeça dos estabelecimentos congéneres portugueses. Pretenderam, ao mesmo tempo, fazer dele um centro de ensino modelar e susceptível de atrair tanto como Alcalá e Salamanca as atenções da nossa mocidade estudiosa”¹⁵². No mosteiro ensinava-se Latim, Grego e Hebreu, imprimiu-se o *Lexicon Graecum et Hebraicum*, de Heliodoro de Paiva, as *Institutiones Latinarum Literarum*, de Máximo de Sousa, e as *Epístolas*, de S. Jerónimo, já para não falar na natureza e quantidade dos livros adquiridos que chegam ao mosteiro no ano económico de 1534-1535¹⁵³.

O grande desafio para o pintor parece ter sido justamente o de conceber o tema em completa consonância com o espírito da reforma, em articulação com a linguagem classicista da arquitectura real e com o elogio ao saber, às línguas e literaturas antigas, cujo estudo se cultivava no espaço do cenóbio. Para dar ao tema essa dimensão ilustrativa, transformou o cenáculo do *Pentecostes* num verdadeiro espaço de estudo e erudição. Daí a linguagem classicista da arquitectura pintada, e o carácter inédito da iconografia, seja no número de livros que distribui pelo campo figurativo, seja na atitude, e até na indumentária, que imprime a um ou outro apóstolo, dando-lhes a dimensão de verdadeiros literatos humanistas. Daí a sua assinatura latinizada,

¹⁵² José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural...*, vol. II, pp. 489 e segs.

¹⁵³ Através do referido *Livro de Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz*, «o qual se começou a dezoito dias do mes de Junho de 1534 annos e se acabara per outro tal dia que vira de 1535», e que inclui a referência de pagamento a Vasco Fernandes por conta dos quatro retábulos que fazia neste ano económico, é possível saber exactamente os livros que foram adquiridos: vd. Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e Despesas...”, pp. 375-459.

formulada sobre um fragmento de pergaminho em local de manifesta visibilidade. Mas o *Pentecostes* é também um campo figurativo perpassado de força poética, de envolvimento dramático, de unidade rítmica, seja pelas soluções espaciais e lumínicas, no contraste entre a sólida contenção do núcleo central e o dinamismo estrutural do campo que o circunda, seja pela expressividade das figuras, pela unidade da cor ou pela extraordinária plasticidade da forma.

A realização de uma missa cantada, uma vez por semana, à 5.^a feira, na capela do Espírito Santo, ainda de acordo com as informações de D. Francisco de Mendanha, é bem reveladora da importância que o monumento comemorativo, do qual se conservou apenas a pintura, veio a assumir na prática religiosa do mosteiro e, conseqüentemente, do papel da pintura junto dos seus destinatários.

Quanto aos restantes três retábulos feitos para o mesmo cenóbio, que o registo do pagamento documenta no ano económico de 1534-1535, deverão corresponder às pinturas com temas marianos colocadas em três capelas do claustro do silêncio, referidas por D. Francisco de Mendanha e Frei Jerónimo de Roman nas suas elogiosas descrições. O primeiro, diz que nesse claustro, e para além dos quatro relevos alusivos a passos da Paixão de Cristo, e da capela de Jesus, com um crucifixo de madeira, se encontram «*as tres capellas dos misterios gloriosos de nossa Senhora .s. da Saudacã, Visitacam, Assumcã q sam muy artistas & todas de abobeda de pedra branca, & assi lageadas & cõ seus retauolos de madeyra de muy estremada pintura*»¹⁵⁴. O segundo, corrobora a informação quando escreve: «*Estan a los quatro cantones otros tantos retablos, que tienem mucha arquitectura, assi en lo que es pidra, como en las manos de los pintores que trazaron las imagines: Assi mesmo ay aqui quatro Capilas, que se intitulan de Iesus, de la Encarnacion, Visitacion y Assumpcion*»¹⁵⁵.

¹⁵⁴ I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo...”, pp. 417-436.

¹⁵⁵ Citação a partir de Vergílio Correia, *Obras...*, p. 229.

Estas descrições poderiam reforçar a hipótese formulada por Adriano de Gusmão relativa à identificação da *Assunção da Virgem*, da colecção do M.NAA, cedida temporariamente ao M.G.V., com um dos três retábulos desaparecidos de Santa Cruz, já que o capital argumentativo utilizado por este historiador se circunscrevia apenas ao facto da madeira de suporte ser a de carvalho, tal como a do *Pentecostes*, e à circunstância da pintura ter pertencido a uma colecção particular de Coimbra¹⁵⁶. No entanto, é a própria escrita pictural, as sensíveis diferenças entre as duas pinturas em questão, a ilustrar bem a evolução do percurso do mestre, que não tornam crível esta identificação.

Não restam dúvidas de que a única obra que se conservou, o *Pentecostes*, se destinava a um espaço diferentes das outras três, pois a capela do Espírito Santo, com acesso através da casa do conselho e do claustro da portaria, destacava-se das demais capelas dos espaços claustrais. E se as três pinturas coincidem com as descrições quinhentistas das do claustro do silêncio, não há dúvida que partilharam o espaço com os relevos de Nicolau Chanterene.

¹⁵⁶ Adriano de Gusmão, “Um «retauolo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes?”, *João Couto in Memoriam*, Lisboa, 1971, pp. 37-44 (datado de Março de 1968).

CAPÍTULO IV

O PROCESSO CRIATIVO DE VASCO FERNANDES

1. A formulação de assinaturas: a noção de personalidade artística ou a dimensão individual da arte

É provável que Vasco Fernandes tenha assinado mais do que duas pinturas, tal como é provável que outros pintores portugueses, no mesmo período ou em data anterior, o tenham feito. Entre a realidade materialmente vivida e os dados de que dispomos para a sua apropriação haverá sempre hiatos ou barreiras mais ou menos incontornáveis. Todavia, ao olhar da actualidade, assume, uma vez mais, um papel pioneiro.

O acto de assinar assume uma importância especial, não apenas porque ocorre num momento em que a noção de personalidade artística está em vias de formação, o que implica a necessidade de o pensar à luz do contexto em que emerge, mas também porque a formulação visual da assinatura, e a sua inserção no campo figurativo, permite descodificar a relação, ou pelo menos parte da relação, que o pintor estabeleceu com a sua obra e decerto, por intermédio dela, com os seus destinatários¹.

Através das duas obras assinadas que chegaram até nós é forçoso reconhecer Vasco Fernandes como um pintor que assume a consciência de si mesmo, que assume a obra como expressão da sua individualidade criadora. Não o faz de modo sistemático, pois ainda que se possa aventar a possibilidade de o ter feito em obras desaparecidas, também é verdade o contrário.

As assinaturas de que dispomos correspondem a formulações visuais distintas. A diferença que tem sido notada diz respeito à circunstância de Vasco ter optado pela ortografia latinizada do seu nome próprio numa delas. Este facto, entre outros não menos relevantes, tem um significado ou alcance concreto, o que só vem confirmar que a formulação da assinatura, longe de ser aleatória, reflecte um quadro concreto de intenções pessoais e um conjunto de circunstâncias e vivências de época. O modo como é formulada, aspecto que inclui o tipo e a dimensão da letra e,

¹ Veja-se o estudo dedicado às assinaturas de Andrea Mantegna por Daniel Arasse, *Le Sujet Dans le Tableau*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 31-40.

fundamentalmente, a sua articulação à estrutura figurativa, pode denunciar esse quadro de intenções e de circunstâncias. Na mesma linha, é importante considerar que a natureza dos temas representados e a sua função junto dos destinatários pode interferir ou mesmo condicionar o acto e a forma da assinatura.

Vejamos o que ocorre com a primeira assinatura conhecida, a do painel central do tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos (Tríptico Cook)*. Com o nome próprio redigido em letras capitais, VASCO, e com a abreviatura do apelido, FRZ, aproxima-se ortograficamente das assinaturas formuladas pelo pintor em documentos notariais, designadamente nos relativos à encomenda do retábulo de Lamego. As diferenças resumem-se à omissão do enquadramento, um grafismo a que recorre invariavelmente na de papel, e, necessariamente à escala dimensional.

A visibilidade que assume no campo figurativo, levada ao limite da ostentação, é um dos aspectos mais relevantes. As letras, de grande formato, não só têm uma espessura matérica mais acentuada do que a dos restantes elementos figurativos, como são pintadas com um pigmento diferente, nada mais nada menos do que o ouro. Em consonância, note-se que a assinatura se inscreve com autonomia no campo da representação. Quer dizer: ao invés de se articular com coerência à estrutura figurativa da obra, através de qualquer uma das formas previstas, assume-se como um elemento novo e autónomo.

Para além de reflectir a consciência do seu valor enquanto artista e da obra enquanto obra de arte – uma atitude de orgulho face à obra criada – a assinatura pode também ser entendida como um meio do pintor expressar a sua própria devoção. Neste sentido, é relevante que Vasco Fernandes tenha optado pela sua figuração junto a Cristo, exactamente a seus pés. Assim formulada e inscrita, a assinatura parece funcionar como um meio de transposição simbólica do pintor para o espaço sagrado. E a natureza do tema e a função da pintura junto dos destinatários pode estar na origem deste tipo de formulação.

Infelizmente, quanto à identidade do encomendante e à função específica a que a obra se destinou sabe-se muito pouco. A ideia de que poderia ter sido pintada para os monges franciscanos de Orgens, nas imediações de Viseu, é uma hipótese

construída a partir do seu programa iconográfico (da presença de Santo António e S. Francisco nos painéis laterais) e da importância que esse convento teve na época. Pela natureza do tema e pela circunstância de se tratar de um tríptico, e não de um painel de políptico, poderá, talvez com maior probabilidade, associar-se à esfera da devoção privada ou semi-privada do que ao culto público. Seja como for, tendo em consideração todas as características já assinaladas, a presença da assinatura leva a crer que tenha havido um desejo efectivo do pintor em se tornar presente ou em ser lembrado nas orações dos destinatários.

No políptico da Sé de Lamego, Vasco Fernandes havia representado, através da heráldica e do retrato, o seu promotor ou encomendante. De resto, este procedimento, e a consciência que releva dele, foi recorrente na época. Para além de outras conotações, a assinatura do pintor pode ter semelhante sentido, ou antes, poderá ser entendida como uma variante desse sentido, pois, afinal, é fundamentalmente a identidade do sujeito que muda – o prestígio e o orgulho do promotor, pelo patrocínio da obra, dá lugar ao prestígio e orgulho do pintor, pela obra criada. No âmbito da relação entre o profano e o sagrado, ou da transposição do primeiro para o segundo, através da imagem, é apenas a identidade do promotor que dá lugar à do artista. Assim colocada a questão, parece não haver dúvida de que este precisava de dispor de uma certa margem de liberdade perante o promotor. É claro que ambas as “presenças” poderão coexistir na mesma obra, todavia com cedência, ou com uma certa contenção, de uma das partes.

A assinatura do pintor pode surgir na obra com absoluta discrição, dependendo do modo como é formulada e integrada no campo da representação. Como se referiu, o que aqui se verifica é exactamente o oposto.

A segunda assinatura, nas diferenças que mantém com a primeira, e até pela circunstância de surgir numa obra bem documentada, vem esclarecer e reforçar estas interpretações. O *Pentecostes* foi pintado para a capela do Espírito Santo do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em data próxima a 1535, se não exactamente nesse ano. De acordo com a descrição quinhentista de D. Francisco Mendanha, e com base numa lápide comemorativa, sabe-se que a capela «se fez em memoria delrey dom

Ioam terceyro nosso senhor, q a dita casa mandou reformar, & em ella se diz todas as quintas fey cõ a ajuda deste instrumento [um órgão] hua missa cãtada do Spirito sãto por sua vida e estado»².

Com uma dimensão celebrativa, a pintura destinava-se portanto à comunidade de cónegos regrantes de Santo Agostinho, bem como aos jerónimos que promoviam a reforma espiritual e material do mosteiro. A assinatura do pintor, tanto na formulação, como no modo como se insere no campo figurativo, difere da anterior. Embora se mantenha o empenho na sua visibilidade, as alterações introduzidas são significativas. Usando capitais, redige o nome próprio e omite o apelido. Considerando que sempre usou a abreviatura FRZ em assinaturas anteriores, esta omissão deve relacionar-se com o facto de ter latinizado o seu nome próprio, usando o nominativo VELASC9, velascus, e de pretender assinalar o sentido dessa opção.

Na expressão gráfica, esta assinatura é semelhante às formuladas em diversos documentos escritos – mantém a forma, a espessura das letras e o carácter cursivo da escrita, bem como o enquadramento gráfico que usa habitualmente na assinatura sobre papel. Mas esta opção em nada surpreende, pois é justamente esse suporte, virtuosamente simulado sob a forma de fragmento, que o pintor utiliza para a inscrever na obra.

Seja pela presença da arquitectura, seja pelos diversos livros que se encontram dispersos pelo pavimento, o *Pentecostes* oferece maiores possibilidades de uma integração discreta, verosimilhante e coerente, do que o referido painel da *Lamentação*. Mas a criação de um elemento novo, não só lhe assegura aqui maior visibilidade, como assume pleno significado no âmbito da estrutura figurativa e simbólica da obra. Embora surja num elemento próprio e autónomo, a aparente negligência dada ao fragmento de papel assinado, na sequência do que sucede com os livros e com um porta-penas, também estrategicamente colocados sobre o pavimento, integra-a com coerência. Por outro lado, participa activamente, enquanto elemento visual gerador de equilíbrio (o único que surge na metade direita do pavimento), na estrutura do campo figurativo.

² I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo...” (ed. fac-similada, fl. 7).

Mas a opção do fragmento de papel enquanto suporte para a assinatura integra-se no espírito de exaltação do saber que prevalece na elaboração da estrutura simbólica da obra. Pelo modo como o pintor apropriou e manuseou materiais figurativos usados habitualmente na representação do tema, e pelo acréscimo de outros pormenores iconográficos – o número de livros e o acto de escrita de um dos apóstolos (um acto de transcrição, já que escreve enquanto outro lhe dá a ver um livro) – é justo ver na assinatura um reforço dessa simbologia. Mais, a latinização do nome, ao mesmo tempo que deverá ser entendida como um exercício de demonstração da erudição do pintor, com tudo o que isso implica no que diz respeito ao conceito de artista e ao seu estatuto profissional, funciona como referência explícita à cultura humanista.

Em síntese, esta assinatura revela a consciência das mudanças culturais operadas na época (anos trinta do século XVI), e no lugar (mosteiro de Santa Cruz de Coimbra). Pelo seu alcance, no modo como se enquadra e no sentido que assume, esta assinatura reforça o conteúdo da obra e afirma, sem dúvida, o orgulho do seu autor enquanto criador.

Como já foi notado, a forma latinizada do nome próprio e a omissão do apelido não facilitaram o processo de identificação do seu autor no decurso do tempo. Francisco Mendanha, em 1541, que apesar de considerar «opróbio falar, salvo em língua romana ou grega»³, não alude à assinatura, e remete a autoria, numa retórica francamente valorativa, para a «mão doutro Apelles»⁴.

A diferença entre a natureza dos dois temas representados, na sua articulação directa com funções concretas junto dos destinatários, poderá ter influenciado os diferentes modos de formulação das respectivas assinaturas? É difícil estabelecer as devidas correlações e ultrapassar o nível da conjectura, já que dois exemplos são manifestamente insuficientes para o fazer.

³ Citação a partir de Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, pp. 124-125.

⁴ Como afirma Joaquim Oliveira Caetano, a alusão de Francisco de Mendanha a Apeles não deixa de ser também um claro referente antiquizante. No entanto, também é certo que a alusão a esse detalhe da pintura, à assinatura, permitir-lhe-ia reforçar essa vertente.

Diversos autores, entre o séc. XIX e os anos cinquenta deste século, avançaram para a identificação de uma série de retratos e assinaturas de Vasco Fernandes nas pinturas que sucessivamente lhe foram atribuídas. Luís Reis-Santos, na obra que lhe dedica em 1946, dá conta do que havia sido já publicado neste domínio, inventariando os seguintes auto-retratos: no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, precisamente na figura do apóstolo S. João; no *Calvário* da Sé de Viseu, na figura que traja de verde, colocada entre Cristo e o Mau Ladrão, e no *Cristo em Casa de Marta e Maria*, na figura semi-oculta, que espreita do fundo.

Usando como argumentos de refutação a idade avançada do pintor na época que os poderia ter feito e a falta de outros elementos de confronto, Reis-Santos acaba por aventar outras hipóteses, não sem um certo fulgor patriótico, ao afirmar que “melhor será tomar uma das imagens de S. Pedro, de Tarouca ou de Viseu, como sendo, com o seu olhar penetrante, seu profundo carácter, seu porte grandioso e digno, a sublimada personificação do Artista, e do próprio génio do Grão Vasco”⁵.

Esta tendência foi sem dúvida estimulada pela polémica identificativa a que os *Painéis de S. Vicente* deram origem. E embora nenhuma das hipóteses formuladas tenha qualquer base sólida de fundamento, as duas obras assinadas e alguma prática em incluir os retratos dos mecenas dão alguma lógica à procura do auto-retrato na sua pintura, que poderia funcionar como uma espécie de assinatura figurada. Porém, é um terreno puramente especulativo, e tanto no caso do retrato do bispo de Lamego, no painel da *Circuncisão*, como no caso do retrato de D. Miguel da Silva, no *Cristo em Casa de Marta e Maria*, é a presença dos respectivos símbolos heráldicos que enquadra e fundamenta a hipótese do retrato.

Os recorrentes monogramas na obra gráfica de uma série de artistas europeus, que os pintores de Viseu poderiam ter usado enquanto fontes inspirativas (e usaram, pelo menos, as de Albrecht Durer), pode ter estimulado todo este processo de relação de autoria com a obra. Mas na pintura portuguesa, e para a generalidade das situações em que se pretendeu ver assinaturas disfarçadas sob a forma de

⁵ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 20.

monogramas ou siglas, raramente, pelo tipo de formulação e pela inserção no campo figurativo, parecem ultrapassar um âmbito meramente ornamental.

Um contributo especialmente fértil em identificações de monogramas na obra de Vasco Fernandes, que Reis-Santos não inclui na sua obra, foi dado pelo pintor viseense Almeida e Silva. No pavimento do S. Pedro, nos pontuais elementos figurativos (nas ossadas) do *Calvário*, entre outras “marcas de autor”, que identificou em diversos painéis do retábulo da capela-mor da sé de Viseu, pretendeu ver as iniciais do seu nome⁶. Pudemos verificar que igualmente fantasiosa, dado tratar-se de um ornamento, é a identificação do pretense monograma do painel da *Adoração dos Reis Magos* do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, que Luís Reis-Santos apontou como base de identificação dos seus autores, Vasco Fernandes em colaboração com António Vaz⁷. Na mesma linha, se inscreve a suposta sigla [JE] que figura na ponta da espada de um dos soldados do painel *Prisão de Cristo*, do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, que Russel Cortez, enquanto hipótese, ligou ao pintor João Espinosa⁸.

Já a inscrição VASC no painel *Circuncisão* do mesmo retábulo, descoberta por Luís Manuel Teixeira⁹, pela clareza da sua formulação, em letras capitulares simples, afasta-se desse contexto fantasioso. Todavia, através das letras negras sobre fundo negro, e da sua inserção com coerência no campo figurativo, no cinto do sacerdote, não só não assume qualquer função decorativa, como parece corresponder a uma intenção de não dar expressão pública à relação de autoria que a formulação de assinaturas ou deste tipo de inscrições subentende.

⁶ José de Almeida e Silva, *Quinze dias de Estudo na Exposição dos Primitivos Portugêses. (A Escola de Pintura de Viseu; seu início e ramificações)*, Viseu, 1941.

⁷ Veja-se o capítulo V.

⁸ Russel Cortez, *A Arte em Portugal. Viseu*, n.º 19, Porto, 1959.

⁹ Luís Manuel Aguiar de Moraes Teixeira, *O Retábulo Manuelino...*

2. O enigma da formação e os horizontes do Norte

“E sucedem-se as conjecturas e as deduções, decerto eruditas, mas absolutamente hipotéticas e falíveis!...

Donde vem (...) este clima de contradição que parece envolver, como um signo de fatalidade, toda a obra de Grão Vasco?”¹⁰.

Esta interrogação do historiador viseense Lucena e Vale, que data de 1952, traduz bem a importância e a densidade historiográfica do tema «Grão Vasco», mas também uma certa resistência às consequências da desconstrução da sua história mítica.

Desvendados ou clarificados os enigmas relativos à sua precisa identidade, e solidificada nos rigores possíveis da documentação histórica a sua relação com Viseu, logo no início deste século, permaneceria contudo incerta a verdadeira extensão da sua obra. Ainda que a partilha de alguns núcleos entre Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, portanto, já estritamente no âmbito da oficina de Viseu, ofereça matéria para alguns desentendimentos, é o enigma da autoria do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e, com ele, o da génese da arte do mais célebre dos pintores portugueses, que tem assumido maior controvérsia. Numa visão paralela, pode afirmar-se que a impossibilidade de poder conciliar pacificamente, numa relação inequívoca, uma obra e um pintor, quando se mostram coincidentes as coordenadas do Tempo e do Lugar, esteve na origem da resistência da história local à ideia de que tivesse sido outro, que não Vasco Fernandes, o autor deste retábulo.

No sentido em que este núcleo de pinturas, assim como os documentos que lhe dizem respeito, remetem para uma questão bem mais abrangente – a do entendimento do processo de flamenguização e o da génese da “escola portuguesa do séc. XVI” – ganha outro alcance ou outra dimensão historiográfica o problema da relação entre o mestre de Viseu e a obra em questão.

¹⁰ Alexandre de Lucena e Vale, “Grão Vasco na História e na Crítica”, *Beira Alta*, vol. XI, Viseu, 1952.

E se o conhecimento da extraordinária documentação relativa ao retábulo de Lamego permitiu encontrar, desde 1924, uma base sólida para ultrapassar a questão, no que ela tem de mais particular – o dos processos e dos valores em que se traduz o modo de pintar de Vasco Fernandes, ainda numa fase inicial – não quer o acaso que se resolva com a mesma simplicidade este extenso e demorado problema.

Embora seja possível fundamentar a ideia de que Vasco Fernandes interveio na concepção deste projecto, como mais adiante se verá, pensamos que a circunstância de se tratar de um trabalho colectivo, seguramente repartido, pelo menos, por dois pintores, mas cujo desempenho se materializa, com raras excepções, numa diluição quase inextricável de processos (que torna difícil um discernimento objectivo de autorias), aconselha a deslocar para o retábulo de Lamego, e para as raras obras remanescentes do período que se segue à sua factura, a identificação dos recursos técnicos, iconográficos e criativos de Vasco Fernandes.

O que essas obras permitem identificar, enquanto dominantes de um processo próprio, e sobretudo o que elas revelam da sua origem ou da sua génese, e mesmo que não se avance já para uma análise de cada experiência, é a de que o seu autor pode ser eleito como um dos mais brilhantes representantes do processo de renovação da pintura portuguesa sob a influência decisiva da pintura dos Países Baixos meridionais. Mais do que um protagonista desse movimento de renovação, já pelo modo como reconverte a decisiva “lição flamenga”, na feliz expressão de Cruz Teixeira, em processos próprios e muito personalizados, ou no modo como abre caminhos a outras formulações, poderá ser justamente indicado como um dos pintores que mais precocemente contribui para a afirmação da “escola portuguesa de pintura do séc. XVI” – no que é também um dos mais perduráveis paradigmas de análise da nossa historiografia.

A este propósito, considerara Reynaldo dos Santos que Vasco Fernandes “pela imaginação, intenção expressiva das formas, panejamentos e carácter regional da paisagem, [é] o primeiro grande mestre da escola portuguesa no período do

renascimento quinhentista”¹¹, enquanto Adriano de Gusmão diz que “ainda tão brujense no magnífico retábulo de Lamego (1506-1511) conservará sempre algo reservado e distanciado, por temperamento e educação artística, da expressão preferida pelos pintores mais novos das oficinas de Lisboa, chefiadas por Jorge Afonso”¹².

É provável que a sua formação tenha decorrido, como já se afirmou, no meio cosmopolita de Lisboa, ainda nos últimos anos do séc. XV. Embora não seja possível associá-lo a um mestre ou a uma oficina concreta, tal como sucede com os pintores lisboetas com idades próximas à sua, e que partilham com ele idênticos enigmas historiográficos, não é possível, face à ausência e à fluidez da documentação histórica, aventar outra hipótese. E que no retábulo da Sé de Viseu pode alargar os seus horizontes, vendo, experimentando e aprendendo, demonstra-o a sua obra inicial.

A centralidade dos valores nórdicos na pintura portuguesa no dealbar do séc. XVI, e para além dos meios ou dos instrumentos de trabalho que a geografia das relações e contactos tenha proporcionado, identifica-se de imediato no acutilante realismo da forma, na opulência da cor, na importância dos fundos de paisagem, enfim, na transposição para a imagem da riqueza inesgotável de detalhes do mundo visível. Acentuada pelo recurso a instrumentos de trabalho comuns, seja pelos mimetismos formais que relevam desse recurso, seja pela comum simbologia dos elementos figurativos, mais discretos ou mais visíveis, essa proximidade com a matriz nórdica passa fundamentalmente pelo processo de construção representativa. E é justamente a este nível que é possível identificar, já através da obra retabular de Lamego, um dos primeiros sintomas da demarcação de Vasco Fernandes face aos valores dominantes da pintura nórdica. Note-se que esta demarcação ou afastamento da decisiva “lição do visível”, dada pela pintura e pelos pintores dos Países Baixos meridionais, assume na sua obra um sentido de progressão, pelo que é no quadro de uma oscilação entre a retórica do visível e a exploração do envolvimento dramático

¹¹ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. II, Lisboa, E.N.P., s/d, p. 72.

¹² Adriano de Gusmão, *O Mestre da Madre de Deus*, Lisboa, Artis, 1960, p. 5.

das suas figuras, com preponderância de um sobre o outro, mas sem um sentido de polaridade ou de oposição, e apenas numa alternância gradual à medida que as experiências se sucedem, que ganha plena expressão e sentido, em nosso entender, a sua trajetória artística.

As relações entre a arte de Vasco Fernandes e as correntes estéticas europeias, as “escolas de pintura” e os estilos individuais, mesmo que se excluam as que foram apontadas numa época em que os limites do conhecimento historiográfico impediam de modo quase cabal a percepção do que teria sido a sua obra, não são especialmente clarificadoras. Sublinhando-lhe afinidades francas, ora com a escola flamenga¹³, ora com a neerlandesa, apontando-lhe italianismos precoces, especialmente no painel da *Criação dos Animais*, que se já se aproximou da obra Piero de Cosimo, ou mesmo de Bramantino¹⁴, evocando o “realismo flamengo de um Gallego e o idealismo plástico dum Albrecht Durer, a forma escultural e a poesia de um Luca Signorelli e o paroxismo Germânico dum mestre do Reno ou da Bavária, do Hanover ou da Saxónia”¹⁵, partilhando-a e diluindo-a, portanto, entre teses italianas e germânicas¹⁶, nada disto, pelo que tem de confuso e de profundamente contraditório, a sua obra parece conter.

Se aos desacertos ou desentendimentos atributivos se poderão imputar algumas responsabilidades por esta confusa identificação de influências estilísticas – e não é de somenos importância o facto de se considerar, ou não, no elenco da sua obra, o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e, por certo em menor grau, o *S. Pedro* de S. João de Tarouca – é sobretudo a frágil relação entre algumas obras suas e pontuais modelos gráficos que tem conduzido e fundamentado, pelo menos em data mais recente, as aproximações concretas com a pintura europeia.

¹³ Cf. Leo Van Puyvelde, “Les Primitifs Portugais...” pp. 23-41.

¹⁴ Cf. Nicole Dacos, “Les artistes flamands...”, p. 161.

¹⁵ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 26.

¹⁶ Nicole Dacos, “Les artistes flamands...”, p. 161, afirma que “Par la maîtrise des raccourcis et par la richesse du coloris, le retable de la cathédral de Lamego, son premier chef-d’œuvre, qu’il exécuta entre 1506 et 1511, semble se situer aussitôt après un voyage en Lombardie. Certains physionomies dérivent d’ailleurs en droit ligne de Bramantino”. Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte em Portugal, O Renascimento...*, pp. 114-123, desenvolveram a “tese germânica”, fundamentando-a no uso de modelos gráficos e em afinidades de estilo. O primeiro destes

De que outro modo se pode justificar que se aponte para as tábuas de Lamego a influência dominante da pintura alemã? Vergílio Correia havia já ligado, em 1924, um pormenor iconográfico da *Circuncisão* (as Tábuas da Lei, que figuram no pequeno retábulo entalhado colocado no fundo do painel) a uma gravura da *Neue Weltchronik*, de Hartmann Schedel¹⁷. A este propósito, mas já no âmbito de uma análise comparativa da *Anunciação* do mesmo retábulo com o mesmo tema do de Viseu, escreve Dagoberto Markl:

“Aqui a iconografia é *sui generis* e o painel está penetrado por uma profunda carga simbólica tratada com grande minúcia. O anjo, num reflexo da gravura alemã, em especial na aberta por Michael Wohlgemut para a *Neue Weltchronik*, de Hartmann Schedel, impressa em 1493, ostenta em lugar da filacteria um pergaminho com três selos pendentes, referidos à Paixão de Cristo. (...) Se nos permitem uma expressão metafórica diríamos que, se as pinturas de Viseu falam neerlandês, as de Lamego expressam-se em alemão”¹⁸.

Paralelamente, aponta exemplos de pinturas da Europa Central com o tema da Anunciação, em que se identifica o mesmo pormenor iconográfico deste painel de Lamego, designadamente pintados por Stanislav Durink, cerca de 1480, num exemplar que se encontra na Igreja de Nossa Senhora em Nuremberga de autoria do mestre do retábulo de Tucker, de acordo com o historiador alemão Curt Glaser, e um outro do já referido Michael Wohlgemuth. Na mesma linha, aproxima estilisticamente o *Calvário*, pintado para a Sé de Viseu, da pintura com o mesmo tema do Mestre Von Laufen, de Salzburgo, uma obra datável de 1450, hoje na Oesterreiche Galerie, de Viena de Austria¹⁹. Mas é sobretudo a utilização parcial de duas gravuras de Albrecht Durer no painel proveniente do paço episcopal de Fontelo, *Cristo em Casa de Marta e Maria* – a *Melancolia I*, já referenciada no roteiro do *Museu Regional de Grão Vasco*, de 1956, e o *Filho Pródigo*, por si identificada –

autores veio em data mais recente formular a hipótese de uma viagem do pintor a Itália e aduzir às influências germânicas as italianas.

¹⁷ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, p. 39.

¹⁸ Dagoberto Markl, “Francisco Henriques...”, p. 54.

¹⁹ Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte em Portugal, O Renascimento...*, p. 118.

que lhe tem permitido defender a “tese germânica” ou a proximidade de Vasco Fernandes à cultura artística alemã²⁰.

Não há dúvida que Vasco Fernandes e os pintores da “oficina de Viseu” viram e utilizaram, de diversos modos, gravuras alemãs. A indicada por Dagoberto Markl como fonte inspirativa para o pormenor iconográfico do pergaminho com três selos pendentes na *Anunciação* não se encontra na referida crónica de Hartman Schedel, mas sim num outro livro saído da mesma impressora de Antón koberger, com gravuras da oficina de Wolgemuth, o *Schatzbehalter*, saído em Nuremberga a 8 de Novembro de 1491, e que aqui se reproduz²¹. No entanto, as profundas diferenças relativamente ao painel do retábulo de Vasco Fernandes mostram com evidência que a relação entre gravura e pintura se reduz a um elemento iconográfico.

Mas já no retábulo da Sé de Viseu, decerto por via de Francisco Henriques, como o prova o uso das mesmas fontes no retábulo da igreja de S. Francisco de Évora, é a obra gravada de Martin Schongauer que se identifica como principal fonte inspirativa, seja na estrutura compositiva de uma série de painéis, seja na repetição de figuras e de diversos pormenores iconográficos. Aliás, será interessante notar que alguns significativos desvios entre a obra deste gravador e algumas das composições deste retábulo que se inspiram nelas, caso de *Cristo no Horto*, *Prisão de Cristo* e *Ressurreição*, permitem estabelecer uma ligação directa com gravuras do mestre A.G. (Anton Gerbel de Pforzheim?), activo ca. 1470-1490, um dos principais seguidores de Martin Schongauer. E a relação entre o painel *Última Ceia* e a gravura com o mesmo tema deste Mestre A.G., que tal como a *Entrada de Cristo em Jerusalém* é uma das composições originais deste mestre para completar a série “A Paixão de Cristo” de Schongauer, leva a supor que tenha sido a obra deste seguidor a

²⁰ Dagoberto Markl, “Duas Gravuras de Albrecht Durer no painel «Jesus em Casa de Marta e Maria» atribuído a Vasco Fernandes. Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do século”, *Beira Alta*, vol. XLIII, fasc. 3, Viseu, 1984, pp. 325-333.

²¹ Agradecemos a Mathias Weniger as diligências que a nosso pedido efectuou para ajudar a esclarecer este pormenor, e o envio da gravura em questão, numa reprodução em Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Fruhdrucke*, vol. XVII, Die Drucker in Nurnberg, tomo 1, Anton koberger, Leipzig, 1934.

utilizada nos dois conjuntos retabulares²². Aliás, Cruz Teixeira aproxima a pintura *Última Ceia* de Martin Schongauer, Museu d'Unterlinden, Colmar (cujas semelhanças com a gravura do Mestre A.G, são evidentes), bem como a *Descida da Cruz*, do mesmo autor e da mesma colecção, dos dois painéis com os mesmos temas do retábulo de Viseu. E que o repertório iconográfico desta equipa, depois levado para Évora, era mais vasto prova-o, de acordo com Cruz Teixeira, a ligação de alguns detalhes – da figura de S. José na *Circuncisão*, a forma dos nimbos de Cristo ou mesmo a moeda na mão do Menino na *Adoração dos Reis Magos* – com a obra gravada do Mestre E.S.²³.

A obra gravada de Albrecht Durer, pelo menos numa fase mais avançada, teve impacte na obra de Vasco Fernandes e nos pintores que lhe estão mais próximos. Além dos dois exemplos amplamente divulgados, detectam-se outras prováveis ligações. No tríptico *Última Ceia*, que partilhava com o retábulo *Cristo em Casa de Marta e Maria* o espaço da capela episcopal de Fontelo, a forma do escudo de um dos soldados que figura no fundo da tábu da direita – uma carapaça de tartaruga ainda com cabeça que, por se tratar de uma zona mal conservada da pintura, parece corresponder à forma de um crustáceo – parece ter sido inspirada em outras gravuras do mesmo mestre alemão, especificamente *O Monstro marinho*, de cerca de 1498²⁴. E a presença do Cupido na mesma tábu, numa zona da pintura também profundamente alterada, não será alheia ao mesmo tipo de fontes.

No retábulo de Freixo de Espada à Cinta, um dos discípulos mais directos de Vasco Fernandes parece recorrer, para o painel *Ressurreição de Cristo*, à gravura com o mesmo tema da série *Pequena Paixão* (1509-1511).

Embora sem menorizar este tipo de pesquisa, fundamental para identificar com maior grau de precisão a geografia das ligações artísticas e para descodificar formas e sentidos, isto é, para uma aproximação ao universo do pintor, pensamos que é muito pouco o que se dispõe para aventar hipóteses de naturalidade, de ligações

²² Reprodução e comentário crítico das gravuras em questão em: Jane C. Hutchison, *The Illustrated Bartsch. Early German Artists*, 9 Commentary Part 2, s/l, Abaris Books, 1991, pp. 195-218.

²³ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, pp. 462 e segs.

²⁴ Veja-se reprodução e comentário crítico em Erwin Panofsky, *La Vie & L'Art D'Albrecht Durer*, s/l, Hazan, 1987, pp. 116-117.

familiares, e até, em última instância, da geografia precisa das relações artísticas directas do mestre com o estrangeiro, como se tem pretendido.

Por outro lado, será importante notar que, em causa, está a obra gravada de mestres que tiveram uma ampla difusão e um extraordinário impacte por toda a Europa²⁵ e que foram amplamente utilizadas em Portugal por outros artistas e oficinas. De qualquer modo, se não há dúvida de que Vasco Fernandes recorreu à gravura para enriquecer o seu repertório formal e iconográfico, também é certo que o fez com uma grande liberdade e sentido interpretativo, sem qualquer seguidismo servil.

Quanto aos dados disponíveis para a identificação de um italianismo precoce, ou às supostas influências italianas na obra inicial de Vasco Fernandes, excepção feita aos dados biográficos fantasiosos da história local, não se encontram argumentos para a sua defesa. Até ao presente não se conhecem fontes italianas que possam ter servido de modelo a soluções iconográficas e/ou formais do obras do período inicial. Aliás, mesmo para a fase mais adiantada, e embora seja de todo crível que tenha visto e utilizado diversos tipos de fontes provenientes directa ou directamente de Itália, os dados mais objectivos resumem-se a uma aproximação, feita por Dagoberto Markl, da arruinada *Descida da Cruz* (M.G.V.) à gravura com o mesmo tema da oficina de Andrea Mantegna, segundo as variantes introduzidas por Marcantonio Raimondi, como adiante se verá. E as identificações de influências estilísticas de pintores italianos para uma ou outra obra inicial, como é o caso do painel *Criação dos Animais*, de Lamego, sobretudo por sugestão de Luís Reis-Santos e Nicole Dacos, à luz do que é a realidade visual da pintura, não têm qualquer fundamento objectivo.

No catálogo que acompanhou a exposição de 1992, e nas publicações que se seguiram, defendemos genericamente que, tal como a influência flamenga, estimulada por uma série de factores de contexto, foi decisiva numa primeira fase, a abertura geral da arte portuguesa às formas da renascença italiana, e os estímulos dos seus eruditos mecenas, em particular, deixaram traços indeléveis na sua pintura do

período final. Esses traços passam, sobretudo, pela concepção predominantemente expressiva da forma, pelo envolvimento dramático das figuras, e por soluções compositivas e espaciais mais ousadas.

A ligação estilística de Vasco Fernandes à cultura germânica, no período inicial, é defendida por Dagoberto Markl, em contributo recente²⁶. Centrado no propósito de tornar mais objectiva a base em que se funda, ou que se pode fundar, o entendimento do seu percurso, no que respeita a ligações, escreve oportunamente Cruz Teixeira:

“Se nem sempre é fácil entender os processos de passagem do caos das percepções visuais aos princípios de ordem e de sistema do discurso pictórico, e se em particular na obra do mestre viseense, tão próxima está da mais directa verdade do visível que repetidamente se tem falado mesmo do “plebeísmo” das suas caracterizações e tipos, se tornaria aparentemente problemático situar ou demarcar a dimensão propriamente estilística, adentro de um tão exuberante naturalismo, da outra, menos formalmente mediatizada, da verdade de coisas vistas (...) essa expressão pictórica de “verdade” do mundo, que não é racional, que se compõe do empenhamento dos sentidos, olhando, experimentando, conciliando, pintando, vivendo”²⁷.

3. O retábulo da capela-mor da Sé de Viseu: elementos de caracterização

Vasco Fernandes, Francisco Henriques, “Mestre do retábulo da Sé de Viseu”, coadjuvado (ou coadjuvados, consoante as hipóteses) por pintores auxiliares de provável origem flamenga, têm sido os nomes mais indicados para resolver o problema da autoria deste polémico retábulo. Como é sabido, estas hipóteses apoiam-se fundamentalmente em afinidades iconográficas e formais, desde há muito reconhecidas, com o antigo retábulo da capela-mor da igreja de S. Francisco de

²⁵ David Landau e Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

²⁶ O contributo de Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas...”, p. 241, pode sintetizar-se com a seguinte passagem: “Com Vasco Fernandes são evidentes dois momentos. O primeiro, caracterizado pelo que resta do retábulo da Sé de Lamego, aponta-nos para soluções centro-europeias, mais próximas do espaço geográfico de língua alemã; o segundo, em especial, a partir das obras de Santa Cruz de Coimbra (1535), denotando uma acentuada viragem para influências transalpinas, fruto ou não de uma discutível, mas não impossível, estadia em Itália. (...) Note-se porém, que o fundo germânico manteve-se, embora mais discretamente e, sobretudo, nas soluções iconográficas”.

²⁷ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, pp. 476-477.

Évora, dirigido por Francisco Henriques, e com a provável ligação de Vasco Fernandes à obra, e, portanto, com os cinco painéis que restam do retábulo da capela-mor da Sé de Lamego. Dada a densidade historiográfica que o problema assumiu restringe-se a sua análise, numa incursão necessariamente sucinta, ao estado da questão.

Na síntese de 1986, Pedro Dias e Vitor Serrão consideram a possibilidade da participação do ainda “jovem Vasco, que em algumas tábuas da *Infância de Jesus* e ainda no *Jesus no Horto*, entre outras, desenvolveu algumas peculiaridades de desenho de carnações e tecidos ulteriormente tratadas com outro arrojo na sua fase madura”, mas apontam para a necessidade de aprofundar a hipótese de um mestre flamengo ter dirigido toda a empresa retabular²⁸.

Cruz Teixeira, através da análise visual dos três núcleos em causa, e considerando a “irreduzibilidade dos sistemas formais” dos núcleos de Viseu e de Lamego, por um lado, e as profundas ligações do primeiro com o de S. Francisco de Évora, por outro, afirma: “Francisco Henriques desenhou o Retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e é de admitir também que parte ou o conjunto mesmo de algumas tábuas – a *Oração no Horto*, a *Prisão de Cristo*, a *Descida da Cruz*, a *Ressurreição* – tenha sido ele quem as pintou”. Considerando que para a cronologia do retábulo de S. Francisco de Évora se apontava, a data de ca. 1503-1508 (tida como certa desde o estudo fundamental que Reynaldo dos Santos lhe dedicou em 1938²⁹) seria necessário prever que Henriques não poderia ter concluído o retábulo de Viseu (1501-1506). As limitações técnicas do pintor ou dos pintores que teriam tomado o encargo dos painéis inacabados, após a partida de Henriques para Évora, explicaria para Cruz Teixeira a irregularidade do conjunto: “tão inquestionável é a atribuição a Francisco Henriques de toda a concepção das tábuas, o desenho e a própria execução de algumas das formas pintadas, tão evidentes noutras o desacordo entre o que poderia ser a exploração lógica da qualidade do desenho e as limitações técnicas de

²⁸ Pedro Dias e Vitor Serrão “A Pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI”, *História da Arte em Portugal, O Manuelino*, vol. 5, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 138-141.

²⁹ Reynaldo dos Santos, “O Pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, IV, Lisboa, 1938.

quem não soube transformá-lo em pintura...”. Partindo da ideia lógica de que o bispo encomendante não diria que a pintura flamenga era melhor se em Portugal houvesse então pintores flamengos, formula a hipótese de que tenha vindo de lá o pintor, o próprio Francisco Henriques. Por solicitação do Rei ter-se-ia depois, em 1503, encaminhado para Évora, deixando inacabado o retábulo de Viseu.

Relativamente à ligação de Vasco Fernandes à obra, apesar das discontinuidades que objectivamente identifica entre o núcleo de Viseu e de Lamego, não exclui a possibilidade da sua participação, quando afirma “Quer tenha ou não trabalhado, e temos razões para crer que sim, no grande retábulo da Sé, teve-o durante a vida toda diante dos olhos”³⁰.

Na exposição dedicada ao pintor em 1992, o problema da relação entre os três núcleos, Évora, Viseu e Lamego, foi estrategicamente equacionado, em termos de montagem expositiva, com vista a um desejado confronto. Na necessária tabela identificativa do retábulo em questão, a nossa opção por “oficina de Vasco Fernandes”, que reconhecemos não ter sido feliz, vinculou-nos, apesar dos equacionamentos feitos nos textos e fichas do respectivo catálogo, à tese “clássica” que então perdurava, a da autoria de Vasco Fernandes. Joaquim Oliveira Caetano, Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, em publicações posteriores assim o entenderam e, de diferentes modos, o denunciaram.

Os dois últimos, haviam já considerado, em 1986, que “não é lícito admitir actualmente a inclusão do retábulo da Sé de Viseu no âmbito das obras saídas da paleta de Vasco Fernandes e dos seus principais seguidores (Gaspar e António Vaz), embora possamos considerar a participação de Vasco Fernandes no plano geral deste conjunto retabular, sendo mesmo, como toda a probabilidade o autor do painel central”³¹. Como se sabe, o painel em questão, a *Assunção da Virgem*, ao contrário do que havia sugerido Luís Reis-Santos, mas de acordo com a tese já esboçada por

³⁰ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, pp. 468 e segs.; *Idem*, “Grão Vasco e os caminhos...”, p. 16.

³¹ Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte em Portugal, O Renascimento...*, p. 114.

Vergílio Correia, não faria parte deste políptico, que incluía no pano central a escultura gótica que ainda se conserva no retábulo barroco³².

Mas será no âmbito da exposição dedicada a Francisco Henriques, em 1995, que os mesmos autores, aceitando como certa a cronologia de 1503-1508 para o retábulo de S. Francisco de Évora, avançam com uma nova tese de autoria para o de Viseu – um mestre anónimo, antigo companheiro de Henriques, que teria vindo com ele para Portugal “no contexto da encomenda do grande retábulo da *Vida da Virgem* para a sé de Évora, integrado num grupo chefiado por um émulo de Gerard David”³³. Objectivamente, quais são os fundamentos desta nova tese? De acordo com o que escrevem, uma suposta fonte de inspiração comum, já que “Ambos têm [a *Natividade* de Viseu e a *Adoração dos Reis Magos* de Évora] como ponto de partida o *Tríptico de Monforte de Lemos* pintado por Hugo van der Goes”. Esta relação, uma vez que o original se perdeu, é estabelecida através da cópia feita pelo anónimo Mestre de Frankfurt, da colecção do Koninklijk Museum, que se encontra reproduzida num dos catálogos das suas colecções de pintura³⁴.

A relação formal e iconográfica entre os dois núcleos explicar-se-ia então pela mesma origem geográfica e artística, a formação comum, de ambos os pintores – de Francisco Henriques, autor do retábulo da igreja de S. Francisco de Évora, e do anónimo “Mestre do retábulo da Sé de Viseu”, que teriam vindo juntos para Portugal nos últimos anos do séc. XV, como colaboradores do também anónimo “Mestre do retábulo da Sé de Évora”³⁵.

A relação de Vasco Fernandes com este mestre anónimo, isto é, com a polémica obra da Sé de Viseu, não só é liminarmente excluída, como estranhamente fundamentada. Com efeito, um dos aspectos mais intrigantes do controverso texto em que Dagoberto Markl expõe a sua tese, e critica os contributos anteriores relativos a

³² Dalila Rodrigues, “Vasco Fernandes e a oficina...”, p. 80.

³³ *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, p. 35.

³⁴ *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1988, p. 492.

³⁵ Relativamente a esta empresa retabular veja-se Elisabeth Agius d’Ivoire, “Mestre do Retábulo da Sé de Évora”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, pp. 296-300.

esta questão, no que é aliás antecipado pelo comissário da exposição, é o argumento utilizado para excluir a hipótese da colaboração de Vasco Fernandes. A este propósito escreve: “a simples observação dos dois agrupamentos pictóricos denota as suas evidentes diferenças e estas são confirmadas pela análise dos respectivos, e bem variados, desenhos subjacentes”. Mais adiante diz ainda: “Se as provas formais, iconográficas e laboratoriais não chegassem para provar o desacerto da atribuição (...)”³⁶.

Se os autores em questão se reportam à tese de doutoramento de Luís Manuel Teixeira (1989), que inclui a primeira e única abordagem, até ao presente, das componentes materiais do retábulo de Viseu, surpreende que a cronologia do da capela-mor da igreja de S. Francisco, a presença mais importante da exposição dedicada a Henriques, não seja sequer questionada. É que, o referido autor, defende a ideia (com base, aliás, num trabalho anteriormente apresentado na Université Catholique de Louvain), de que a datação proposta para este retábulo, em resultado da má interpretação dos documentos que lhe serviam de base, não seria correcta.

O documento em que se apoiara Reynaldo dos Santos para datar o início da execução da obra consta de uma informação, ou de um “relatório”, do vedor das obras que decorriam em S. Francisco de Évora para o Rei, datável de 1503, e que diz o seguinte: «*estanno fizeram ladrilhar a igreja, e os retavolos, e assy outras cousas*». O tempo do verbo (fizeram) e o uso do plural (retábulos) parece remeter para obras acabadas. Já um conjunto de documentos, posteriores a este, foram por sua vez interpretados como uma prova de que a parte pictórica do retábulo estava concluída. Insere-se nesse conjunto o alvará passado ao dito vedor para a celebração do contrato com Olivier de Gand, para fazer «*o retavolo grande*», seguido da expressão «*vimos a pintura que trouxe mestre Olivet do retavollo e parece-nos bem e avemos por bem que elle o faça*», com a data de 8 de Fevereiro de 1508, bem como a carta do Rei, datada de Março do mesmo ano, para o mesmo vedor, em que se alude expressamente ao alargamento da estrutura de talha do retábulo – «*Mestre Olivet veeo a nós requerer algumas cousas acerca das obras que faz nesse moesteiro, e*

³⁶ Dagoberto Markl, “Francisco Henriques...”, pp. 53-61. Sublinhado nosso.

quanto ao mais dinheiro que nos pedio que lhe mandassemos dar por respeito da mais obra que acrescentou no retavolo».

Luís Manuel Teixeira, transcreve os documentos em questão e conclui que “dos termos contratuais não é possível deduzir a existência de painéis com pinturas”, adiantando que “parece mais provável que a pintura do retábulo principal tenha sido iniciada depois de 28 de Março de 1509”; data de uma outra carta do Rei também dirigida ao vedor das obras, para que este alugue e pague duas camas a Francisco Henriques e a outro pintor, enquanto estivessem a trabalhar nos retábulos da igreja do convento de Francisco. É evidente que não se ignora que, além do retábulo da capela-mor, havia ainda que fazer os dos altares das capelas laterais, encomendados em 1508.

A revisão da fortuna documental e crítica do retábulo da igreja de S. Francisco permite equacionar de outro modo o problema da relação cronológica entre as duas obras em questão, a de Viseu e a de Évora, e reequacionar, por consequência o problema da autoria. Ou seja: não se colocando o problema da sobreposição de datas de execução, não é necessário prever que Francisco Henriques tenha deixado o retábulo de Viseu inacabado. De acordo com a tese de Cruz Teixeira, o resultado obtido será então necessariamente equacionado à luz da constituição da equipa que o concebeu e não forçosamente à luz de uma partida antecipada do mestre.

Quanto às implicações na tese de Markl e Pereira, deixará de fazer sentido a evocação, já por si infundamentada, do retábulo da capela-mor da Sé de Évora para justificar a presença de Henriques nessa cidade em 1503, por um lado, e deixará de fazer sentido que se evoque a presença de um pintor com igual formação técnica e estética e com semelhantes repertórios iconográficos para resolver o problema das ligações entre os dois retábulos.

Joaquim Oliveira Caetano, depois de haver proposto a reunião do núcleo de Viseu sob a autoria de um mestre anónimo, dizendo que “los maestros de la cathedral de Viseo compartían com Henriques el mismo aprendizaje y una maneira muy parecida de dibujar, de elegir los tipos de figuras y de aplicar los colores en mancha,

diluindo los contornos”³⁷, equacionou em data mais recente o problema, de acordo com o acerto da cronologia da obra de Évora, e portanto na sequência do que fez Luís Manuel Teixeira, considerando que o retábulo de Viseu deverá ser entendido como a primeira obra de Francisco Henriques em Portugal. Apesar dos diversos desacertos que relativamente a esta questão se têm verificado, incluindo o modo como o problema foi abordado na exposição dedicada a Francisco Henriques, o autor em questão imputa-nos responsabilidades no atraso deste processo, quando escreve:

“a reunião entre os dois conjuntos foi prejudicada apenas por duas razões, uma mítica, a tradicional atribuição das pinturas ao Grão Vasco, dentro da criação lendária da figura deste pintor, retomada por Luís Reis-Santos e, mais recentemente, na exposição sobre Grão Vasco comissariada por Dalila Rodrigues, que, no entanto em mais recente artigo, reformulou um pouco a sua versão do problema, e o cotejo entre os quadros remanescentes do retábulo de Viseu com os de Vasco Fernandes de Lamego, executados pouco tempo depois, mostram com evidência a distância entre os dois mestres”³⁸.

Após exaustiva análise descritiva das componentes materiais de cada pintura, Luís Manuel Teixeira, na sua tese de doutoramento, tenta a “caracterização estilística dos painéis do retábulo e as sucessivas etapas da sua elaboração [considerando que] o exame conjugado do estilo e da técnica dos catorze quadros evidencia a falta de homogeneidade das obras e, até, a existência de sensíveis desníveis na qualidade de cada pintura”. Nesta linha, escreve: “a análise do processo criativo de cada obra faz ressaltar a individualização das mãos dos participantes, pouco discerníveis na finalização das pinturas, onde os estilos individuais se confundem frequentemente num nivelamento do trabalho”. A partir do critério enunciado, e da conclusão de que “o exame conjugado do estilo e da técnica permite-nos destringer as características de quatro pintores”, procede a uma associação directa com as obras concretas do núcleo. Assim, “um dos presumíveis parceiros” é associado à *Natividade* e à

³⁷ Joaquim Oliveira Caetano, “Maestro del retablo de la catedral de Viseo”, *El arte en la época del Tratado de Tordesilhas*, (cat. da exp.), Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesilhas” e C.N.C.D.P., 1994, pp. 207-208.

³⁸ Joaquim Oliveira Caetano, “O melhor oficial de pintura que naquele tempo havia”, *O Tempo de Vasco da Gama* (dir. de Diogo Ramada Curto), Lisboa, Difel, 1998, pp. 333-345. Supomos que o artigo a que alude o autor seja o incluído na *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, pp. 199-240, no qual equacionamos a possibilidade da obra ser entendida como um lugar de encontro entre o desempenho de Francisco Henriques e o de Vasco Fernandes.

Adoração dos Reis Magos, “um segundo estilo individual detecta-se” na *Circuncisão* e *Apresentação do Menino no Templo*, “um terceiro colaborador caracteriza-se” na *Prisão de Cristo* e *Ressurreição* e em algumas personagens da *Descida da Cruz*; enquanto “na execução de muitas das figuras desta última série ressalta um quarto colaborador”.

No entanto, e ainda de acordo com o autor, “outros colaboradores parecem inspirar-se e seguir de perto estes quatro parceiros embora tendam a simplificar o modelado, realçando à superfície da pintura os toques de luz ou acentuando um grafismo plano que não respeita o sentido volumétrico das formas pintadas”. Já na conclusão final, afirma que “a repartição de trabalho na série de pinturas do retábulo da capela-mor de Viseu não se organiza de uma maneira definida. As intervenções detectadas espraiam-se por uma série de painéis evidenciando distintos modos de pintar”.

Em síntese, o número de pintores principais do retábulo ascenderá a quatro, mas com a possibilidade de se identificarem outros colaboradores secundários. Esta conclusão tem a virtualidade de demonstrar que o contratante do retábulo, o mestre que teria assumido a responsabilidade da obra perante o contratante, parece não teve no processo de execução, num quadro de justificadas hierarquias, uma efectiva correspondência, pois afirma: “Sem recusar a hipótese de Vasco Fernandes ter assumido a responsabilidade contratual do retábulo da Sé de Viseu, enquanto mestre-empregado, concluímos pela inconsistência da atribuição a este mestre de qualquer das pinturas ou de trechos significativos destas obras”³⁹.

As diferenças sensíveis na escrita pictural do conjunto dos catorze painéis, identificáveis sem qualquer esforço, são uma prova evidente de que esta empresa retabular resulta de um trabalho de equipa. E ainda que a circulação de “mãos” pelos vários painéis concorra para assegurar uma aparente unidade ao conjunto, levando a supor que não houve uma repartição rigorosa do trabalho por unidades ou séries

³⁹ Luís Manuel Aguiar Teixeira, *O Retábulo Manuelino...*, p. 255 e segs.

temáticas, também é verdade que de série para série e de painel para painel há diferenças assinaláveis de sensibilidade e de capacidade técnica de execução.

Que a obra foi feita em Portugal é um facto que tem na iconografia claros indícios, concretamente na presença do exótico índio na *Adoração dos Reis Magos* ou no escudo da *Apresentação de Jesus no Templo*. Mas é também a realidade visual das pinturas que o vem confirmar. À franca ascendência flamenga do conjunto acresce uma outra sensibilidade, de todo ausente na pintura que se fazia nas oficinas dessa região da Europa. Para ilustrar essa diferença, entre outros elementos talvez mais discretos, pode eleger-se o da qualidade da luz. E se a evolução da arte de Francisco Henriques, na capital alentejana, em Lisboa e na Batalha, passa pela “experiência sensorial da dourada luz portuguesa, atenuadora dos contrastes cromáticos e tonais”⁴⁰, recorde-se que a empresa retabular de Viseu corresponderá a uma primeira experiência, a uma “obra de chegada”.

Por outro lado, a qualidade das arquitecturas que enquadram as diferentes cenas narrativas de interior, também entre outros exemplos possíveis, podem ilustrar a impossibilidade de incluir no universo criativo de um mesmo pintor as diferentes soluções ensaiadas – as incorrecções formais e perspécticas do *Pentecostes* e a correcta articulação e perspectivação de volumes da *Natividade*, por exemplo. E se esta última tábuca, ainda quanto ao mesmo elemento, supera em correcção formal a *Anunciação*, a *Circuncisão* e, sobretudo, a *Apresentação do Menino no Templo*, o conjunto destas quatro, não apenas pelo adensamento de materiais figurativos secundários ou acessórios face ao tema central, mas sobretudo pelo seu nível de elaboração, distanciam-se francamente da *Última Ceia* e do referido *Pentecostes*.

Na construção espacial das cenas que decorrem ao ar livre identificam-se estratégias semelhantes entre as diversas tábuas, mas com níveis de elaboração também distintos. De um modo geral, é com a presença de volumes rochosos, que

⁴⁰ Pedro Redol Lourenço da Silva, *Os Vitrais dos séculos XV e XVI do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Estudo sobre o seu significado cultural e artístico, e sobre a sua conservação*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 116. Note-se que o autor não só identifica, nos vitrais batalhinos, a assinatura de Francisco Henriques, na peça correspondente à cabeça de S. João, no *Pentecostes*, como vem provar tratar-se de uma obra de maturidade.

são trabalhados picturalmente através de uma distribuição sensível das tonalidades do castanho, que se estabelece uma divisória entre as figuras do primeiro plano e os fundos, com a anulação dos planos intermédios, numa estratégia que não esconde um manifesto grau de simplificação da representação do espaço. A visão do espectador oscila entre o perto e o longe, pois só em raras situações se ensaiam tentativas de articulação, isto é, se identificam estratégias de ligação entre o primeiro e o último plano. Na *Visitação*, na *Adoração dos Reis Magos* e na *Fuga para o Egipto*, a diminuição do volume das massas rochosas, enquanto estruturas divisórias, a distribuição das figuras no primeiro plano e a configuração de caminhos que estruturam o espaço, definidos logo a partir das massas rochosas, ou da forma da cabana, no caso da *Adoração dos Reis Magos*, são algumas das soluções que correspondem à preocupação em estabelecer essas articulações.

Já na *Prisão de Cristo*, na *Descida da Cruz*, na *Ressurreição* e na *Ascensão* torna-se evidente, não apenas a ausência dessas soluções, como o seu oposto, isto é, um expressivo entumescimento dos volumes rochosos que funcionam como estruturas divisórias do perto e do longe, e uma mal disfarçada desarticulação de escalas figurativas entre o primeiro e o último plano.

Relativamente às cenas de interior, não deixa de ser relevante o facto de surgirem, através de aberturas, fundos arquitectónicos apenas nos painéis da série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus. Na *Anunciação*, na *Natividade*, na *Circuncisão* e na *Apresentação do Menino no Templo*, e ainda que na maioria das tábuas tenham uma presença discreta no campo figurativo, o pintor não prescinde desta estratégia para prolongar o horizonte visual. De facto, e apesar do fundo da *Natividade* assumir uma importância formal e narrativa mais expressiva, esta opção traduz-se num exercício de construção da profundidade espacial e numa ostensiva recusa da simplificação do campo figurativo.

A ocultação parcial dessas aberturas, através da colocação estratégica das figuras do primeiro plano, menos conseguida ou acautelada na *Circuncisão* (apesar da monumentalização da figura de S. José), tem a finalidade evidente de evitar as aberrações da perspectiva, mas não deixa de evitar que assumam um carácter

flutuante. As estratégias mais recorrentes para contornar este problema são duas – o prolongamento dos tecidos, organizados em redor das figuras, como sucede de modo paradigmático no conjunto das que figuram na *Natividade*, e a introdução de terraços vegetalistas (veja-se o que envolve o pé de S. João na *Descida da Cruz*). De um modo geral, esses tufos de vegetação alternam com “faixas” horizontais de solo, trabalhados em tonalidades mais claras, para sugerir a profundidade e evitar a impressão de alteamento. Mas na *Última Ceia*, em virtude do efeito mais acolhedor da luz, é notável o modo como se articulam ao pavimento os pés descalços dos apóstolos. Este manuseamento da luz para espacializar a forma, com muito pontuais excepções, e num ou noutro pormenor concreto, é raro no conjunto retabular. De modo geral, trata-se de uma luz denotativa, que serve a expressão volumétrica das carnações e dos panejamentos, e se mostra extraordinariamente reactiva, na boa tradição flamenga, quando incide nos metais, nos fios dourados dos brocados ou nos cabelos ruivos e dourados de uma série de figuras. É a qualidade lumínica das carnações e dos panejamentos, sobretudo em alguns rostos e mãos da série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus, e a sua minimização para espacializar as figuras e sugerir a profundidade espacial, que caracteriza este retábulo.

Embora a projecção das sombras seja relativamente bem calculada no primeiro plano, só em raras situações a luz é trabalhada nos planos intermédios, isto é, além da cerrada muralha de figuras no plano mais próximo ao do espectador. Esta minimização da luz para conquistar o espaço, um processo que difere profundamente do de Vasco Fernandes, é simplesmente contornada com a alternância de cores – a uma zona relativamente escura segue-se uma mais clara.

No entanto, as tábuas *Natividade*, *Fuga para o Egipto* e *Cristo no Horto*, embora de modos diferentes, dão bons exemplos de um trabalho mais sensível. Na primeira, a luz serve propósitos de modelação da arquitectura do fundo quando se projecta no pavimento ladrilhado, de modo a criar um interessante efeito de contra-luz à forma da Virgem. Mas serve também para trabalhar elementos figurativos de menor escala, como sucede com o púcaro de barro, cuja forma se projecta em sombra no nicho. Nas duas restantes, é o modo como é trabalhada ao nível dos panejamentos

que permite destacar o trabalho do seu autor – no vestido do anjo que segura simbolicamente a palma do martírio, na *Fuga para o Egito*, colocado além do asno, e na figura de um dos apóstolos adormecidos no *Cristo no Horto*. Em ambas as situações, a par de um tratamento pictural sensivelmente distinto que passa também pelos respectivos enquadramentos, as figuras parecem dotadas de uma luz imanente.

Na concepção da figura humana, pode dizer-se que a noção de correcção depende da expressão volumétrica dos tecidos, motivo pelo qual as formas mais inverosímeis surgem invariavelmente nas figuras colocadas de costas ou em posição de torção. Por outro lado, ao nível das carnações pode dizer-se que a visão e o trabalho minucioso da forma emparceira com a mais desconcertante simplificação. De um modo geral, os painéis da série da Paixão e Glorificação de Cristo oferecem mais exemplos de incorrecções e simplificações. Todavia, se tomarmos como exemplo a *Apresentação do Menino no Templo* e o *Cristo no Horto*, torna-se evidente que a separação por séries pode ser falaciosa.

Algumas mãos e rostos são pintados numa mancha uniforme, ganhando forma apenas através de uma linha continua de recorte. As mãos da Virgem da *Anunciação* e o rosto da figura feminina representada de costas, na *Apresentação do Menino no Templo* ilustram este procedimento. Porém, não há dúvida de que a visão minuciosa e preciosista da forma, materializada em formulações de recorte analítico, e num exímio trabalho de modelação pictural de todo o tipo de elementos figurativos, como sejam as arquitecturas e personagens dos fundos, plantas, tecidos, peças de ourivesaria, e de todo o tipo de ornamentos das estruturas de enquadramento, é predominante no retábulo e ocorre preferencialmente nos painéis da série da Vida da Virgem e Infância de Jesus.

Mas um dos aspectos que mais concorre para a relativa homogeneidade do conjunto, para além do recurso a uma paleta de cores vivas e contrastantes que circulam, com relativa constância, de painel para painel, é o da fisionomia dos rostos e o da forma rebuscada dos panejamentos. Embora uma análise visual minuciosa da superfície visível, e sobretudo do desenho subjacente, conduza à identificação de formas completamente distintas, isto é, de diferenças muito significativas nos modos

de os desenhar e de os pintar, não há dúvida de que não é possível estabelecer fronteiras rigorosas entre séries ou entre painéis. Um modo muito personalizado de dar forma a olhos e bocas, especialmente das figuras femininas, quase sempre muito pequenos, e a recorrência de um certo tipo masculino nos painéis da série da Paixão, vêm provar que houve efectivamente uma “circulação de mãos” de painel para painel, numa tentativa de diluir as diferenças e harmonizar visualmente o conjunto.

A análise do desenho subjacente do conjunto dos catorze painéis vem confirmar que a obra, já nesta fase, é o resultado da repartição do trabalho, ao que julgamos fundamentalmente por dois pintores. Mas antes de avançarmos para a caracterização, será fundamental assinalar que se identifica, em diversas situações, uma efectiva correspondência entre desenho e execução pictural. E se tivermos em conta que o recurso à linha de contorno, no estágio pictural, é um procedimento absolutamente recorrente nesta obra, esta circunstância não é de somenos importância. Por outro lado, será necessário acautelar que as condições da sua visibilidade são diferentes de painel para painel. A título de exemplo, diga-se que na *Última Ceia* e na *Prisão de Cristo* o desenho assume uma visibilidade extraordinária na imagem de infravermelho convencional, enquanto noutros, ou em partes concretas de um único painel, caso da *Ressurreição de Cristo*, o desenho que se detecta na reflectografia de infravermelho não assume, na mesma tipologia documental, visibilidade correspondente. Todavia, nas reflectografias seleccionadas para ilustrar a expressão gráfica do desenho nos painéis da série da Vida da Virgem e Infância de Jesus a sua parca visibilidade, comparativamente à generalidade dos painéis da outra série, deve-se a uma expressiva contenção do desenho e não a qualquer nível de opacidade à radiação de infravermelho.

O desenho subjacente é muito mais abundante, espontâneo e elaborado na série da Paixão e Glorificação de Cristo do que na da Vida da Virgem e Infância de Jesus. Na maioria dos painéis desta última série, um traço muito fino e contínuo, que supomos a carvão, contorna com manifesta economia as figuras – cabeças, mãos, tecidos e pés – e define de modo muito sumário (embora a coincidência entre o desenho e o pictural seja em algumas situações bastante circunstanciadora) alguns

elementos concretos, nomeadamente olhos, narizes, bocas e cabelos. Este desenho linear, relativamente preciso, surge em articulação com um outro tipo de traço, mais espesso, que parece ter o pincel como instrumento. De modo sucinto, este segundo tipo de desenho, que parece ocorrer numa segunda fase, serve para definir o sombreado. Através de redes de traços relativamente espaçados e paralelos, assume maior expressão ao nível dos panejamentos e dos elementos do cenário, nomeadamente nas arquitecturas, do que ao nível das carnações. Servindo, fundamentalmente, para indicar à fase de execução pictural o sentido da orientação da luz, já que raramente prevê valores precisos de modelado, só em situações muito pontuais tem um carácter cursivo, como sucede em algumas figuras da *Natividade* e da *Adoração dos Reis Magos*. Aliás, nestes dois painéis o desenho é mais abundante do que nos restantes da série da Vida da Virgem e Infância de Jesus, e parece fundar-se numa visão unitária da composição, ao invés de servir o posicionamento isolado dos elementos.

De acordo com Luís Manuel Teixeira, um dos parceiros do retábulo é identificável através destas duas obras, enquanto a *Circuncisão* e *Apresentação do Menino no Templo* lhe permitem a individualização de um outro pintor. Todavia, em nosso entender, o que permite ao autor em questão esta destriça não são as diferenças entre os modos de expressão gráfica em causa, mas antes a sua maior ou menor abundância. Aliás, relativamente a este aspecto, verificam-se situações de manifesta diversidade. Na figura do índio, por exemplo, identifica-se um desenho mais abundante e cursivo, que procura a forma com relativa espontaneidade, mas na figura da Virgem e na do Menino, no mesmo painel, o desenho é já tão sumário quanto o das figuras da *Circuncisão* ou da *Apresentação do Menino no Templo*. Na *Natividade*, o desenho é relativamente abundante ao nível dos tecidos (na planificação das dobras e pregas), na arquitectura e no asno, mas assume pouca expressão ao nível das figuras.

Pode afirmar-se que a conjugação dos dois tipos de desenho identificados, numa expressão gráfica relativamente contida, caracteriza os painéis desta série. Na maioria dos da *Paixão e Glorificação de Cristo*, e exemplarmente na *Última Ceia* e

na *Prisão de Cristo*, sem dúvida os exemplares do conjunto com desenho mais abundante e expressivo, identifica-se um modo de expressão gráfica completamente distinto. Difere do primeiro pela franca espessura dos traços, pela mais afirmada espontaneidade, e, fundamentalmente, pelo domínio dos valores de luz. Numa primeira aproximação, e comparativamente à série precedente, não há dúvida que se traduz numa profusa e surpreendente abundância.

Em alguns pormenores, como seja na forma das cabeças, em algumas mãos, e indumentária, recorre-se também a um desenho linear contínuo, que contorna a forma com precisão, mas é completamente distinto, até pelo *ductus* do traço, do desenho linear identificado na primeira série. Por outro lado, através de um traço espesso e irregular, a pincel, o pintor procura a forma de modo espontâneo, isto é, através de segmentos relativamente descontínuos, curtos e de espessura variável, numa escrita francamente cursiva. O desenho de pés descalços, a forma de algumas cabeças, rostos, mãos e panejamentos ilustra este tipo de escrita. Mas é no modo como marca com precisão o sentido da orientação e os diferentes níveis de incidência ou de acentuação da luz, a seguir no estágio pictural, tanto ao nível de carnações, quanto de tecidos e de restantes elementos figurativos, que se distingue profundamente do desenho da maioria dos painéis da primeira série. Este procedimento releva de uma concepção unitária da composição e não da configuração isolada ou relativamente autónoma de cada elemento no campo figurativo.

Ao nível dos rostos, o pintor em questão não se limita a definir com precisão a forma dos olhos, da boca e do nariz, mas planifica, numa escrita precisa e detalhada, o jogo de volumes anatómicos, prefigurando já com relativa precisão o modelado no estágio pictural. Basicamente, é possível identificar dois tipos de grafismo, em evidente relação de complementaridade – o de definição e posicionamento da forma, através de um traço relativamente espesso e relativamente preciso, e um desenho de modelado, num traço de idêntica espessura ou mais fino.

Nos painéis *Última Ceia*, *Prisão de Cristo*, *Descida da Cruz* e *Ressurreição* estas características são evidentes, o que leva a considerar, sem margem para dúvida,

que foram desenhados pelo mesmo pintor. Não vemos justificação para que Luís Manuel Teixeira tenha excluído deste agrupamento o primeiro destes painéis, a *Última Ceia*, e para que considere que na *Descida da Cruz* o mesmo processo seja apenas detectável na concepção de algumas figuras. De facto, enquanto o rosto de Nicodemus, por exemplo, é abundantemente desenhado, numa escrita muito cursiva, o de outras figuras representadas de perfil, nomeadamente da Virgem e de S. João, revela um grafismo mais contido. Porém, trata-se rigorosamente da mesma tipologia de desenho e o mesmo modo de expressão gráfica.

O painel da série da Paixão que mostra maior economia de desenho, mas também uma coincidência com a execução pictural, já que se recorre à linha de contorno nesta fase, é o *Cristo no Horto*. Porém, apesar de se identificar um desenho menos abundante e de tracejado mais fino ao nível das figuras, especialmente de Cristo, verifica-se também um trabalho de definição de formas e volumes anatómicos, nos pés descalços de um dos apóstolos, bem como um desenho sombreado dos panejamentos, com francas ligações aos desta série.

Na *Ascensão* e no *Pentecostes*, pode afirmar-se, o desenho não é tão abundante, nem tem um carácter tão espontâneo, quanto o dos restantes, sendo possível apontar para uma confluência entre os dois modos predominantes de expressão gráfica identificáveis no conjunto dos catorze painéis.

Pelas diferenças significativas entre as duas “mãos” intervenientes, facilmente detectáveis ao nível do desenho subjacente, não é difícil prever de que quem pintou não se limitou a pintar o que desenhou. Se assim fosse, as diferenças tornar-se-iam bem mais evidentes à superfície visível. Em diversas situações, verifica-se uma manifesta e expressiva descontinuidade entre as intenções do desenho e a execução pictural. E se na maioria dos painéis da série da Vida da Virgem e Infância de Jesus a relativa economia do desenho é “compensada” com um minucioso e sensível trabalho de acabamento da forma exclusivamente pictural (do modelado dos rostos, em suaves manchas de luz, da textura dos tecidos, do recorte lumínico dos metais, dos ornamentos de arquitecturas ou da precisão realista dos elementos vegetalistas),

em alguns painéis da série da Paixão o desenho mais abundante e elaborado, não só dá lugar a uma maior simplificação no estágio pictural, como é sensivelmente distorcido quanto às suas intenções. Com carácter exemplificativo, veja-se o caso da *Última Ceia* – o que no desenho correspondia a anotações de valores de luz, dá lugar, na execução pictural, a relevos de forma. Aliás, é significativo que esta composição seja justamente uma das mais planificadas ao nível do desenho e uma das menos elaboradas no estágio pictural. Na *Descida da Cruz*, o pé extraordinariamente simplificado de S. João oferece também um exemplo eloquente, não da descontinuidade entre as intenções do desenho e a execução pictural, mas do modo como algumas zonas de desenho foram simplesmente recobertas pelas tintas, sem um sensível trabalho de modelação. O que no desenho era uma mancha densa de pincel, que assinalava a zona de sombra da parte superior do pé, foi simplesmente recoberta de modo a tirar partido dela, mas sem um necessário trabalho de suavização da sua forma simplista. Pelo contrário, a maioria dos rostos das figuras da série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus oferecem exemplos de um trabalho de modelação sensível, apesar da ausência ou da economia do desenho.

À parte este tipo de acertos e desacertos, as alterações formais e iconográficas entre o que foi concebido ao nível do desenho e o que foi realizado picturalmente não são especialmente significativas no conjunto dos catorze painéis, embora pontuais acertos de forma ocorram com relativa frequência. As mais abundantes situam-se ao nível dos rostos das figuras, como seja a colocação dos olhos, especialmente nas da *Ascensão*, do *Cristo no Horto* e da *Prisão de Cristo*, quando se verifica a necessidade de acentuar o seu olhar para o alto ou, no caso da figura de Cristo, na *Última Ceia* e na *Ressurreição*, para baixo. Alterações do mesmo tipo, que passam pelo acerto da forma de bocas, narizes queixos, sobretudo quando em perfil, e de alguns acessórios de indumentária ou de cenário, que parecem decorrer da necessidade de compensar a relativa economia do desenho quanto a valores de modelado, ocorrem na maioria dos painéis, sobretudo na série da Vida da Virgem e Infância de Jesus.

A Natividade, a *Apresentação do Menino no Templo*, a *Fuga para o Egito*, a *Descida da Cruz* e o *Pentecostes* são os painéis que dão exemplos mais relevantes de alterações ocorridas entre as duas fases de concepção da obra. Mas, na maioria das situações, essas formas chegaram a ser trabalhadas picturalmente.

Na *Fuga para o Egito*, e na *Descida da Cruz*, as alterações ocorrem ao nível da colocação das figuras, mas sem implicações significativas na estrutura do campo figurativo. No primeiro, a cabeça da Virgem, orientada no sentido de S. José, e após uma primitiva versão pintada, sofreu uma visível rotação. De qualquer modo a alteração foi introduzida pelo pintor que concebeu a primeira versão, como o prova a precisa coincidência de processos. No segundo, as alterações têm também a finalidade de alterar a relação entre as figuras principais – a santa mulher tocava com a mão os pés de Cristo, razão pela qual a manga de Nicodemus tinha originalmente uma estrutura e um volume diferente.

Nos três restantes painéis, é ao nível das arquitecturas do fundo que se verificam algumas hesitações e pontuais arrependimentos de forma.

Na *Apresentação do Menino no Templo*, o portal, numa primeira versão pictural, teve uma concha a decorar o tímpano, o que acentuaria ainda mais a sua ligação morfológica a soluções renascentistas. Na *Natividade*, é apenas ao nível da zona em que se simula o estado de ruína das formas arquitectónicas que se verificam diversas situações de desenho não seguido, enquanto no *Pentecostes* são já visíveis diversas hesitações quanto à definição da forma arquitectónica que enquadra toda a cena. Alguns traços não seguidos em toda a parte superior da pintura, uma primeira versão pictural da Pomba, com as asas mais abertas e em diferente posição, e as alterações ao nível do pilar central e dos aposentos contíguos do fundo, levam a supor que a estrutura pensada para enquadrar o tema tivesse sido uma cúpula, com suportes e vãos necessariamente diferentes. Embora seja difícil reconstituir a estrutura primitiva e confrontá-la com a versão final, é legítimo concluir, dadas as profundas incorrecções formais, que as hesitações e alterações não conduziram propriamente a um produto final apurado. Tal como sucede com as arquitecturas, algumas figuras deste painel, cujo desenho é pouco abundante e pouco explícito

quanto a ligações com os dois processos identificados, foram objecto de diversos acertos na fase pictural, ao nível dos rostos e dos panejamentos, mas dentro do que foi já assinalado para os outros painéis.

Ao contrário de Luís Manuel Teixeira não detectámos ao nível do desenho qualquer carácter alfabético, nem o uso recorrente da técnica de estresido para transpor formas de painel para painel, com a excepção pontual do que ocorre no motivo decorativo do brocado que figura na parte interior do dossel na *Apresentação do Menino no Templo*. Neste âmbito, será necessário acautelar os diferentes níveis de visibilidade que o desenho assume, bem como as recorrentes situações de coincidência entre o desenho e a execução pictural.

Em jeito de síntese, e retomando como referência algumas conclusões de Luís Manuel Teixeira, não temos dados para individualizar quatro pintores principais na concepção deste retábulo e outros tantos ou mais colaboradores para os coadjuvarem. Ao nível do desenho, como se referiu, há dois modos de expressão gráfica francamente distintos. Embora na fase de execução pictural se torne mais evidente o sentido de efectiva colaboração, ou a circulação de “mãos” pelos diferentes painéis, num trabalho que foi provavelmente repartido com a finalidade de diluir diferenças e harmonizar o conjunto, é provável que o mesmo possa ter ocorrido na fase do desenho, porém com um carácter mais pontual. É também provável que algumas simplificações formais se devam à intervenção de um ou outro pintor auxiliar menos hábil, que tomaram aqui e além, e mais num ou noutro painel, o encargo de pintar o que parece ter sido concebido ao nível do desenho pelos dois mestres principais. A *Última Ceia* e o *Pentecostes* são bons exemplos para explorar essa provável relação e a verdadeira extensão da parceria, pois se do ponto de vista do desenho se mostram profundamente diferentes, ao nível pictural, os erros de perspectiva e a relativa pobreza dos enquadramentos arquitectónicos (vejam-se, por exemplo, os panos negros suspensos no fundo de ambos os painéis), denunciam a mão de um mesmo pintor. Por outro lado, não é seguramente nas arquitecturas elaboradas do painel da *Apresentação do Menino no Templo*, do antigo retábulo da igreja de S. Francisco de

Évora, nem nas do painel com o mesmo tema do retábulo de Lamego, que se poderão estabelecer prolongamentos com estas formas demasiado ingénuas e simplificadas.

Mas se a intervenção de pintores auxiliares nesta empreitada também não é exactamente “a questão”, a aproximação à realidade material dos catorze painéis não poderá ter a finalidade de esclarecer o problema da autoria sem que se explorem todas as frentes de trabalho. Queremos com isto dizer que, sem o estudo material do antigo retábulo da igreja de S. Francisco de Évora, com o qual este núcleo mantém francas afinidades formais, e evidentes prolongamentos de iconografia, por mais engenhosas que possam ser as leituras interpretativas da escassa documentação histórica disponível, e por mais unânime que seja a interpretação da nova documentação obtida (e a obter), potenciada pela observação do invisível, o problema permanecerá necessariamente em aberto.

A efectiva ligação de Vasco Fernandes a esta obra, a nossa questão principal, depende da exploração dessa frente de trabalho. É que, ao contrário do que tem sido afirmado por alguns autores, a descontinuidade entre a obra de Vasco Fernandes e o núcleo em questão, de um ponto de vista estritamente artístico, não é linear a ponto de permitir excluir daqui a sua participação. E por mais evidentes que sejam as afinidades dos catorze painéis com a linguagem de Francisco Henriques no retábulo conventual de Évora, a ponto de ser possível, e seguramente mais justo, o equacionamento da sua autoria nesse sentido, será sempre num necessário cruzamento de dados que se poderá esclarecer o problema da parceria envolvida na sua concepção. No âmbito da exposição dedicada a Francisco Henriques, como já se referiu, a ligação entre os dois conjuntos retabulares não foi problematizada à luz de um provável envolvimento de Henriques, mas antes deslocada para a probabilidade de se tratar de um outro mestre flamengo com idêntica formação. Mas a base objectiva para fundamentar esta ideia passa pela necessária abordagem das componentes materiais e criativas do retábulo de Henriques, tal como a sua exclusão do *corpus* da obra de Vasco Fernandes passa por uma abordagem idêntica das obras que lhe são mais próximas.

Da observação da superfície visível de alguns dos painéis do retábulo de Évora, e porque em virtude do desgaste da camada pictural o desenho subjacente assume parcial visibilidade, especialmente nos da série da Natividade de Jesus, percebe-se que é abundante. Mas na obra de Vasco Fernandes, e para o caso concreto no dos cinco painéis do retábulo de Lamego, é necessário contar com alguns limites ou, diríamos mesmo, com alguma infelicidade – o desenho subjacente, por questões de visibilidade, que se poderão justificar com uma série de razões, incluindo o da sua conservação, não assume a evidência necessária para que se possa definir, a este nível, uma base de dados com o rigor e a objectividade necessários. Com o objectivo de a complementar e alargar, pese embora os limites e as dúvidas, é fundamental ter como suporte o painel mais próximo às obras em questão, a *Assunção da Virgem*.

4. O retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e Vasco Fernandes: o certo e o incerto

O motivo decorativo mais utilizado no retábulo de Viseu, no traje de figuras e em estruturas de enquadramento, foi utilizado por Vasco Fernandes em dois painéis do de Lamego, em idênticas situações, na *Natividade*, na *Circuncisão*, e ainda no painel *Assunção da Virgem*. Que se trata do mesmo instrumento de trabalho, isto é, do mesmo modelo, provam-no o rigoroso encasamento de todos os seus elementos quando se sobrepõe uma única imagem, obtida através de decalque, nas diversas pinturas. Em rigor, esta coincidência vem apenas provar que Vasco Fernandes ficou com instrumentos de trabalho usados naquela obra, como se verá, e não propriamente que trabalhou nela.

O motivo decorativo em questão, ou outro dos utilizados no retábulo de Viseu, não surge em nenhuma das pinturas do retábulo da igreja de S. Francisco de Évora. Considerando que entre os dois núcleos se repetem esquemas de composição, diversas transposições de forma (a figura feminina que surge de costas na *Apresentação do Menino no Templo*, do núcleo de Viseu, surge na *Descida da Cruz*, de Évora, ou a de S. José em ambos os painéis da *Natividade*, entre outras), uma

série de pormenores e de alusões simbólicas, já para não falar em processos rigorosamente idênticos de pintar, a questão dos motivos ornamentais de tecidos é um aspecto ínfimo em toda a questão. Todavia, e para evitar qualquer tipo de equívoco, insistimos que o aspecto que interessa aqui explorar, fundamentalmente, é o da provável ligação de Vasco Fernandes à obra e não o de diminuir o peso da relação entre o retábulo catedralício de Viseu e o conventual de Évora.

No âmbito da série de Viseu, pode constatar-se que o mesmo modelo decorativo para ornamentar tecidos foi utilizado em diversos painéis e em várias situações. A base fundamental encontra-se na *Circuncisão*, no longo *drap d'honneur* que se estende do fundo do painel à mesa de altar, na qual acaba de decorrer o acto que dá a designação ao painel. Como se pode verificar, o motivo representado nesse tecido desenvolve-se de modo contínuo, configurando motivos florais. Enquanto a sua representação no fundo é repartida por um eixo vertical, que define a simetria dos motivos, e quatro transversais, dando origem à presença simulada de dez quadrados, na cobertura do altar representa-se como uma superfície contínua, tanto na forma do tecido, quanto no do motivo do desenho, adaptando-se, não sem alguma dificuldade, à sua forma paralelepipedica. Ainda que este painel possa não ter sido o primeiro da série a ser feito, do ponto de vista do motivo ornamental em causa é a base, ou o mais completo “inventário”, para a decoração da indumentária e pontualmente dos adereços cénicos, de mais três painéis.

Assim, o motivo decorativo da *Circuncisão*, ou partes concretas desse motivo, dada a sua extensão, identificam-se nos seguintes painéis: *Natividade*; *Apresentação do Menino no Templo* e *Descida da Cruz*. O pluvial do anjo que figura em primeiro plano na *Natividade*, aliás o único elemento na pintura que tem este tipo de presença ornamental, segue com rigor uma parte do representado na *Circuncisão*. Exactamente o mesmo motivo surge na *Apresentação do Menino no Templo*, curiosamente, na superfície ornamentada que adquire menor visibilidade, exactamente no interior do dossel.

O uso de motivos ornamentais diferentes, aplicados em vários elementos deste painel, poderá ser entendido como uma preocupação em disfarçar o seu carácter recorrente⁴¹. Vem reforçar esta ideia o modo como se elabora picturalmente uma parte do motivo do tecido, que surge no fundo e sobre o referido altar da referida *Circuncisão*, quando usado no gibão de Nicodemus, na *Descida da Cruz*. Apesar de se tratar rigorosamente do mesmo, ou mais precisamente, de uma parte dele, disfarça-se a relação entre ambos ao nível da execução pictural. Ao invés da densidade matérica, num trabalho de superfície que traduz com verosimilhança, através de minuciosas pinceladas de luz, a espessura da trama do tecido, sugere-se a presença de um tecido acetinado, que parece ser simplesmente estampado com esse desenho. Apesar das dobras onduladas do traje de Nicodemus, o desenho decorativo representa-se de forma contínua, sem a introdução de qualquer interrupção gráfica no processo de transcrição e no tratamento pictural. Já no referido pluvial do anjo da *Natividade*, e apesar do motivo ter sido também transposto de modo contínuo, o trabalho pictural difere daquele, mas é idêntico ao que se identifica na *Circuncisão*. Nestes dois, a continuidade do desenho fica comprometida através da definição de zonas de sombra e de luz, isto é, do minucioso trabalho de superfície que procura simular a incidência da luz em algumas partes, deixando na obscuridade uma parte significativa do pluvial e, com ela, as formas do motivo que o ornamenta.

Quanto à metodologia empregue no processo de repetição deste motivo nos quatro painéis em questão, pensamos que não pode ter sido utilizado outro processo que não o de decalque, a partir de um modelo prévio. Em rigor, a técnica precisa de estresido, a transposição de desenho picotado, através da passagem de uma boneca de tinta, de pó de lápis ou carvão, de modo a que um picotado contínuo configure e permita seguir a forma após essa operação, apenas se identifica no caso concreto do dossel da *Apresentação do Menino no Templo*. Através da observação das pinturas à reflectografia de infravermelho esse processo torna-se evidente neste painel, mas não nos restantes. Em virtude de se tratar de uma zona de sombra, como se referiu, e com

⁴¹ No retábulo de *Santo Tomás de Ávila*, o espanhol italianizado Pedro Berruguete utiliza sempre os mesmos motivos decorativos nos diferentes painéis. Cf. Pilar Silva Maroto, *Pedro Berruguete*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

muito pouca visibilidade, o nível de elaboração pictural do motivo é muito menor do que nos restantes casos. Pensamos que a invisibilidade do picotado nas restantes situações se poderia justificar pelo nível de elaboração pictural do traçado, concretamente pela sobreposição de uma linha contínua a unificar esse picotado. Porém, parece-nos mais verosímil a ideia de que o modelo (em material metálico?) utilizado tivesse uma perfuração contínua.

Como se referiu, Vasco Fernandes levou consigo para Lamego este modelo, já que surge aplicado nos painéis *Anunciação* e *Circuncisão*, bem como no painel da *Assunção da Virgem*, uma obra que, como se verá, permite estabelecer algumas ligações entre as duas empreitadas.

Relativamente ao retábulo de Lamego, e concretamente à *Anunciação*, o motivo ornamental em causa surge em duas situações distintas: no pluvial do anjo Gabriel e no tecido que a Virgem segura delicadamente com a mão esquerda, que cobre a estante-genuflexório. Na decoração do pluvial, na parte mais visível, repete-se o dos quadrados superiores que figuram no fundo da *Circuncisão* de Viseu. Seguindo a mesma estratégia de ocultação, ou o disfarce do recurso ao mesmo motivo em dois elementos figurativos distintos do mesmo painel (processo já identificado no retábulo de Viseu), Vasco Fernandes opta por transpor para o tecido da estante-genuflexório a parte que serve na referida *Circuncisão* para cobrir o altar, ou do que, na *Descida da Cruz*, ornamenta o gibão de Nicodemus.

Mas é exactamente o mesmo motivo, apenas invertido e com distinto tratamento pictural, que surge no painel da *Circuncisão*, na mesma situação, ou seja: a ornamentar a toalha que cobre a mesa.

À semelhança do que sucede em Viseu, nos dois painéis de Lamego, e nas três situações identificadas, verifica-se que Vasco Fernandes transpõe a forma de modo contínuo, sem qualquer interrupção que tenha em conta a irregularidade das superfícies a decorar com o motivo, concretamente as dobras e pregas. Porém, no estágio de execução pictural, também como sucede em algumas situações do retábulo

de Viseu, opta por tratamentos de superfície sensivelmente diferentes nas três situações, disfarçando a identidade do motivo.

No pluvial do anjo assiste-se a um trabalho rigoroso e minucioso. De acordo com a técnica já identificada no pluvial do anjo da *Natividade* do retábulo de Viseu, simula-se a espessura do tecido, nos dois casos supostamente de brocado, através da diferente incidência da luz na trama formada pelos supostos fios dourados. Assim, embora o motivo seja transposto de modo contínuo, as zonas de sombra, que servem para configurar dobras e pregas, simulam uma verosimilhante descontinuidade. Na estante-genuflexório do mesmo painel, e na cobertura da mesa da *Circuncisão*, tratando-se rigorosamente do mesmo motivo, e do mesmo tipo de tratamento pictural, pois identifica-se em ambos, embora sem a plasticidade e a opulência lumínica do já referido pluvial, verifica-se a introdução de uma variante – na toalha da *Circuncisão*, o mesmo motivo floral recorta-se num fundo negro. Assim, disfarça-se completamente a identidade do motivo, seja comparativamente à pequena toalha da *Anunciação*, seja à opulência que resulta da exploração das qualidades reflectoras do tecido do pluvial de Gabriel.

Os dois painéis com o tema *Circuncisão*, de Viseu e de Lamego, são rigorosamente idênticos no que diz respeito às estratégias figurativas seguidas no uso deste motivo decorativo. Assinalam-se apenas pontuais e interessantes variantes – no de Viseu surge também recortado num fundo negro, não exactamente quando figura sobre o altar, mas quando representado no fundo. É que, na parte que figura sobre o altar, parcialmente oculto com a pequena toalha branca, é uma rede de traços cruzados que substitui o fundo negro. Assim, a única diferença que se identifica entre os dois painéis, a este nível, é a diferente orientação dada ao motivo, naturalmente em resultado da diferente orientação dada ao mesmo modelo que lhe serviu de base.

Aproveitando a evocação da presença da toalha branca, que se sobrepõe em ambos os painéis ao motivo, e alargando já o âmbito das relações entre as duas pinturas, embora com o olhar “arqueológico” que temos vindo a explorar, é importante chamar a atenção para a flagrante semelhança entre os dois elementos em questão. É certo que ambas as toalhas (no painel de Lamego recobre a cabeça da

Virgem primeiro e só depois se “transforma” em toalha), diferem profundamente no modo como se integram e intervêm na estrutura da composição, mas além de terem o mesmo tipo de decoração, é a sensibilidade na sua transcrição que aponta para o desempenho do mesmo pintor.

No painel de Viseu, no portal que dá a ver um miniatral fundo arquitectónico, verifica-se um arrendimento de forma que pode assumir algum significado quando confrontado com um solução formal, idêntica, usada na *Anunciação* do retábulo de Lamego. Trata-se do recorte superior da janela, que no de Viseu teria sido abandonado em virtude da diminuta escala figurativa do portal. No âmbito de relações formais pontuais, será importante chamar a atenção para a qualidade das duas esculturas miniatrais que ornamentam as paredes deste painel – Moisés com as Tábuas da Lei e provavelmente um profeta, que aponta para o alto com uma mão, enquanto com a outra ampara as suas próprias vestes (e que, portanto, não segura qualquer instrumento, como foi já sugerido).

O “itinerário geográfico” do motivo ornamental que, como vimos, circula do retábulo de Viseu para o de Lamego com Vasco Fernandes, conduz-nos finalmente ao painel *Assunção da Virgem*. Apesar de se tratar de uma obra enigmática quanto à origem da encomenda e quanto ao local de destino, esta pintura está francamente próxima da empreitada artística de Lamego. Mas as suas ligações com o retábulo de Viseu são indicadores da importância que aquela obra teve no seu processo.

Antes de mais, a presença do mesmo motivo ornamental, de novo no pluvial de um anjo, vem contribuir para esclarecer alguns aspectos da metodologia e do tipo de instrumentos empregues pelo pintor. É no pluvial do anjo cantor, colocado na parte esquerda da pintura, em posição superior à Virgem, que se identifica esse mesmo motivo. A profundidade das dobras e das pregas, num efeito turbulento, a que o pintor recorre com frequência e especialmente nesta obra, oculta-o em parte. No entanto, não só é perfeitamente identificável na sua correspondência formal com as anteriores situações a que se aludiu, como se revela absolutamente idêntico – na sequência com que se transcreve, assim como no tratamento – ao do anjo da *Anunciação*, do retábulo de Lamego, e ao do anjo da *Natividade*, do de Viseu.

Registe-se que em algumas situações, designadamente na *Circuncisão* e nesta *Assunção da Virgem*, o pintor utiliza outro padrão decorativo. Este procedimento identifica-se na decoração da murça da figura que se supõe ser o bispo-encomendante, D. João de Madureira, e também no pluvial do anjo músico, que surge, em correspondência com o cantor, na parte superior direita da *Assunção da Virgem*.

Ainda neste âmbito, mas com outro alcance formal, parece-nos legítima a ideia de estabelecer uma relação directa entre a figura que surge de costas, a segurar a cesta de oferendas, na *Apresentação do Menino no Templo*, do retábulo da Sé de Viseu, e a figura em idêntica posição colocada no limite esquerdo da *Visitação*, no retábulo de Lamego. Neste caso concreto, e não se tratando exactamente do mesmo motivo ornamental, apesar de semelhante, verifica-se uma afinidade ou paralelismo em termos operativos – a ausência de uma efectiva relação entre o tecido e o ornamento. Em ambas as situações, a sua aplicação ocorre numa fase posterior à da modelação da peça de traje, em manifesta situação de autonomia face à definição de zonas de sombra e de luz que dá forma às suas pregas e dobras. Mas este tipo de procedimento corresponde a uma excepção e não a uma constante do processo de Vasco Fernandes, que trabalha habitualmente os tecidos ornamentados de modo exímio. Apesar da transcrição gráfica contínua, é num minucioso trabalho de superfície, através de uma sensível transição entre as zonas de luz e de sombra, que simula a sua descontinuidade.

À semelhança do que sucede com os brocados, é possível identificar algumas semelhanças entre determinadas linguagens figurativas do retábulo de Viseu e a obra inicial de Vasco Fernandes. O recorte anguloso e turbulento dos tecidos, os panos esvoaçantes, como o que ornamenta o índio no painel da *Adoração dos Reis Magos*, os fundos de arquitectura, do mesmo painel ou de outros da mesma série, apontam no sentido de uma ligação sua à obra.

Por outro lado, as eloquentes e profundas diferenças entre Viseu e Lamego – a estrutura do campo figurativo, ou o modo de compor, o manuseamento da luz, as formas arquitectónicas de interior, a visão e o trabalho da cor (a infinita gama de tons

escuros e a densidade da matéria pictural estão bem patentes em Lamego), os pormenores iconográficos – são mais do que suficientes para constatar que a provável parceria assumida se traduz, em termos de produto final obtido, numa submissão aos recursos técnicos, iconográficos e expressivos do flamengo Francisco Henriques.

4. 1. *Assunção da Virgem*: uma obra de ligação

Pese embora o total silêncio quanto ao contexto de origem (encomenda, local de destino e data de factura), a *Assunção da Virgem*, da colecção do M.N.A.A., actualmente no M.G.V, foi proposta por Luís Reis-Santos como o provável painel central do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu. Considerando que os catorze painéis mantêm, comparativamente, uma significativa unidade visual, e que o retábulo tinha como peça central a imagem escultórica gótica da *Virgem com o Menino*, como já notara Vergílio Correia, esta hipótese é pouco verosímil.

A *Assunção da Virgem* é, antes de mais, um notável exercício de composição. Assinala-se a construção simétrica do campo figurativo, face a um eixo central vertical, definido superiormente pela figura voadora de Deus Padre e prolongado pela figura da Virgem, com um pequeno desvio da cabeça relativamente a esse eixo, em virtude da forma serpentinada, fundamental para imprimir um movimento ascendente. O círculo e a pirâmide, duas vezes repetida, ainda que numa escala diferente, constituem a geometria secreta desta composição, cuja harmonia é acentuada, na fase de execução pictural, através de uma muito sensível distribuição da cor.

Uma extraordinária *draperie*, trabalhada em diferentes registos, isto é, com diversos sentidos de orientação e sistemáticas sobreposições, permite acentuar os interessantes efeitos espaciais que decorrem da diferente escala dimensional das figurações no plano e das tonalidades cromáticas do fundo em que essas figurações se “recortam”. De facto, o modo como o pintor simula a profundidade espacial, apenas a partir destas duas estratégias, é singular no seu percurso e absolutamente

notável como solução criativa. Ao grupo miniatural que figura na parte superior, liderado pela figura voadora de Deus Padre, corresponde um fundo de intenso amarelo que se vai transformando gradualmente, através de tonalidades vaporizadas, em laranja. A confluência das extremidades de uma série de elementos figurativos, aparentemente num plano mais próximo ao observador, para esse fundo, numa subtil e harmoniosa relação formal, revela o aprofundamento das suas investigações em torno do valor poético da forma miniatural. Através dos tecidos, cuja plasticidade se traduz num impressionante frémito de pregueados e de dobras, de extremidades e laços esvoaçantes, procura dar expressão ao volume e ao movimento, embora sem evitar incorrecções formais ou estruturas anatómicas em evidente situação de inverosimilhança, como adiante se verá.

Apesar do estado conservação do painel não diferir significativamente dos de Lamego, já que se identificam zonas de desgaste, perda de camada pictural e vastos repintes, especialmente no manto da Virgem, o desenho subjacente não foi afectado. De facto, distribui-se pela totalidade da obra e permite identificar diferentes tipos de tracejado. Através de um traço fino define o essencial das formas, mas com visível precisão e manifesta economia. A coincidência entre o desenho e a execução pictural, na maioria das situações e especialmente na cabeça da Virgem, não permite uma cabal identificação e destrição do desenho, como se poderá verificar através da reflectografia deste pormenor.

Ao nível dos rostos e das mãos, o desenho de modelação limita-se a pontuais anotações do sentido de orientação da luz. Pequenas e pontuais manchas, talvez em resultado de uma provável diluição da rede de traços paralelos, eventualmente a partir de um apagamento parcial, servem para assinalar as sombras do nariz, do queixo e da face. Este último processo é visível no rosto da Virgem, enquanto a presença de traços paralelos para assinalar a zona de sombra, ou o sentido de orientação da luz, se pode identificar no rosto do anjo que se coloca à sua direita e ao mesmo nível. O desenho do rosto deste anjo, dadas as alterações ocorridas na fase de execução pictural, nomeadamente na colocação dos olhos, é o mais visível e expressivo. Ao nível das mãos verifica-se a mesma economia de meios, assinalando-

se a presença de um traço de contorno, por vezes mais espesso do que o utilizado na marcação dos rostos, e pontuais anotações de sombreado que são acentuadas, também linearmente, no estágio pictural.

Nos tecidos, e em alguns acessórios, o desenho é abundante, identificando-se um traço grosso, que contorna a forma no limite e define as principais pregas e dobras, enquanto para o tracejado em rede, que serve para planificar as zonas de sombra, recorre, não sem excepções, a um traço mais fino. Portanto, a planificação da luz e da sombra nos tecidos, ao contrário do que sucede ao nível das carnações, traduz-se na presença de redes densas de traços, quase sempre paralelos e raramente cruzados, cujo espaçamento ou adensamento, como é habitual na pintura da época, indica ao modelado no estágio pictural o grau de intensidade da sombra. Importante registar, é que neste tipo de expressão gráfica, de assinalável espontaneidade, o pintor denota uma preocupação central com a plasticidade dos tecidos.

As alterações entre o desenho e a execução pictural são inexpressivas e resultam de pontuais acertos de forma. A título de exemplo, na figura do anjo que se coloca no canto inferior esquerdo da pintura, identificam-se três dessas alterações – tanto o desenho da extremidade da asa direita, quanto o da faixa de tecido que o envolve, a partir do nó, assim como o da colocação da palma, não é coincidente com a execução pictural, ainda que o pintor tenha seguido, com ligeiros deslocamentos de posição, o essencial das respectivas formas. Como já se referiu, no anjo que se coloca numa posição superior a este, e lateralmente à Virgem, identificam-se alterações na colocação dos olhos. Considerando que o desenho e o pictural são coincidentes nas restantes figuras, este apontamento é importante para identificar o tipo de expressão gráfica, ao nível das carnações, que Vasco Fernandes utiliza nesta fase. A semelhança com o que se identificou no retábulo da Sé de Viseu, nos painéis da série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus, é a nosso ver notável⁴².

⁴² Discordamos de Luís Manuel Aguiar Teixeira, *O Retábulo Manuelino ...*, pp. 265-266, quando afirma, relativamente à *Assunção da Virgem*, que o “desenho subjacente apresenta alguns pontos de contacto com o de Lamego, mas nada o aproxima das pinturas retabulares da Sé de Viseu”. De resto, o autor não fundamenta a sua opinião.

A ausência de desenho subjacente em alguns elementos figurativos, como seja o caso dos pequenos objectos de vidro que dois anjos seguram, muito semelhantes, na forma (e na simbologia) com os que surgem na *Anunciação* do retábulo de Lamego, revelam uma grande segurança do pintor, que procede nesta fase a diversos acertos formais com a finalidade de articular harmoniosamente todos os elementos no campo figurativo. Insere-se neste âmbito, o véu que cobre a cabeça da Virgem, com uma delicada ponta esvoaçante, cuja forma lembra a do manto do Deus Padre no painel da *Criação dos Animais*.

Num plano de confrontos, os pontos de ligação com alguns painéis dos retábulos de Viseu e de Lamego são bem mais expressivas do que as que temos vindo a assinalar, pois se é possível estabelecer uma relação directa entre materiais figurativos, o modo de os manusear não concorre menos para efectivar essa relação. Do retábulo de Viseu, e de alguns painéis da série da Vida da Virgem e Infância de Jesus, transitam para esta pintura algumas soluções, fundamentalmente ao nível das figuras dos anjos, e dos seus pontuais adereços. Veja-se a relação entre a forma da faixa que envolve o anjo colocado no canto inferior, e o da própria Virgem, com os seus respectivos nós, e as que ornamentam a indumentária do Rei Mago índio no painel da *Adoração dos Reis Magos*. Comparem-se os modos de configurar o pregueado do vestido branco de S. Gabriel no painel da *Anunciação*, ou mesmo o da manga do que figura na *Fuga para o Egipto*, com o dos anjos, especialmente do que acolita a Virgem, trajado igualmente com um vestido branco, que se coloca imediatamente abaixo dos anjos cantores. Veja-se a relação entre as incorrecções ou a ingenuidade formal do mesmo e de outros anjos, nomeadamente do cantor em primeiro plano (cujo pluvial não deixa antever a presença do volume do braço) com as situações do mesmo tipo que pontuam em Viseu. Como já se referiu, o motivo decorativo que ornamenta a sua capa é o mesmo que se utiliza em alguns painéis dos retábulos de Viseu e de Lamego. Finalmente, confronte-se a técnica de transcrição do cabelo, especialmente dos dois anjos colocados à direita, numa posição inferior à dos músicos, também com o do retábulo de Viseu. Em ambas as situações, os caracóis e

anelados são definidos linearmente, e não em mancha, numa tonalidade lumínica acobreada.

O que nesta pintura remete directamente para o retábulo da Sé de Lamego é no entanto bem mais expressivo do que as formas ou memórias que permitem associá-la ao retábulo de Viseu. Não é apenas o tipo da Virgem que é idêntico, mas também o extremo investimento no equilíbrio da composição, a fervorosa valorização da cor, em infinitas e sombrias gradações ou mesmo a presença de uma série de pormenores miniaturais, sem dúvida centrais ao universo criativo de Vasco Fernandes. Vejam-se, neste âmbito, a delicada forma do diadema sobre a testa ou a forma de enrolamento do pergaminho – do que é segurado pelos anjos cantores, na *Assunção da Virgem*, e do que é segurado pelo Anjo Gabriel na *Anunciação*. Outros pormenores minuciosos e aparentemente “funcionais”, como seja o do fio que segura ao nível do peito o manto da Virgem, surgem em diversas situações no retábulo de Lamego. No dia em que esta pintura for analisada sem a desvirtuante camada de verniz oxidado que a recobre, dando-lhe uma falsa tonalidade ambarina, é provável que seja possível progredir em níveis de entendimento e reequacionar o seu posicionamento no percurso artístico do seu autor.

5. O retábulo da capela-mor da Sé de Lamego: uma obra decisiva

O traço que pensamos ser mais relevante para definir a empreitada artística de Lamego face às suas coetâneas, embora restem apenas cinco painéis de um conjunto inicial de vinte, é justamente o da homogeneidade das soluções técnicas e criativas do conjunto. Num âmbito historiográfico, pensamos que não tem sido contemporizada, pelo menos com a devida suficiência, a circunstância de se tratar de uma obra feita num processo laboral diferente do que era então predominantemente seguido – o conjunto retabular de Lamego, nas diversas etapas da sua concepção, é o resultado do desempenho de um único pintor e não das habituais colaborações.

As sensíveis diferenças de qualidade entre as distintas tábuas, e entre situações pontuais no âmbito de cada uma, não vão além do que é razoável seja

entendido como oscilações próprias do desempenho de um mesmo artista. Não apenas porque não se regista a confluência de modos distintos de desenhar e de pintar, mas também porque não se pressentem os constrangimentos que relevam desse processo de partilha.

Os valores centrais ao universo representacional de Vasco Fernandes na obra de Lamego podem enunciar-se em alguns traços sumários: a fuga à frontalidade visual e a opção por uma estrutura dinâmica de relações e articulações formais, mas fortemente comprometida com a estrutura narrativa que releva da presença de inúmeros pormenores simbólicos; as investigações em torno das potencialidades espacializadoras da luz; a exploração dos efeitos da cor, em subtis gradações tonais e raramente em acentuados contrastes; a procura de uma certa elegância hierática da figura, mas já com um envolvimento emotivo ou dramático latente.

A caracterização do desenho subjacente dos cinco painéis, pelos problemas que a sua visibilidade coloca em algumas situações, como já foi dito, impõe algumas considerações prévias. Na imagem de infravermelho torna-se particularmente evidente o elevado nível de alterações de materiais picturais, não apenas da arruinada *Apresentação do Menino no Templo*, mas em vastas zonas das restantes quatro pinturas. Na maioria das situações, os problemas de conservação da camada pictural são simplesmente extensíveis ao desenho, isto é, comprometeram a sua sobrevivência e, pelo menos em parte, a sua visibilidade. Porém, em algumas zonas em que a pintura apresenta bom estado de conservação, assiste-se ainda a dois tipos de situação: o desenho não só não é detectável, como se identificam vestígios de um pigmento negro, sob a forma de escorrência, o que poderá conjecturalmente interpretar-se como sendo o resultado de uma provável dissolução e dispersão dos seus materiais constituintes; o desenho não assume total visibilidade, embora se pressinta, sob a forma de imagem velada, a sua presença. Esta relativa opacidade deverá associar-se à presença de ligandos. Todavia, porque não se recorreu à análise química de materiais constituintes, escapam-nos os contornos precisos do problema.

Mas com base nas situações em que o desenho subjacente assume franca visibilidade, pode dizer-se que o traço linear contínuo de definição e posicionamento

da forma, definido com relativa precisão e seguido no estágio pictural, apenas com exceções muito pontuais, complementa-se com o habitual desenho de planificação da sombra. Porém, ao nível das carnações, a marcação da orientação da luz raramente assume visibilidade, e apenas pontualmente, ao nível de uma ou outra mão, é possível identificar um grafismo mais cursivo, que corresponde a anotações com vista à modelação de volumes.

Os tecidos são trabalhados através de dois tipos de tracejado que parecem corresponder as duas fases distintas de concepção. Inicialmente, com um traço de espessura semelhante ao que contorna os rostos e mãos das figuras, define a forma das pregas, quase sempre com evidente sequência rítmica, ou com coerência formal. Nas zonas em que os tecidos não chegam a formar pregas, mas tão só ondulações superficiais, como sucede com o vestido branco de Gabriel, um pouco abaixo da cintura, assinala-as através de traços descontínuos e de orientação diversa, deixando para a fase de execução pictural o trabalho mais significativo. Com o mesmo tipo de traço, relativamente fino, planifica ainda o sombreado, mas são raras as situações em que a rede de traços, que define as zonas de sombra, assume plena visibilidade. Numa segunda etapa da concepção do desenho, acentua com um traço mais espesso, que não raras vezes se confunde com a execução pictural, as dobras ou sulcos mais profundos.

Os fundos de paisagem e as arquitecturas que os povoam são desenhados no essencial, quase sempre com evidente espontaneidade, para indicar ao estágio pictural o seu posicionamento e a sua volumetria. Mas o enquadramento das cenas de interior é desenhado com maior precisão (como se percebe em algumas formas não seguidas), recorrendo quase sempre à linha incisa para marcar pavimentos. Já em inúmeros pormenores, tanto nas cenas de interior, quanto nas de exterior, identifica-se uma escrita exclusivamente pictural, que resulta de um minucioso trabalho de acabamento.

As alterações entre o desenho e a fase de execução pictural, no conjunto dos cinco painéis, não são abundantes, como em seguida se verá, e são o resultado de pontuais acertos de forma sem especial alcance iconográfico.

Comparativamente ao desenho subjacente identificado no retábulo de Viseu há uma manifesta situação de descontinuidade com a série da Paixão e Glorificação de Cristo, a ponto de se poder afirmar que estão em causa dois modos de expressão gráfica completamente distintos. Porém, comparativamente ao da série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus já não se assinala a mesma descontinuidade.

Criação dos Animais (ou Criação dos Quadrúpedes)

Vista como a “obra menor” do núcleo, é um dos exemplos mais eloquentes para estabelecer a relação entre pintura e arquitectura retabular. Com a infelicidade de ter sido o único painel da fiada superior a resistir à voragem do tempo, e tendo passado a emparceirar, enquanto quadro autónomo em galeria de museu, com os quatro que restaram da fiada inferior, passou inevitavelmente a ser avaliado sob o mesmo ângulo de visão e de acordo com critérios que, obviamente, lhe não servem.

A representação plástica de Deus Padre num dos actos da Criação é já por si desafiante. Sucede, porém, que o retábulo tinha uma altura superior a seis metros e que o pintor, como seria suposto, não ignorou essa circunstância. A monumentalização da forma, na escala de figuração e na marcação dos volumes, é a primeira consequência da adaptação da imagem ao ângulo de visão do espectador. Duas figurações concretas, necessariamente o Deus Padre, e já mais aleatoriamente o cavalo (não de todo, dada a importância que assume do ponto de vista cromático), são trabalhadas a partir deste critério. Ou seja, não surpreende que a personagem central surja com uma forma “demasiado” agigantada e teatralizada, nem que as formas do cavalo, o animal eleito para estabelecer o diálogo formal, sejam vistas como dificuldades do pintor com o escorço. Mas o sentido de adaptação ao espaço que lhe era reservado no retábulo identifica-se já na primeira fase de concepção da obra, no desenho, prolongando-se, depois, à fase seguinte.

Nos cinco painéis, como já se referiu, as alterações entre o desenho e o estádio pictural não vão além de pontuais acertos de forma. É justamente na *Criação dos Animais* e, como veremos, na *Anunciação*, que essas alterações pontuais se podem relacionar com a posição da pintura na arquitectura do retábulo. Na figura de

Deus Padre visam justamente acentuar a sua monumentalização. A coroa foi primitivamente desenhada com a mesma forma, mas numa escala mais diminuta e numa inserção diferente, já que recobria parte da testa e uma madeixa de cabelos. As consequências do seu alteamento e da sua diferente inserção na cabeça tornam-se óbvias em confronto com a superfície visível.

A segunda alteração entre a fase do desenho e a pictural ocorre precisamente ao nível da forma do cavalo. Neste caso, o pintor parece ter procurado o melhor modo de configurar uma diagonal, no espaço relativamente exíguo que é o da largura do painel (92 cm), isto é, o de estabelecer uma efectiva correspondência entre a figura superior de Deus Padre e a figura mais visível no grupo diversificado de animais. A procura do dinamismo da forma, e talvez a dificuldade efectiva em encontrar o melhor posicionamento no campo figurativo, levou-o a abandonar o que parece ser o desenho do limite primitivo da zona posterior, ou talvez a cauda, já que se trata de um traço espesso contínuo, sem uma forma concreta.

É ainda na escala e na posição das mãos e do pé, na ponta esvoaçante do manto, ou no trabalho das suas pregas, demasiado talhadas, no efeito inusitadamente turbulento em algumas zonas, que se pressente o mesmo sentido de articulação à arquitectura primitiva do retábulo. Ainda na mesma linha, deverão ser entendidas as duas cores predominantes, o vermelho alaranjado para o manto de Deus Padre e o branco para o cavalo, trabalhadas em grandes manchas, em resultado da exploração das qualidades modeladoras da luz, mas com menor subtilidade (à excepção do excelente trabalho de recorte), comparativamente ao modo como o faz nos outros painéis. O eventual desenho de posicionamento e de trabalho em densidade de todos estes pormenores, ou pela sua original economia, ou pela opacidade de materiais constituintes, não assume qualquer visibilidade na reflectografia de infravermelho.

O modo como faz incidir a luz no campo figurativo, proveniente da esquerda, para esclarecer volumes e espacializar formas, e do fundo, para recortar os seus limites superiores, poderá também associar-se à necessidade de fazer ressaltar a imagem das exuberantes grelhas douradas do retábulo. De resto, no seu manuseamento para sugerir a profundidade e espacializar a forma, seja no pé

luminoso e suspenso que define um plano intermédio, seja na “presença branca” do unicórnio, que para além de uma valia simbólica, assume um importante papel formal, permitindo-lhe recortar a forma doutros animais que dificilmente sobressairiam do fundo obscurecido (como sucede, aliás, com as presenças quase imperceptíveis de um urso e de um lobo que figuram no primeiro plano ao nível do solo), deixa antever os dois momentos mais importantes deste políptico ou, melhor, do que dele resta: a *Anunciação* e a *Circuncisão*.

O suporte deste painel, elemento único como nos restantes quatro da série, conserva o trabalho primitivo de regularização, motivo pelo qual nos parecem muito interessantes as três formas circulares interceptadas, través de uma linha incisa, com cerca de dez centímetros de diâmetro, que aí figuram. Pela sua coincidência com a forma e a dimensão do óculo central da *Apresentação do Menino no Templo* (e com os da *Circuncisão*, mas aqui já perspectivados), supomos tratar-se de um ensaio ou experimentação de formas para outros painéis.

Anunciação

Ao contrário do que sucede com a anterior, a notabilidade desta pintura, não só tem sido insistentemente notada, mas também apontada como uma das obras mais prenunciadoras do nível artístico que o seu autor viria a atingir na fase de maturidade. Em nosso entender, é uma obra central para assinalar a singularidade do seu processo, a distância e reserva que mantém desde o início até ao fim, ainda que a “lição flamenga” tenha sido decisiva.

A circunstância de inaugurar a fiada inferior, e um novo ciclo narrativo, não é seguramente indiferente ao tipo de estratégias representativas seguidas. A primeira e mais expressiva solução, a denunciar a posição da pintura no conjunto retabular, é o extraordinário exercício de construção do espaço em profundidade. O escalonamento das formas no plano, evidente no painel anterior, dá aqui lugar a uma espacialidade contínua, rítmica, que resulta de uma subtil articulação entre escalas figurativas, perspectivação de formas e jogos de luz.

No primeiro plano, e com a finalidade de evitar a impressão de alteamento, ao invés da verosímil impressão de profundidade, opta por ocultar o pavimento, e as suas desafiantes formas geométricas, com a sobreposição de diversos pormenores. A um tapete de cor lisa, oportunamente ondulado, sobrepõe o sobejante tecido do manto vermelho da Virgem, que confina, ainda em ligeira sobreposição, com o tecido branco-rosa do vestido do Anjo Gabriel. No limite esquerdo, provando estar atento aos mais pequenos detalhes e aos mais fatais deslizes, representa ainda uma pequena banquetta, sobre a qual sobrepõe um tecido branco. Registe-se que, através da reflectografia de infravermelho, se identificam as linhas de marcação do pavimento desde o primeiro plano da representação, sob estes elementos, portanto, até ao fundo do painel.

A profundidade espacial conquista-se, depois, com a projecção das formas decorativas do pavimento, estrategicamente lançadas na penumbra e iluminadas apenas quando é tempo de marcar planos, com a projecção da forma do leito e de um estrado e com o rasgamento de uma janela. A opção pela presença de um pequeno fogareiro, cuja função é de assegurar a sucessão rítmica dos planos, ao potencializar a uma zona intermédia um foco intenso de luz, é verdadeiramente notável.

Se este conjunto de estratégias visuais pode e deve relacionar-se com a necessidade de criar a ilusão ao espectador de que o espaço da representação é, ou pode ser, o prolongamento do seu próprio espaço, é na reprodução de um ambiente doméstico simples, de afirmada aparência profana⁴³, no qual alguns objectos escondem uma significação simbólica codificada, bem na tradição da pintura flamenga, que se reforça esse diálogo com o espectador. No primeiro plano, com aparente negligência e contrariando qualquer sentido de ostentação, representa o novelo de linha, com a agulha enfiada e espetada, dando sentido, por associação, ao tecido branco que figura sobre a banquetta. O terceiro objecto que evoca os afazeres da Virgem no momento da chegada do Anjo, o dedal, é já colocado na estante-genuflexório, onde figuram mais dois pormenores simbólicos sob a aparência de

⁴³ Veja-se o estudo relativo ao interior doméstico do tema *Anunciação* (a casa de Maria. *El hortus conclusus*), de Ana Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 65-76.

simples ornamento – o vaso com as simbólicas açucenas e um castiçal com uma vela que, sugestivamente, e no melhor da tradição flamenga, acaba de se apagar. De resto, esta relação entre o ornamentativo e o simbólico, numa notável capacidade de sugestão poética, prolonga-se com particular acuidade nesta pintura, especialmente à decoração dos diversos panos da parede do fundo.

Em evidente articulação com o tema do primeiro plano, o propósito destas figurações em miniatura – do tríptico em grisalha, do medalhão e da pintura pendurada na parede junto ao leito – é o de estabelecer uma relação tipológica entre o Antigo e o Novo Testamento, ou seja: o de reforçar também a ligação entre as cenas narrativas da fiada superior e intermédia do retábulo e a inferior que este painel inicia. A consciência da historicidade prevista no programa do conjunto materializa-se na estratégia e no tipo de suporte utilizado – a imagem dentro da imagem, através da escultura e da pintura, não sem ambiguidade já que opta pela grisalha. As funções mnemónicas da imagem são aqui exploradas com particular subtileza.

As três cenas sequenciais no registo superior à janela têm sido identificadas com a *Pastora Raquel*, o *Profeta Ezequiel* e *Gedeão e o Velo probatório*. Porém, se a presença das duas últimas encontra justificação no facto de se tratar de prefigurações do tema principal do painel, já a última, como notou Luís de Moura Sobral, “não possui, que se saiba, significados marianos nem se relaciona com a Anunciação”. É justamente por este motivo que o mesmo autor sugere tratar-se do tema da “Anunciação a S. Joaquim”. Todavia, apesar da diminuta escala figurativa, Vasco Fernandes trabalha os três temas em questão de forma minuciosa, tanto ao nível das figuras centrais, como dos acessórios. A improbabilidade de se representar o segundo tema proposto prende-se com facto de estar em causa uma figura feminina e de não estar presente o anjo anunciador. Da cena não consta mais do que uma figura melancólica com um rebanho e um tufo de vegetação. E ainda que a ausência do anjo pudesse justificar-se à luz da necessidade de evitar o problema da confusão, entre a “Anunciação a S. Joaquim” e o tema da “Anunciação aos pastores”, pensamos que a identificação tradicional da cena como pastora Raquel se poderá considerar válida.

A sua presença poderá justificar-se, não por associação às duas cenas contíguas, mas antes ao pormenor do medalhão – o busto da Eva, que segura a maçã do pecado contra o peito e aponta para a Virgem, num gesto que é rigorosamente paralelo ao da direcção da luz divina, transformando-a em Maria-Nova-Eva. A pastora Raquel, a preferida de Jacob, era diferente de Eva, que concebera com pecado, e da Virgem, imaculada, precisamente pela sua esterilidade. Poderá aqui, na evocação da tipologia concepional, encontrar-se o motivo da sua representação? Tratando-se de uma hipótese, deverá associar-se ao facto do tema da Virgindade Mariana se reforçar ainda na simbologia de outras figurações. A presença de pequenos objectos de vidro, no armário, bem como a representação, na paisagem do fundo, do *puteus aquarum viventium* (o «poço de águas vivas», à semelhança da *Anunciação* do retábulo de Viseu), como bem nota Luís de Moura Sobral, tornam a questão da concepção particularmente relevante.

O pormenor iconográfico desta *Anunciação* que mais tem sido notado pela sua invulgaridade é o da presença do pergaminho com três selos pendentes. Luís de Moura Sobral, na publicação que temos vindo a seguir, supõe que tal pormenor, com evidente sentido trinitário, derive das ilustrações xilográficas do *Cântico dos Cânticos* (1445-1470), populares no tempo de Vasco Fernandes⁴⁴. Na verdade, num dos selos, mais precisamente no terceiro a contar da esquerda, já que os restantes não têm qualquer figuração, pode identificar-se a Santíssima Trindade, concretamente o Cristo crucificado, o busto de Deus Padre e a Pomba do Espírito Santo. A simbologia crística surge apenas com o *Agnus Dei* que figura sobre o peito do Anjo, em jeito de adorno.

Sem alcance iconográfico, mas antes como o resultado de pontuais acertos de forma, são as alterações que a nova documentação fotográfica e reflectográfica vem permitir identificar. Na parede do fundo, no canto inferior da janela, pode ver-se uma forma circular, pintada em tons de castanho. Este pormenor, cuja simbologia provável sempre nos intrigou, mais não é do que uma primeira versão pintada da

⁴⁴ Luís de Moura Sobral, “A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza”, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 108-110.

Pomba, que figurava numa posição frontal. Num acerto final, através do tom escuro da parede e do rosa da moldura, anulou a sua presença, deixando no entanto por recobrir a forma circular que correspondia à cabeça. Como se pode verificar, optou depois por representar a Pomba lateralmente, sem qualquer janela ou outro tipo de abertura que lhe fique próxima, mas aproveitando para lhe definir uma aura luminosa; a fonte de luz para o feixe de raios que lhe permite estabelecer uma relação directa com a Virgem.

É provável que esta alteração se relacione directamente com uma outra relativamente próxima. Referimo-nos ao pequeno quadro suspenso na parede junto ao leito onde surge representado Deus Padre. Numa versão inicial, que chegou também a ser executada picturalmente, este quadro tinha a forma de medalhão circular, de moldura dupla, cujo desenho, inciso, assume visibilidade na nova documentação. Ao invés do que sucedeu com o anulamento da primeira versão da Pomba, aproveita aqui a forma primitiva com o busto de Deus Padre, já recoberta pelo guarda-pó branco, para lhe acrescentar a metade inferior do corpo e a mão com o globo (na primeira versão figurava apenas a mão direita, em atitude de benção), pintando também o enquadramento, num tom castanho avermelhado, igual ao da própria moldura, e uma paisagem lateral. Os diferentes níveis de densidade matérica desta zona da pintura, que permitem reconstituir os passos dados pelo pintor, são detectáveis na imagem de infravermelho convencional e na reflectografia de infravermelho. Justamente porque este pormenor resulta de uma adaptação (provavelmente de escultura para pintura), tem no remate superior a forma de baldaquino circular, um pouco estranha se considerarmos que se trata de um quadro.

O modo como trabalha a forma nesta escala, detendo-se na representação dos mais pequenos e subtis pormenores, uma característica que define todo o seu percurso, é absolutamente notável. Vejam-se as irregularidades do reboco, deixando aqui e ali entrever o tijolo do muro, os pratos e púcaros, os frascos de vidro ou de barro, cobertos com panos ou ostentando mesmo pequenas etiquetas, o prego e o fio para suspender o quadro, a paisagem lateral junto ao Deus Padre, ou o sensível trabalho de projecção das formas em sombra. Na mesma linha, é assinalável o modo

como tira partido das potencialidades sinalizadoras da cor, do branco para o guarda-pó e da toalha colocada sobre o mesmo pano do muro, para assinalar a presença (e reforçar a simbologia) dos objectos de vidro que de outro modo se não viam. Estes pormenores figurativos, a “natureza-morta” integrada em pintura de temática religiosa, neste painel como nos restantes, raramente são desenhados e revelam, pelo seu carácter elaborado, pelo seu preciosismo, um grande prazer no acto de pintar.

Um desenho linear contínuo, relativamente fino, com uma espessura regular, que supomos a carvão, contorna as figuras principais. O estado de conservação da pintura, especialmente na zona correspondente à figuração da Virgem, profundamente desgastada e alterada com pontuais repintes interpretativos, a provável coincidência entre o desenho e o recurso à linha no estágio pictural, e um eventual apagamento, original ou provocado pelas más condições de conservação, torna difícil a caracterização do desenho neste painel. Porém, na definição dos movimentos dos tecidos, especialmente ao nível do vestido do Anjo, o mesmo tipo de traço usado para contornar a forma no limite, alterna e subpõe-se a um outro de maior espessura, a pincel, que serve para definir e acentuar as dobras ou sulcos mais profundos. Uma visão unitária da forma orientou e determinou este tipo de marcação gráfica. O movimento dos tecidos, planificado de cima para baixo, foi orientado em função de uma estrutura coerente – cada movimento e cada prega determina cada movimento e cada prega sequente. A este nível, as alterações entre o desenho e a execução pictural, salvo em pontuais acertos de uma ou de outra forma, sobretudo no plano mais próximo e na relação com o pavimento, são insignificantes.

Apenas o prolongamento do manto vermelho da Virgem, em toda a extensão, no sentido do limite do campo figurativo, após uma primeira versão pintada que o confinava à última dobra, tem maior alcance formal, já que tem a finalidade evidente de evitar a noção de alteamento do espaço. Tendo em conta a posição da pintura no conjunto retabular, este aspecto não é de somenos importância para identificar as preocupações do pintor, relativamente à construção representativa do espaço.

A marcação do sombreado, tanto nas carnações quanto nos tecidos, é praticamente invisível. Porém, no vestido do Anjo Gabriel, através da reflectografia

de infravermelho, não só se presente esse desenho, como assume visibilidade pontual sob a forma de segmentos paralelos em rede. Na mão direita desta figura, que foi ligeiramente alterada no posicionamento dos dedos, já depois de uma primeira versão pictural, identifica-se o traço de contorno, mas sem desenho de prefiguração de volumes. Este facto, que se pode justificar com uma série de razões, não permite afirmar cabalmente que a economia do desenho é uma característica de Vasco Fernandes nesta fase. Porém, não há dúvida que a sua relativa invisibilidade vem colocar um efectivo limite, tanto ao nível do entendimento do que foi, e como evoluiu, o seu modo de expressão gráfica, como vem também condicionar um confronto objectivo com o desenho subjacente do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu.

Exímio na modelação da forma no estágio pictural, detém-se através de um trabalho minucioso de acabamento a simular a textura dos materiais através dos reflexos da luz, seja da madeira e dos pregos que dão forma ao estrado sob a cama, recoberto com um simples tapete de palha entrançado, dos tecidos de suposta seda ou de brocado, ou do pergaminho minuciosamente enrolado que se torna mais fino na extremidade para simular o peso dos selos pendentes. Através de delicadas velaturas, simula também a textura da pele, “vaporizando” a forma das mãos e reflectindo a luz sobre a superfície das unhas, como sucede na mão esquerda do Anjo, uma das que se encontram em melhor estado de conservação.

Visitação

Este painel dá indicações importantes quanto aos valores a que Vasco Fernandes foi mais sensível nesta fase. A representação verosimilhante do espaço e a procura de equilíbrio na organização dos núcleos formais são as suas preocupações dominantes. Se no tema da *Anunciação*, colocada como esta na fiada inferior do retábulo, manifesta uma extrema preocupação com a representação do espaço em profundidade, através da reprodução de um cenário de interior, aqui é o cenário de paisagem, e portanto outro tipo de materiais figurativos, que se oferece como desafio.

Do plano mais próximo ao espectador até ao limite do horizonte visual, cada figura, cada objecto, cada pormenor, é trabalhado com um sentido extraordinariamente afinado de escala dimensional. No núcleo principal do primeiro plano, que toma a rigorosa forma piramidal, é a ideia de correcção formal, de representação verosimilhante, que assume prioridade. Daqui as sobreposições, o alongamento e o movimento extraordinariamente rebuscado dos tecidos, daqui também os acertos que introduz no posicionamento da cabeça da Virgem, quase de perfil numa versão pictural primitiva e a três quartos na versão final.

Na expressão volumétrica das duas figuras centrais tem um papel decisivo o número de peças de indumentária, pois é através da sobreposição de vestidos, mantos e echarpes, em tonalidades ora próximas, ora contrastantes (veja-se a tonalidade forte do azul do manto da Virgem, tão distinto dos painéis sequentes), e do efeito turbulento das suas pregas, que sugere os volumes anatómicos. Com a finalidade de integrar com coerência as duas figuras principais no espaço, prolonga os tecidos em seu redor dando-lhes a configuração de círculos, de modo a que a sua própria projecção lhe permita sugerir a noção de profundidade. Na mesma linha, após ter pintado as figuras e o solo em que as coloca, deteve-se a dar forma a uns pequenos tufo de vegetação e a uma série de fragmentos (pequenos ramos, pedras, e uma longa cana que coloca na diagonal), projectando com toda a precisão as respectivas formas em sombra.

O modo como explora aqui a noção de perto e de longe traduz-se num dos mais extraordinários exercícios da pintura portuguesa da época. É na sensível gradação tonal do solo, sem qualquer volume que lhe sirva de suporte para separar planos, que sugere ousadamente a continuidade do espaço ou um percurso contínuo entre as figuras principais e a bela paisagem do fundo. Uma fonte de mergulho, assinalada por fragmentos de cerâmica vermelha ou os restos de um cântaro partido, é o único elemento visual de que se socorre para evitar a impressão de alteamento. De resto, preenche o fundo de paisagem com uma minúcia extraordinária, com “presenças” cada vez menos visíveis, ao ponto de comprometer mesmo a sua visibilidade quando os efeitos atmosféricos diluem no horizonte os contornos da

forma. Aos patos, às vacas, às ovelhas, bem como às duas figuras bem perceptíveis, seguem-se umas quantas cenas miniaturais em redor do rio, como seja um pescador junto ao moinho, o moleiro com a taleiga e com o seu cavalo, e junto à última casa, mais à esquerda, dá ainda forma a um homem acompanhado do seu cão. A relação com o painel da *Visitação* do retábulo de Viseu, no modo como a vida do quotidiano, numa minúcia surpreendente, se inclui na figuração do tema, torna-se evidente.

Neste fundo paisagístico, através da reflectografia de infravermelho, identificam-se marcações sumárias, em pequenos traços horizontais, do caminho e do limite do horizonte, bem como pontuais anotações, mais de posicionamento do que de forma concreta, para certos elementos da paisagem, nomeadamente as suas casas de telhados elevados, evocando com elas uma “outra” paisagem, e algumas árvores. Mas é no estádio pictural, e numa escrita que nunca recorre à simplificação, por mais ínfima que seja a escala da representação, que dá forma a todos estes elementos.

As sobreposições são importantes indicadores dos ritmos da construção representativa. Os dois anjos que sobrevoam a paisagem, e que na sua expressiva gestualidade pretendem chamar a atenção para o abraço das duas santas primas em primeiro plano – um faz o gesto do abraço, enquanto o outro estabelece a ligação desse abraço com o primeiro plano – correspondem também, apesar da sua maior escala, a um trabalho exclusivamente pictural, que se sobrepõe à cor do céu.

A fuga à frontalidade e, por certo, as exigências narrativas do tema, levam-no a prolongar o núcleo formal principal pelo limite esquerdo da pintura, com a presença das duas elegantes figuras femininas, integradas, pela escala figurativa e pela luz, com coerência no espaço da representação. S. José, ou um viandante (?) com o seu asno, surge no fundo, num cenário inesperadamente suspenso na paisagem. De facto, o espaço para a colocação desta última figura não deixa de se traduzir numa formulação algo delirante, já que vem contrariar o perseguido princípio da verosimilhança. À semelhança do que sucede com os anjos voadores, sugestivamente próximos deste morro suspenso, parece assumir esta forma como algo que está para além do mundo real. Interessante é o modo como “esclarece” a figura, cujo gesto faz lembrar o de S. José da *Natividade* do retábulo de Viseu, ao

esclarecer a sua forma através de sensíveis toques de luz. Esta sensibilidade, no que tem de subtil, não tem paralelo imediato na pintura portuguesa do tempo.

À semelhança do que sucede com os painéis anteriores, no núcleo formal principal da *Visitação*, incluindo as duas figuras femininas secundárias, são muito poucos os vestígios de desenho subjacente. Além do traço fino já identificado nos outros, que contorna as formas e define as pregas dos tecidos, e do traço mais espesso que assinala as dobras e sulcos mais profundos, só com um carácter muito pontual se consegue avançar na identificação e caracterização do desenho. No dedo de uma das figuras do segundo plano é visível uma sucessão de traços paralelos que visa definir com precisão a rotundidade do volume, e nas mãos das restantes figuras, à excepção das que se encontram brutalmente repintadas (como a que segura o livro com o indicador estranhamente hirto, um repinte interpretativo, e a que segura a cesta com pêras) o mesmo tipo de marcação surge sob a forma de imagem velada.

As alterações resumem-se a pontuais acertos de forma, concretamente a correcção de perfis, como sucede com o da figura feminina de costas, ou com a alteração da posição da cabeça da Virgem, como já se referiu. O traço de contorno, tanto para definir a primeira posição, quanto para a alterar, é muito mais fino do que o utilizado para definir a forma dos olhos e da boca. Os cabelos, tal como sucede no painel da *Anunciação*, são desenhados através do mesmo tipo de traço que usa no contorno da forma. A ideia de que há aqui uma relativa economia no desenho subjacente não pode deixar de se insinuar.

Circuncisão

Mais ousada do que a *Anunciação* no modo como prescinde de quaisquer presenças para ocultar o pavimento no primeiro plano (embora com algumas hesitações na marcação das linhas), e no modo sensível e rigorosamente calculado como espacializa as figuras, prescindindo da presença dos tecidos longos e dos efeitos turbulentos dos seus pregueados para preencher “vazios”, este painel parece ser já o resultado das sucessivas experiências que neste mesmo retábulo foi acumulando.

A posição de cada figura e a forma de cada pormenor é rigorosamente calculada e determinada em função da visão orgânica da imagem no conjunto. Daqui a opção pela colocação das figuras a três quartos, ou de perfil mas em elegante torção, como sucede com a Virgem, daqui também a posição e os gestos do Menino, a estabelecer relações entre as figuras principais, ou a presença do lenço-toalha que vem, tal como a luz no pavimento, articular e definir percursos ao olhar do espectador. Ao invés da simples frontalidade e da justaposição da forma, da acumulação de muitas “presenças” contra a presença de muitos “vazios”, há um sentido de ordem, um princípio estruturante, que orienta o processo de concepção da imagem.

Os jogos de luz, sombra e penumbra, nomeadamente a que se projecta da esquerda para a direita no segundo plano, sobre os pés de S. José e, logo de seguida, sobre o pavimento, conduzindo o olhar às duas figuras femininas semi-ocultas, são uma consequência desse princípio de ordem e desse sentido de harmonia.

À elegância da forma acresce uma força poética e um envolvimento dramático que se torna mais explícito neste painel do que nos restantes. Antes de mais porque, ao trabalhar de modo sensível a relação entre figuras, procura já assinalar esse envolvimento – o prolongamento do lenço branco da Virgem, de uma mão à outra e desta ao Menino, envolvendo ainda a mão do sumo sacerdote, transformando-se depois em toalha, parece ter a finalidade principal de estabelecer articulações formais, mas não deixa, com essa presença, de assinalar o envolvimento emotivo da Virgem. O velho sacerdote, na mesma linha, surge em expressiva atitude melancólica, apoiando com o braço esquerdo a cabeça, e deixando cair sobre a mesa a mão direita. Mas é na caracterização extraordinariamente plástica dos rostos masculinos e na sua densidade emotiva que melhor o afirma. O do sacerdote, o de S. José e do que se supõe ser o encomendante da obra, D. João Camelo de Madureira, não são apenas excelentes exemplares para avaliar as qualidades de retratista de Vasco Fernandes, mas também importantes testemunhos para verificar a sua capacidade de transpor para a imagem o mistério do sagrado. É evidente que para assinalar essa precisa dimensão inclui também no campo figurativo uma série de

pormenores concretos, como as auréolas das figuras, os anjos planantes e uma série de imagens dentro da imagem.

A propósito das auréolas, e porque Dagoberto Markl considera estranha a auréola da figura feminina mais próxima ao núcleo central, aventando a possibilidade de se tratar de uma simbólica Madalena associada no *Evangelho Árabe da Infância* ao culto do Sagrado Prepúcio⁴⁵, é fundamental ter em consideração que todas as figuras femininas presentes têm auréolas. As do fundo encontram-se visivelmente desgastadas, mas são identificáveis sem o auxílio de qualquer instrumento de ampliação.

A relação entre Antigo e Novo Testamento, tal como sucede na *Anunciação*, estabelece-se entre as figurações do primeiro e do último plano. Dois anjos, bem integrados no espaço arquitectónico, afastam os reposteiros para dar a ver um pequeno retábulo, que simula a escultura em madeira não policromada, com figuras e cenas narrativas do Antigo Testamento. Este modo de apresentação da imagem dentro da imagem, solução que repetirá no tema seguinte, na *Apresentação do Menino no Templo*, pode ser entendido como uma estratégia para chamar a atenção do espectador para o plano do fundo, mas não deixa de encontrar, como já se afirmou, correspondentes visuais e de significação no mundo real. Considerando que o dispositivo retabular de que fazia parte este painel teria os seus próprios reposteiros, a imagem pintada oferece-se ao espectador, também a este nível, como o espelho de uma realidade tangível.

Não é fácil identificar com rigor o programa iconográfico do pequeno retábulo do fundo, com temas do Antigo Testamento, embora seja possível, através de algumas figurações, extrair o seu sentido dominante – a obediência à vontade de Deus e a prefiguração de Cristo. No nicho central, ladeado por dois anjos, repete-se uma vez mais a imagem de Deus Padre que, apesar da diminuta escala figurativa, mantém a aparência e os acessórios (a forma da tiara é rigorosamente igual) que tinha nos painéis da fiada superior do retábulo. Ainda no pano central, representam-se as Tábuas da Lei, ladeadas, por sua vez, por duas figuras em atitude de adoração.

⁴⁵ Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas...”, p. 251.

A presença da arpa junto à figura da esquerda, que além do mais está coroada, permite identificá-la com o Rei David, que é não só uma das prefigurações de Cristo mas também seu antepassado. Nessa precisa condição figurava, recorde-se, na peça escultórica central do mesmo retábulo feita por Arnão de Carvalho. Mas a identificação da figura calva e barbuda do lado oposto, à direita, que tem como atributos o bordão e a cabaça de peregrino, já não é tão linear. Será legítima a associação ao profeta Elias? Tendo em conta que os Judeus consideravam que o Profeta Elias presidia ao acto da circuncisão, ao mesmo tempo que, enquanto asceta do deserto, é o precursor do precursor de Cristo, S. João, é uma hipótese a considerar.

Com as duas cenas narrativas que se representam nos dois nichos laterais, verifica-se uma situação semelhante – enquanto na da esquerda se identifica sem qualquer hesitação a representação do Sacrifício de Isaac, de acordo com o relatado no *Génesis*, já na da esquerda poderá estabelecer-se, apenas hipoteticamente, uma correspondência com o episódio do adivinho Balaão, retirado do *Números*. Tendo em conta o rigor com que Vasco Fernandes representa estas cenas miniaturais, parece-nos um pouco estranha a circunstância do anjo, que aparece à figura descalça montada no seu asno, em visível atitude de espanto, ter na mão um chapéu e um bastão, e não o gesto ameaçador, com a espada desembainhada, de acordo com o que consta na descrição da cena ocorrida com Balaão. Por outro lado, é também o facto da simbologia deste tema não encaixar exactamente no programa iconográfico do pequeno retábulo, nem tão pouco o de se relacionar com o tema do primeiro plano, a *Circuncisão*, que nos leva a colocar algumas reservas a essa correspondência. A profecia da Entrada de Cristo em Jerusalém, por Zacarias, parece-nos ser uma hipótese tão válida quanto a de Balaão.

Além das imagens deste retábulo de escultura, que como se sabe é rematado pelas armas do seu encomendante (mais uma articulação entre o último e o primeiro plano), identifica-se uma outra presença escultórica, nunca antes notada. Duas figuras, simuladamente esculpidas em madeira, surgem na estrutura de remate do trono do sacerdote (alusão à cadeira do Profeta Elias, de acordo com a tradição

judaica?), sustentada por duas colunas a simular cristal de rocha, uma opção que se deverá relacionar com a necessidade de “esclarecer” esta zona da pintura, onde diversas formas se sobrepõem. As duas figuras em questão, pela sua posição discreta e pelos desgastes que as afectam, já não são fáceis de identificar. No entanto, considerando que se trata de nus, é muito provável que correspondam a Adão e Eva. Assim sendo, é interessante notar que, enquanto uma aponta para cima, a outra aponta para baixo, o que quer dizer que, à semelhança do que sucede com a *Anunciação*, também neste painel se estabelece uma correspondência entre a fiada intermédia do retábulo e as cenas da fiada do fundo. Ou seja: a correspondência tipológica entre o Antigo e o Novo Testamento faz-se de cima para baixo, no plano do dispositivo retabular, e do fundo para o primeiro plano, no âmbito de cada imagem concreta desta fiada. A fuga ao óbvio, na construção representativa, tem expressivos correspondentes no plano da estrutura narrativa. E no grau de comprometimento entre uma coisa e outra está também bem patente a genialidade do processo de Vasco Fernandes.

O extraordinário realismo com que representa estas figurações secundárias, que aparentemente surgem apenas numa dimensão ornamentativa, tem na base da mesa onde decorre o acto da Circuncisão um exemplo notável. Em cada ângulo da sua estrutura octogonal representa, com a mesma ambiguidade formal que é usual nas grisalhas, um leão, de *facies* mais ou menos monstruosa, em diferente atitude e posição. O que figura junto à base do trono do sacerdote segura entre as patas uma cabeça humana, reiterando a provável alusão à dualidade entre o bem e o mal que o conjunto parece veicular. Já na base do referido trono recorre a uma decoração que tira partido da linguagem da arquitectura, aqui iniludivelmente gótica. Para detectar a sensibilidade do pintor nesta fase, as soluções utilizadas no enquadramento da cena, numa linguagem mais ambígua, deverão ser articuladas a este pormenor.

Relativamente ao desenho subjacente, o painel em causa revela situações em todos os aspectos semelhantes às dos já observados, mas será importante assinalar que, num ou noutro pormenor, assume maior visibilidade. Com a finalidade de obter a plasticidade da forma, no lenço branco que envolve a Virgem, especialmente ao

nível da mão, procede a diversas marcações, com traços contínuos relativamente espessos. Esta estratégia representativa, as mãos ocultas por tecidos, surgirá de novo no tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos e no Calvário* (coleção Alpoim Calvão). Em todas as situações percebe-se que a opção é já tomada ao nível do desenho, já que forma precisa da mão não chega a ser desenhada.

Nas duas figuras femininas da direita, o desenho de contorno e de planificação dos tecidos é também visível e abundante. Nas figuras do primeiro plano, a provável coincidência entre o desenho e o pictural tornam difícil o seu discernimento, no entanto este facto é também um bom indicador do nível de segurança com que o pintor avança para esta fase de concepção da obra. À excepção de pontuais acertos de forma – no nariz da Virgem, mais curto no desenho, da orelha esquerda do suposto encomendante, que chega a executar picturalmente mas opta por ocultar com o tecido, ou na calvície de S. José, menos acentuada na fase de desenho, entre outros. Aliás, será importante referir que não se identifica no retrato qualquer vestígio de transposição de desenho a partir de um modelo prévio e que, também, é menos abundante do que o do rosto de S. José. Neste, identifica-se um traço relativamente espesso que define com precisão as rugas e os sulcos mais profundos.

O desenho das arquitecturas e do pavimento, em algumas situações executado com o auxílio de um instrumento de marcação, por ventura a corda, e com uma ponta seca, que se traduz em linhas incisivas ao nível do pavimento, assume também um nível notável de precisão, sendo quase sempre seguido no estágio pictural. Nos nichos laterais do pequeno retábulo do fundo, algumas alterações indicam hesitações quanto à sua escala figurativa. E o facto de marcar as linhas da arquitectura do fundo apenas até às cabeças das figuras do primeiro plano, mostra que a construção se faz do primeiro para o plano do fundo.

As gamas sombrias da sua paleta, numa espantosa gradação tonal, mais evidentes neste painel do que nos restantes, deverão associar-se à sua extraordinária sensibilidade à luz. Apesar do manto da Virgem se encontrar brutalmente repintado, é bem perceptível o modo como o “esclarece” com luz através das letras douradas do rebordo. Tal como sucede na *Anunciação*, esta inscrição é contínua e, como que por

acaso, legível em algumas zonas. Numa delas pode ler-se: VIRGO... e & ET PARIA FILIVN ETVO.

De resto, será fundamental não perder de vista a extraordinária correcção da escrita pictural deste conjunto de painéis, incluindo o desenho extraordinariamente correcto das mãos, para perceber que, entre outros aspectos, as mãos enormes e deformadas que surgem especialmente nas predelas dos retábulos da Sé de Viseu, tidas como características de Vasco Fernandes, nada parecem dever à sua escrita pictural.

Apresentação do Menino no Templo

Tendo em consideração o mau estado de conservação deste painel, embora o terço superior tenha sido relativamente poupado aos brutais repintes e desgastes de que foi objecto, nomeadamente a arquitectura e os dois anjos planantes, é a sua estrutura representativa e a sua evidente relação formal com a *Circuncisão* que mais interessa analisar. Se acaso se ignorasse o programa iconográfico do retábulo não restariam quaisquer dúvidas, exclusivamente através de opções formais, de que foram concebidas para figurar lado a lado.

As figuras principais deslocam-se agora no sentido oposto, para a direita. E de acordo com o modo próprio de compor de Vasco Fernandes, que é o de evitar a frontalidade e de propor o descentramento dinâmico da composição, a arquitectura que enquadra a cena, numa linguagem em quase todos os aspectos idêntica, desenvolve-se agora para a esquerda, de modo a criar o espaço disponível para integrar as duas figuras femininas que fazem parte do séquito da Sagrada Família. A sua posição é o resultado de um calculado equilíbrio entre o núcleo formal principal e o fundo arquitectónico, aqui rasgado por dois pares de janelas, duas das quais permitem prolongar o espaço a uma paisagem arquitectónica. Fundamental para o sentido de clareza desta composição é o maior afastamento do plano do fundo, ou o desenvolvimento do espaço em profundidade. Sem a necessidade de dar a ver o conjunto de imagens miniaturais do retábulo da *Circuncisão*, mas tão só uma única presença que é a da Arca da Aliança, devidamente “reservada” sob um dossel e

guardada (assinalada) pela presença de dois anjos, pôde trabalhar a noção de espaço e as formas arquitectónicas com manifesta desenvoltura.

Outras soluções formais, idênticas nos dois painéis em questão, ocorrem também ao nível de algumas figuras concretas. O Menino, já nos braços do velho Simeão, não só tem uma posição rigorosamente idêntica à do painel anterior, como assume a mesma função – a de estabelecer uma efectiva relação entre as figuras. Na mesma linha, a posição da Virgem, agora invertida, e a forma do seu manto sobre o pavimento, deixam perceber até que ponto uma experiência conduz a outra. Em algumas soluções identifica-se um sentido de transferência: o delicado marmoreado do trono do sacerdote da *Circuncisão* é agora reservado para as elegantes colunas que sustentam as abóbadas, que, por sua vez, são trabalhadas de forma minuciosa, a simular uma construção em alvenaria. De resto, esta parte melhor conservada, dá indicações da escrita pictural típica de Vasco Fernandes – cada elemento figurativo, independentemente da sua escala, é tratado com um insuperável requinte realista.

Um dos pormenores mais interessantes, pelo modo como trabalha a sua aparente funcionalidade, é o do mecanismo do candelabro. Toda a estrutura é rigorosamente representada, seja a do próprio objecto, seja a do travejamento de suporte com roldana e o fio que se vem suspender, com um nó e uma série de voltas, num prego do pilar, um pouco acima da cabeça da Virgem. Um aspecto não menos interessante, e não menos característico do processo do pintor, é o modo como transcreve sobre os elementos da arquitectura os efeitos reflectores da luz, através de linhas contínuas, mais ou menos espessas consoante a regularidade ou a irregularidade da superfície e o maior ou menor grau de incidência.

Para assinalar a dimensão sagrada do acto da Purificação, e para estabelecer correspondências formais e simbólicas entre o primeiro e o último plano, à semelhança do que fez no painel da *Visitação*, representa dois anjos planantes que sustentam um tecido, em jeito de dossel, sobre as quatro figuras principais. Esta intenção assume toda a evidência, já que as duas figuras femininas que fazem parte do séquito, transportando a habitual oferenda de pombos ou rolas (aqui em número

de três, como sucede no painel com o mesmo tema do retábulo de Viseu), ficam excluídas desse enquadramento.

O estado de conservação dos materiais picturais é extensível ao desenho subjacente, motivo pelo qual é sobretudo no terço superior, ao nível das arquitecturas e dos anjos planantes, que se podem identificar algumas características sumárias – um traço contínuo que definia originalmente uma forma rectangular à moldura das janelas superiores, abandonado na fase de execução pictural e o desenho dos dois anjos, relativamente abundante, já que define a forma dos panejamentos e dos rostos, incluindo a marcação da boca e dos cabelos.

6. Normalizações, adensamentos e pesquisas (ca. 1515-1530)

A empreitada de Lamego teve um peso decisivo, pensamos que por dois motivos diferentes, no percurso de Vasco Fernandes. É evidente que “pintar aprende-se pintando” e que uma carreira é sempre o resultado da acumulação de muitas experiências. Porém, tendo em conta, entre outros factores, o elevado número de temas envolvidos no retábulo, e conseqüentemente a enorme diversidade de materiais figurativos e de soluções que a sua representação implicou, esta teria sido uma experiência fundamental. Por um lado, para a afirmação de uma linguagem própria (entendida como um conjunto de soluções plenas de especificações singulares) e para a segurança do modo de pintar, por outro, dado o prestígio que advém de uma obra deste tipo, para alargar a sua clientela e conquistar na região o seu espaço de trabalho.

As obras que se inscrevem no período que se segue à conclusão dessa grande empresa retabular, seja numa precisa dimensão geográfica, seja numa dimensão exclusivamente artística, vêm confirmar essa convicção. Lamego e Viseu transformam-se nos dois pólos aglutinadores do seu espaço de trabalho, com Salzedas, Orgens, Santiago de Besteiros..., a pontuar nessa geografia. Do ponto de vista artístico, apesar de escasso, o conjunto de exemplares que desse período chegou aos nossos dias é um prolongamento, embora com um expressivo sentido de

adensamento e até de recriação, das experiências de Lamego. Pode dizer-se que a afirmação de um modo próprio de pintar, embora num universo representacional devedor da matriz nórdica, ressalta na obra de Lamego e no conjunto das experiências que se lhe seguiram. Mas, através delas, há que reconhecer um outro aspecto não menos importante – Vasco Fernandes não tinha ainda ao seu dispor os colaboradores e aprendizes que veio depois a ter. Como se verá no capítulo seguinte, é possível antecipar a presença de Gaspar Vaz em Viseu para cerca de 1520, e o número de pintores só é significativo na cidade a partir da década de trinta. E o melhor comprovativo deste facto está na realidade visual das próprias pinturas que, ao contrário do que sucederá depois, mostram ser iniludivelmente o produto do desempenho de um único pintor.

A par da cena narrativa, registam-se, nesta fase, outros tipos de imagem, concretamente a figura isolada, de carácter mais icónico, sempre integrada num cenário de paisagem, bem como a estrutura formal do tríptico, de que é exemplo a sua primeira obra assinada.

6. 1 *Retábulo da igreja de Santa Maria de Salzedas*

Santa Catarina e Santa Luzia (M.N.S.R.), *S. Sebastião e Santo Antão* (igreja de Salzedas) formam um núcleo unitário. A hipótese de um agrupamento no mesmo retábulo, da igreja do convento cisterciense de Santa Maria de Salzedas, fundamenta-se, sobretudo, no facto de aí terem sobrevivido duas destas pinturas⁴⁶. Luís Reis-Santos considerou que correspondiam a dois dípticos distintos, mas alguns aspectos de natureza material, concretamente as dimensões e o material de suporte, e sobretudo a definição, a nível pictural, do limite do campo figurativo através da configuração de uma espécie de moldura oval, permitem estabelecer relações directas entre as quatro tábuas, que se alargam, com plena evidência, a outros níveis.

⁴⁶ Note-se, ainda, que *Santa Catarina e Santa Luzia* foram adquiridas pelo Museu Municipal do Porto, em 1908, da colecção particular de António Moreira Cabral, que, por sua vez, as teria adquirido na região de Lamego. Dalila Rodrigues, “Vasco Fernandes e a oficina...”, pp. 138 e segs.

O *S. Sebastião*, certamente por exigências do programa iconográfico do dispositivo retabular, já que surge em evidente paralelismo com a tábua gémea, representa-se elegantemente vestido e não, como é habitual, martirizado pelas flechas. Esta opção mostra que a eficácia da imagem depende de estratégias representativas concretas, que não são, por sua vez, independentes do contexto visual e simbólico em que se integra.

A anciã e barbuda personagem que se representa no outro painel, trajando o hábito da Ordem dos Antoninos e segurando o tau, corresponde certamente a *Santo Antão*. A par de *S. Sebastião* e de *S. Roque*, *Santo Antão* era um dos três santos antipestosos mais invocados na época, e o tau era tido como um amuleto contra as enfermidades contagiosas. A pequena conta púrpura que segura na mão direita, cuja simbologia concreta nos escapa, poderá associar-se ao mesmo contexto proteccionista, mas é também provável que se inspire em Santiago de la Vorágine e que pretenda aludir à riqueza de que o santo se despojou antes de seguir a vida eremítica⁴⁷. Nesta linha, note-se que *S. Sebastião*, apesar de se representar com um pequeno chapéu sobre a cabeça, segura outro com a mão, bem mais exuberante.

De acordo com os esquemas figurativos seguidos, é possível individualizar dois agrupamentos, por certo duas fiadas distintas do mesmo conjunto. Enquanto as duas santas, *Santa Luzia* e *Santa Catarina*, acompanhadas das respectivas legendas identificativas surgem com um carácter mais icónico, e são integradas num cenário extraordinariamente simplificado (integralmente repintado), reduzido a apontamentos de rochas com pontuais elementos vegetalistas, os dois santos surgem num fundo de paisagem mais elaborado, com um muro a dividir os planos. Esta estratégia da divisória do espaço através de um muro, ao invés de um espaço contínuo, é uma forma de simplificar a sua representação em profundidade; estratégia que, aliás, teve particular sucesso na pintura portuguesa desta época.

A elegância e a correcta estrutura anatómica das figuras femininas, numa notável monumentalização do volume, sem dúvida estimulada pela circunstância de se tratar de uma figura única, o preciosismo com que representa os pormenores de

⁴⁷ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda dorada*, 1, Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 107.

indumentária e os atributos iconográficos, já que o cenário foi repintado num “restauro” antigo, como consta nas suas respectivas fichas de inventário, são prolongamentos da escrita pictural de Lamego. A própria semelhança dos rostos, nomeadamente o de Santa Catarina com o da Virgem, não disfarça o carácter directo dessa relação.

A profundidade para a integração verosímil das figuras conquista-se através de um processo simples e recorrente – a sequência, ao nível do solo, de um registo em castanho escuro, para o plano mais próximo ao observador, com um outro numa cor mais clara, em subtis gradações tonais. Mas estas quatro tábuas, especialmente as que representam os dois santos, que escaparam aos repintes brutais ocorridos nas outras, vêm demonstrar que Vasco Fernandes prossegue as suas investigações em torno do valor espacializador da luz. Para além de a explorar na expressão volumétrica da forma no primeiro plano – veja-se a subtileza da iluminação do pé avançado de Santo Antão – é a sua distribuição pelos diversos registos do cenário que permite obter um importante jogo de articulação das formas em profundidade, concretamente no modo como se reflecte na argamassa que une os elementos do muro, na linha contínua ao longo do último registo e nas arquitecturas do fundo.

Estas arquitecturas, bem como os elementos vegetalistas que as acompanham, não se afastam das que surgem no painel da *Adoração dos Reis Magos* do retábulo de Viseu. Mas é no painel que representa S. Francisco, no tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*, que surgirão de novo na obra do pintor. Os volumes circulares, animados por janelas geminadas, alternam com as formas quadrangulares e paralelepípedicas, que integram diversas formas volumétricas avançadas, tanto no plano das fachadas, quanto no das coberturas.

6. 2. *Lamentação com Santos Franciscanos*

É provável que a sua primeira obra assinada, conhecida por *Tríptico Cook*, por ter sido vendida ao colecionador inglês com este nome, tivesse sido encomendado pelos franciscanos de Orgens, cujo cenóbio se localizava

originalmente nessa localidade, nas imediações de Viseu. As vicissitudes da trajectória da peça no decurso do tempo não são conhecidas até 1857; ano em que o pintor viseense, António José Pereira, descobriu que parte das tábuas que formavam uma caixa que embalava pinturas, acabadas de adquirir num leilão, correspondiam às três pinturas do actual tríptico. Para tanto, o autor da identificação, e de acordo com as suas informações, procedeu ao trabalho de levantamento de uma “repintura lisa”, que recobria com uniformidade as três tábuas, e a uma “lavagem radical”. Estas vicissitudes são bem visíveis no seu estado de ruína.

A observação da pintura à superfície visível, através de instrumentos de ampliação, e a documentação de infravermelho, permite identificar, além das perdas de camadas picturais em zonas extensas dos três painéis, vastíssimas zonas de desgaste e repinte, pelo que, ao seu aspecto “fantasmagórico” de ruína, há ainda que fazer acrescer a presença de materiais picturais, em significativa escala, que são o resultado de repintes interpretativos.

O estado de conservação da pintura limita, evidentemente, a análise do processo criativo e um posicionamento rigoroso da pintura no percurso do seu autor. Para além de permitir extrair indicações gerais relativamente à iconografia e à composição, as opções concretas, de acordo com as zonas melhor conservadas, limitam-se à identificação de um ou outro aspecto da linguagem figurativa. O desenho subjacente, embora subsista em trechos da paisagem e parte das figuras principais, foi profundamente afectado. E, em algumas zonas onde se conserva, pode dizer-se que a sua visibilidade ficou comprometida em virtude da presença de vastos repintes.

A cena da *Aparição de Cristo Serafim a S. Francisco*, e a consequente estigmatização, representa-se na tábua esquerda, enquanto na direita figura *Santo António pregando aos Peixes*. Neste último painel, a representação miniatural do Menino, ao nível do peito de Santo António, visa agenciar ao santo um valor ou uma importância simbólica correspondente à de S. Francisco. Na verdade, o tema iconográfico da “Virgem entregando o Menino a Santo António” é uma correspondência do tema do “Aparecimento de Cristo Serafim a S. Francisco”.

Considerando que se valoriza aqui a parenética franciscana, através da figura de Santo António, a presença do Menino não pode deixar de ter um papel evocativo daquele tema, surgindo em correlação com o de S. Francisco.

Na *Lamentação*, visivelmente cortada do lado esquerdo, opta por uma harmoniosa estrutura triangular – a Virgem debruçada sobre o corpo de Cristo, em posição paralela, com Madalena e S. João a acolitar e a estabelecer a ligação entre os dois. O corpo visivelmente mortificado e a Virgem chorosa e com o lenço branco sob a mão são algumas das estratégias com que procura acentuar o dramatismo da cena.

Os seus típicos tecidos sobejantes, do *perizonium* e da longa ponta triangular do manto de S. João, nos habituais vermelho e branco, não só permitem integrar com coerência as figuras no cenário de paisagem, como obter um efeito de grande plasticidade.

Algumas formas já experimentadas em pinturas anteriores surgem nas três tábuas em questão. Ao lenço branco sobre a mão da Virgem já se aludiu a propósito da *Circuncisão* do retábulo de Lamego. Na forma dos tecidos que se organizam em redor de S. Francisco identifica-se sem qualquer dificuldade a memória do que fez na representação das duas figuras principais do painel *Visitação* do mesmo retábulo. As arquitecturas do fundo desta tábuas, *S. Francisco*, bem como as árvores que as rodeiam, estão presentes nos dois de Salzedas. E a parte direita do fundo, uma casa nórdica envolta em vegetação, que se representa na tábuas oposta, *Santo António*, mantém evidente relação com a *Visitação* do retábulo da Sé de Viseu.

Ao nível do desenho, pode afirmar-se que esta obra não difere significativamente do que se verifica em Lamego. No corpo mortificado de Cristo, identifica-se um desenho relativamente sumário, que contorna a forma, através de um traço contínuo, provavelmente a carvão. Com um outro sensivelmente mais fino, procede depois a anotações relativamente sumárias da anatomia, definindo os círculos que correspondem ao tórax e ao ventre. No braço esquerdo e no baixo ventre identificam-se alguns traços paralelos, com a finalidade de indicar ao estádio pictural o sentido da orientação da luz e a conseqüente modelação de volumes. Este desenho, com uma excepção pontual (o que define a forma do braço e ombro esquerdo foi

corrigido picturalmente) foi genericamente seguido, nas suas intenções, na fase seguinte.

Comparativamente à sua segunda obra assinada, seja na expressão gráfica do desenho, seja na técnica da aplicação da cor, e pese embora os limites que resultam do seu estado de conservação, não há dúvida de que o tríptico permite reforçar a ideia de que há uma evolução muito sensível na sua escrita. Graças a uma análise minuciosa do que na pintura é original, não temos dúvidas de que a obra em questão, cuja cronologia (ca. de 1520) foi fixada por Luís-Santos, se revela muito mais próxima do retábulo de Lamego (1506-1511) do que do *Pentecostes* de Coimbra (1535).

6. 3. S. João Baptista e Santo António

No séc. XVIII, quando o pároco de Santiago de Besteiros informa que a pintura da sua igreja era «*notável e do nosso Grande Portuguez e famoso pintor o Gram Vasque*», é muito provável que se referisse (entre outras?) às duas tábuas em questão, *S. João Baptista* e *Santo António*, que foram divulgadas por Reis-Santos em 1946. Na sequência daquela informação setecentista, e acerca da sua trajectória no tempo, sabe-se apenas que pertenceram a uma colecção particular de Santiago de Besteiros. Como é sabido, a primeira expõe-se no Museu do Caramulo, enquanto a segunda se mantém na colecção particular da família Lacerda.

De acordo com o que escrevemos no catálogo da exposição de 1992, pensamos que estas duas pinturas, especialmente o *S. João Baptista*, pode servir já de ilustração ao alegado plebeísmo das figuras de Vasco Fernandes; um aspecto da sua linguagem figurativa particularmente valorizado na historiografia dos anos quarenta. A caracterização fisionómica dos rostos, a procura de uma atmosfera meditativa, centrada no envolvimento dramático das figuras, tem no seu percurso um sentido contínuo de pesquisa e de adensamento. Estas duas pinturas são já bem reveladoras dessa expressividade, que não passa apenas pelo apuramento no trabalho de

caracterização das máscaras, mas também, e fundamentalmente, por uma outra concepção da forma e da sua relação com o espaço.

A tábua que representa a figura teatralizada do *Baptista* resulta de um jogo de articulações bem calculado. Numa poderosa diagonal, definida pela posição do pé, da taça sobre o muro e de uma nota vegetalista do fundo, as diferentes formas sucedem-se no plano, em profundidade, estruturadas por uma subtil relação entre cor e luz. Por força da presença de uma luz intensa no plano intermédio, que aliás se reflecte sucessivamente nos vários panos do muro que dá forma à fonte, o manto assume uma delicada e inesperada transparência. A integração da figura no cenário, ou a relação entre o seu volume e o do muro, efectiva-se através da ausência da opacidade do tecido. O apontamento de luz que transcreve na superfície do muro das duas tábuas de Salzedas é francamente tímido quando comparado com este exercício de espacialização da forma.

A poética presença de uma taça sobre o último pano do muro, à semelhança do que sucede com a colocação do fogareiro na *Anunciação* de Lamego, deve ser interpretada como uma consequência das suas pesquisas em torno da luz; pesquisas que lhe permitem, em conjunto com recursos técnicos muito poderosos, alcançar um nível de elaboração absolutamente notável.

Uma visão mais sintética do que analítica da forma expressa-se já, em rigor, ao nível da paisagem. As massas rochosas, que prolongam no último plano o jogo de articulação das formas geométricas do primeiro, são ainda definidas por ténues efeitos de projecção da luz incidente da direita. Estes volumes substituem os fundos de arquitectura, em situação de plena visibilidade, que temos vindo a identificar nas suas pinturas. De facto, reforça-se a sugestão da diluição atmosférica, estruturada em registos de cor e luz, notoriamente mais acentuada a partir da definição de uma outra diagonal que se prolonga do limite direito do muro ao limite das formas rochosas. Notável é a unidade cromática, obtida a partir de uma gama infinita de tonalidades, apenas interrompida com o seu usual vermelho alaranjado.

A ausência de informação relativamente ao desenho subjacente, já que por dificuldades processuais não foi possível proceder ao seu levantamento, traduz-se na

possibilidade de fazer articulações mais profundas com outras obras. Nesta linha, e ainda que apenas ao nível de formas concretas, é interessante estabelecer uma relação directa entre o *Agnus Dei*, que figura aqui como atributo do Baptista, e o que se representa, exactamente com a mesma forma e requintes de modelação, no fundo do *Pentecostes* da igreja de Santa Cruz de Coimbra. Um outro aspecto digno de nota é o olhar incisivo e a retórica do gesto do santo, sem dúvida na origem do alongamento do dedo indicador.

Na tábua alusiva a *Santo António*, representado no acto de pregação aos peixes, embora que sem a subtilidade de alguns dos pormenores já identificados, as soluções, dado tratar-se de duas tábuas gémeas, são em todos os aspectos idênticas. Numa análise comparativa, será necessário acautelar as diferentes condições de visibilidade que ambas as pinturas oferecem actualmente. A parte inferior esquerda deste painel encontra-se muito alterada por desgastes e repintes.

Enquanto S. João Baptista olha com intensidade expressiva o espectador, indicando com o seu longo indicador o referido *Agnus Dei*, Santo António é representado no acto da popular cena da pregação aos peixes, motivo pelo qual o pintor orienta de modo diferente a visão e os gestos das duas personagens. As diferenças iconográficas entre esta última tábua e a que integra o tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*, a que já se aludiu, e o das duas tábuas em questão explicam as diferenças que se registam ao nível dos atributos iconográficos nas duas representações de Santo António. Com efeito, a circunstância do santo surgir em articulação com o Baptista, e não com S. Francisco, justifica a ausência do Menino.

Escapa-nos a eventual simbologia das aberturas, ao modo de portais, que figuram em ambos os painéis, nas massas rochosas do fundo paisagístico. No *Calvário*, como em seguida se verá, essa mesma solução formal serve para integrar a figuração do túmulo de Cristo.

Considerando que as duas pinturas em questão, cuja cronologia rigorosa se desconhece, têm sido entendidas como anteriores ao tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*, será importante reposicioná-las no percurso do pintor. Pelo que ficou exposto, entendemos que, tal como a obra que se segue, são exemplares ilustrativos

da sua actividade, já em data relativamente próxima à do arranque dos grandes projectos realizados para a Sé de Viseu, portanto, em torno de 1525.

6. 4. *Calvário*

Sem que se assinala qualquer problemática de continuidade estilística no percurso do pintor, esta obra (da colecção Alpoim Calvão) mostra o alcance da progressiva e sensível reformulação da sua linguagem figurativa. Portanto, embora se desconheçam dados relativos à sua proveniência e à sua cronologia não é difícil posicioná-la com relativa segurança no percurso do seu autor. Pode afirmar-se que a incorporação de novos recursos expressivos, face à poderosa lição nórdica, faz de Vasco Fernandes um dos mais precoces e poderosos refundadores de uma pintura de raiz nacional.

Desde o retábulo de Lamego (inclusivamente), a emergência de uma linguagem singular parece ser a fundamental consequência de um desejo de fuga à normalização de processos: o abandono da frontalidade; a recusa do aparato decorativo da imagem; o desvio face à importância que o descritivo litúrgico havia assumido e a alternativa procura da densidade expressiva da forma.

Distante do habitual enlevo descritivo de pormenores, ainda que a natureza do tema o possa justificar, é a ideia de tensão dramática que assume centralidade na concepção desta imagem. As personagens, cujo número se reduz ao essencial, surgem investidas de uma profunda densidade expressiva, que poderá ser entendida como um adensamento das soluções já definidas no painel central da *Lamentação com Santos Franciscanos*. A planificação triangular da composição, o artifício poético que se explora na forma e no tratamento plástico dos panejamentos, a atitude de choro de uma das personagens (da Virgem, na *Lamentação*, e da santa mulher, no *Calvário*), a expressividade da figura de Cristo são algumas das soluções comuns às duas obras. Mas, se o aprofundamento de anteriores experiências criativas pode definir o *Calvário*, o confronto com obras posteriores torna evidente o sentido dinâmico do seu percurso.

Compare-se esta obra com o célebre *Calvário*, pintado para a Sé de Viseu. Salvaguardadas as imensas diferenças que resultam das diferentes dimensões, é possível efectuar uma operação de transposição do primeiro para o segundo, e assinalar, nas semelhanças e nas diferenças, a centralidade que a procura da expressividade da forma assume no seu modo de pintar.

As figuras deste *Calvário*, especialmente a de S. João, muito teatralizada na posição e nos gestos, pode ser considerada um dos seus modelos autógrafos. Posteriormente vem a representá-la, com maiores ou menores variantes, no *Calvário* a que se aludiu, sob aparência de uma outra personagem, e nas duas tábuas do *Pentecostes* (sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra e M.G.V.). Os seus colaboradores e discípulos, concretamente Gaspar e António Vaz, bem como o mestre do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, através de interessantes processos de citação da sua linguagem, inspiram-se nitidamente nesta figura, que introduzem, respectivamente, na *Adoração dos Reis Magos* (igreja de S. João de Tarouca), no *Calvário* (M.N.A.A.) e no painel com o mesmo tema do antigo retábulo da igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta.

As “novidades” mais relevantes deste *Calvário* identificam-se no expressivo *pathos* das figuras, na luz dramática e na artificiosa plasticidade (e poética forma) dos tecidos. Às dobras profundas e bem estruturadas ao nível dos corpos, que mascaram com correcção o seu volume, acrescem as alongadas pontas triangulares que surgem usualmente, como se viu já no tríptico assinado, a recobrir o chão ou suspensas e ligeiramente sopradas. O modelado em grandes manchas cromáticas é o resultado do agenciamento de uma luz dramática. A distribuição sensível da cor e da luz no campo figurativo resulta num notável equilíbrio rítmico e na conquista de uma espacialidade contínua, já saturada de efeitos atmosféricos no fundo de paisagem.

A procura da expressividade da forma, especialmente dos rostos das duas figuras femininas, traduz-se em sensíveis alterações na expressão gráfica do desenho. Com um traço contínuo, que supomos a carvão, contorna as figuras, como é habitual, com relativa precisão ou, pelo menos, sem que se identifiquem significativas hesitações na procura da forma. Na paisagem arquitectónica do fundo, desenha com

idêntico rigor formas e volumetrias dos edifícios mais visíveis, que segue depois, tal como o das figuras, na fase de execução pictural. Provavelmente numa segunda etapa, recorre a dois tipos distintos de traço: um mais fino e pouco abundante, para assinalar pontualmente zonas de sombra ou prefigurar volumes, visível no tracejado em rede no rosto da Virgem; um traço mais espesso a pincel, mais abundante, seja para acentuar a expressividade das figuras, assinalar pormenores anatómicos, caso do tornozelo de S. João, e definir as dobras e as pregas mais profundas dos panejamentos, numa espessura que parece obter-se, em algumas situações, através de diversas passagens.

Os rostos são contornados através do recurso a esse traço espesso contínuo, que serve também para acentuar a forma dos olhos, do nariz e da boca das duas figuras femininas. À atitude de desfalecimento da Virgem e à de choro da sua acompanhante corresponde uma notável expressividade pelo modo como desenha as respectivas bocas. O desenho do nariz, das sobrancelhas e dos olhos, através deste traço espesso, assim como o das mãos, através de um traço mais fino, revela um elevado grau de definição e de precisão, enquanto as anotações de modelado, através da marcação de zonas de sombra, são reduzidas ao essencial. Ainda assim, é interessante verificar que, a partir de dois segmentos curvos, sempre a partir do recurso a um traço de espessura idêntica, define no rosto da Virgem a estratégia de modelado das pálpebras ao nível da cor. Como se pode identificar, à superfície visível, na zona delimitada pelos traços, utilizou uma tonalidade luminosa da carnação. Porém é um procedimento pouco recorrente, já que a aplicação da mesma tonalidade luminosa na configuração de outros pormenores anatómicos, e nas diferentes figuras, incluindo as mãos, que são apenas definidas pela linha de contorno, não corresponde a qualquer planificação gráfica. De facto, e neste âmbito, apenas ao nível do pé de S. João se verifica uma programação da colocação do tornozelo, a partir de dois segmentos ligeiramente curvos, e uma anotação da rotundidade do volume, através de um tracejado relativamente espaçado de pequenos segmentos. A definição da forma e do volume da cabeça da acompanhante da Virgem, sugestivamente encoberta pelo manto, é assinalada através de um recurso

semelhante. Ainda no âmbito do desenho anatómico, registre-se que ao nível da figura de Cristo, a partir da limitada documentação disponível, e das más condições de visibilidade da zona das pernas e do baixo ventre, não é possível identificar com rigor, além da linha de contorno da forma, o nível de elaboração do desenho. Mas a plasticidade do longo *perizonium* é programada com abundante desenho a pincel.

Enquanto na parte direita do fundo recorre aos volumes rochosos que figuram nas tábuas provenientes de Santiago de Besteiros (a visão da paisagem é em todos os aspectos idêntica), aproveitando aqui uma das recorrentes aberturas para colocar o túmulo de Cristo e, portanto, para assinalar um outro tempo da narrativa, introduz, na parte esquerda, as usuais arquitecturas – uma cidade litoral fortificada, assente sobre um terraço de rigorosa construção geométrica, que lhe define o limite e a relação com um extensa área aquática. No interior da muralha, a volumetria do aglomerado, que depois se espraia por uma topografia acidentada, é marcada pela presença de uma igreja. Ao nível do modelado, enquanto no desenvolvimento para o interior a visibilidade dos volumes é afectada pela mancha negra das nuvens, no litoral, pelo contrário, surge bem recortada, através de um sensível trabalho de modelação com luz. Os focos projectados através dos portais, são apenas definidos nesta fase, isto é, já ao nível do modelado. Importante será assinalar que, seja na forma do casario, definida ao nível do desenho, seja no trabalho pictural, se assinalam diferenças sensíveis relativamente ao que fez, por exemplo, nas pinturas de Salzedas e na *Lamentação com Santos Franciscanos*.

Ainda que se identifiquem pontuais alterações entre a superfície visível e este desenho relativamente diversificado, sobretudo no que diz respeito ao movimento dos tecidos, assinala-se na globalidade da tábua uma correspondência precisa entre desenho e pintura.

7. Os grandes retábulos da Sé de Viseu. A troca de predelas, programas iconográficos e dominantes criativas

A retirada dos retábulos das capelas laterais da Sé de Viseu, com a exceção do *Calvário*, ocorreu entre 1720-1738. Por se encontrar vaga a mitra, a mesa capitular tomou a responsabilidade de promover uma reforma geral da Sé. Inscrita no quadro do mais apelativo espírito barroco, essa reforma traduziu-se numa alteração profunda do interior, do claustro e das diversas dependências anexas. A opção pela talha e pela imaginária de vulto para a redecação dos altares da cabeceira, em articulação com o revestimento das estruturas murais em azulejo, esteve na origem da retirada dos diversos retábulos das capelas da cabeceira e do claustro, que se mantinham ainda maioritariamente nos seus locais de origem.

Refira-se, ainda, que a própria estrutura das capelas mais importantes, as de S. João e de S. Pedro, foram ampliadas, abobadadas e dotadas de arcos à face correspondentes ao da capela-mor. Justificando a encomenda de novos retábulos, o cabido descreve nessa época as pinturas das respectivas capelas como sendo «*umas taboas velhas metidas em um arco com sombras de que foram pintadas, e todos indignos de estarem em uma pobre igreja da aldeia, quanto mais em uma catedral*»⁴⁸.

O *Calvário*, originalmente numa capela do topo Sul do transepto, havia sido transferido para a capela funerária de D. João Vicente, onde já se encontrava em 1630, e onde subsistiu apesar desta reforma. O *Pentecostes*, na capela do lado oposto, foi então substituído pelo retábulo maneirista que D. João de Melo havia encomendado para a capela-mor, na sequência da reedificação que promoveu entre 1673-1684. A necessidade de adaptar um retábulo de dimensões incomparavelmente maiores a este esteve certamente na origem de uma reforma profunda dessa capela dedicada ao Espírito Santo, localizada no topo Norte do transepto, que acolheu até então a referida pintura.

⁴⁸ Alexandre Alves, “Elementos para um inventário artístico da cidade de Viseu”, *Beira Alta*, Ano XX, n.º 1, 2.ª série, Viseu, 1961, pp. 62-68.

Como já se referiu, Botelho Pereira, na sua minuciosa descrição setecentista da Sé, não faz alusão ao retábulo *Pentecostes*, mas a um outro com o tema «Sancta Anna». Esta descrição deu origem a um provável erro historiográfico, que consiste na ideia de que além dos cinco retábulos conhecidos, Vasco Fernandes havia feito esse outro, entretanto desaparecido, para o claustro da mesma Sé. De acordo com o mesmo testemunho, nesse espaço, numa capela do claustro, colocava-se o *S. Sebastião*, que teria sido retirado também no âmbito desta reforma setecentista. Com base nas informações redigidas pelos dois párocos da Sé, enviadas em 1758 para o *Diccionario Geographico*, sabe-se que as pinturas foram guardadas na sacristia, pois, além da minuciosa descrição que ambos fazem do *Calvário*, ainda localizada na capela funerária de D. João Vicente, informam que na sacristia «*se vêm ricos Paramentos, e muntas peças de Prata, e nas mesmas paredes, muntos quadros, obras do Gram Vasco*».

O testemunho escrito seguinte, redigido pelo investigador viseense Oliveira Berardo, em 1843, e publicado por Raczynski, dá conta da existência, nesse local, de quatro painéis de grandes dimensões, que identifica como sendo *Pentecostes*, *S. Pedro*, *Baptismo* e *S. Sebastião*, e de um conjunto de doze painéis de pequenas dimensões que, apesar das dúvidas e confusões de identificação iconográfica do autor, não é difícil fazer corresponder aos painéis das actuais predelas dos cinco retábulos⁴⁹.

Pode afirmar-se, portanto, que a relação dos painéis de grandes dimensões com as suas predelas, no momento em que foram emoldurados individualmente e penduradas ao longo das paredes da sacristia, se perdeu completamente. Em 1888, Joaquim de Vasconcellos elaborou um esquema da sua disposição pelas paredes com a respectiva legenda identificativa, e com base nesse esquema, é possível identificar uma certa simetria, que corresponde por certo a intenções ornamentativas. Na pedra de remate das paredes da sumptuosa sacristia subsistem ainda os ganchos de metal que serviram para a sua sustentação.

⁴⁹ A. Raczynski, *Les Arts...*, pp. 135-136.

Os diversos autores que no decurso do séc. XIX escreveram acerca destas pinturas, não aventam qualquer hipótese de reconstituição e não se mostram coincidentes quanto ao número de exemplares e de figuras. Tal como Oliveira Berardo, Joaquim de Vasconcellos identifica doze painéis de pequenas dimensões. Porém, através da legenda do esquema expositivo, assinala numa única tábua a presença de *Santa Bárbara e de Santa Margarida de Antiochia*. Como se sabe, as figuras de santas que actualmente se associam ao *Pentecostes* correspondem a três painéis autónomos com figurações individuais, respectivamente de *Santa Luzia*, *Santa Margarida* e *Santa Catarina*. A reforçar a identificação de dois rostos femininos num dos painéis, o mesmo autor escreve ainda que “os doze quadros da *Predela* são dignos de elogio pela sua execução; as cabeças dos dezesseis santos e santas”⁵⁰. Contabilizando o número de rostos que figuram nas actuais predelas verifica-se a presença de quinze – considerando que os apóstolos ligados actualmente ao *Batismo de Cristo* são representados em par – e não dos dezasseis que Joaquim de Vasconcellos indica.

Em 1900, Maximiano Aragão informa da existência de treze painéis de pequenas dimensões, mas as suas dificuldades ao nível da identificação iconográfica, recorrendo às ambíguas designações de “santo mártir” e “eremita” não facilita um processo de correspondência. Porém, no que diz respeito à identificação das duas santas num mesmo painel, a que alude Joaquim de Vasconcelos, as informações de Maximiano Aragão não a corroboram. De facto, e seguindo Oliveira Berardo, o autor dá conta da existência de três painéis representando, respectivamente, *Nossa Senhora da Conceição* (que confunde com Santa Margarida), e as restantes, também identificadas por Vasconcellos, que indica como sendo *Santa Catharina* e *Santa Lucia*. Nenhum outro autor refere a presença de um painel alusivo a Santa Bárbara. É forçoso concluir, portanto, que se trata de um lapso de Joaquim de Vasconcellos, apesar do seu esforço notável em registar todo o tipo de informações relativas às pinturas da Sé de Viseu.

⁵⁰ Joaquim de Vasconcellos, “A Pintura nos séculos XV e XVI (Segundo Ensaio) Grão Vasco”, pp. 1875-1877.

Com a criação do Museu, em 1916, todos os painéis foram deslocados da sacrista e expostos segundo o esquema retabular que se mantém ainda actualmente. Ou seja, embora com molduras individuais e autónomas, os painéis de pequenas dimensões, de acordo com algumas imagens do arquivo fotográfico do Museu Grão Vasco, passaram a assumir a função de predela.

As três figuras femininas foram reunidas ao *Pentecostes*. Os três painéis que figuram individualmente dois bustos de apóstolos foram associados ao *Batismo*, enquanto o *S. Pedro* passou a integrar os três santos eremitas. Os restantes três santos, concretamente *Santo Estevão*, *S. Brás* e *S. Roque*, formaram a predela do *S. Sebastião*. Ignora-se em absoluto a autoria desta reconstituição e qualquer informação precisa acerca dos critérios que estiveram na origem do processo. No entanto, é possível identificar nessa remontagem, ainda que incorrecta, orientações de natureza iconográfica e formal.

Luís Reis-Santos, em 1946, apresentou uma proposta de reconstituição radicalmente diferente da actual, alegando e justificando o seguinte:

“a distribuição e a situação que deram a estes painéis de predela, parecem-me injustificáveis. Desligados das tábuas maiores e pendurados nas paredes da sacristia da Sé, foram reunidos, arbitrariamente, para serem de novo emoldurados e expostos no Museu Grão-Vasco. A ordem por que as disponho neste meu trabalho, muito provavelmente diversa da que o Autor lhes deu, considero-a todavia preferível à que têm agora na representativa galeria viseense»⁵¹.

Todavia, esta proposta mostra-se absolutamente incoerente, seja do ponto de vista formal, seja iconográfico. No agrupamento em séries de três, opta por colocar cada tábua que figura um par de apóstolos como painel central das predelas respectivamente de *S. Pedro*, *Batismo* e *S. Sebastião*, procedendo depois às inevitáveis trocas e acertos. Relativamente à predela do *Pentecostes* mantém o agrupamento das três santas, embora propondo a troca de posições, correcta como veremos, entre os painéis que representam as figuras de *Santa Margarida* e de *Santa Catarina*.

⁵¹ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 25.

A proposta de reconstituição das predelas que aqui propomos⁵² fundamenta-se em critérios iconográficos e formais. A circunstância da documentação relativa à Sé aludir à existência de diversos altares sob a invocação de alguns dos santos que figuram nos doze painéis de predela, em paralelo com a disparidade das informações dadas pelos autores a que se aludiu, confundiu e atrasou este processo. Pensámos que a chave do problema, do ponto de vista iconográfico, se encontraria na articulação entre as invocações principais e secundárias dos respectivos altares. E, neste sentido, as referências que se respigam no vasto fundo documental relativo à Sé, que dão conta da existência de altares sob a invocação de Santa Catarina, Santa Margarida, Santa Luzia, S. Brás, S. Bartolomeu, Santo André e de Santo Antão, entre outros, e omitindo aqui os que não são coincidentes com figurações dos painéis em questão, em nada facilitaram a tentativa de reconstituição da forma original dos quatro retábulos.

É provável que a integração dos santos, invocados em anteriores oragos, no programa iconográfico das capelas mais importantes, para as quais se executaram estas pinturas, tenha sido intencional. Porém, é possível identificar uma correlação entre o domínio da iconografia e o das soluções criativas entre cada tábua de grandes dimensões e cada série de três painéis.

7. 1. S. Pedro e Baptismo de Cristo: a troca das predelas originais

Os retábulos que assumiam maior importância e visibilidade no interior da Sé localizavam-se nas capelas de S. Pedro e de S. João que, ladeando a capela-mor, animavam visualmente, com as respectivas pinturas, o espaço amplo das naves colaterais. Algumas estratégias representativas denunciam uma clara articulação entre a pintura e o espaço de recepção, concretamente a orientação dada à luz. Não surpreende, assim, que Vasco Fernandes tenha optado por uma direcção oposta nas

⁵² Esta proposta foi apresentada, no essencial, em data recente: Dalila Rodrigues, “Vasco Fernandes e a Sé de Viseu: os retábulos ao «modo de Itália» e a troca de predelas originais”, *Monumentos*, n.º 13, Lisboa, D.G.E.M.N., 2000, pp. 33-43.

duas respectivas tábuas: enquanto na do *S. Pedro* a luz incide da direita, na do *S. João (Baptismo)* mostra-se incidente da esquerda.

Os três painéis de predela em que se verifica uma orientação dada à luz conforme à do *S. Pedro* são justamente os três painéis que formam actualmente a predela do *Baptismo*. E o melhor exemplo para demonstrar que o pintor concebeu o painel de grandes dimensões e a respectiva predela com absoluta coerência lumínica, isto é, seguindo em ambas as partes do retábulo a mesma orientação, como é lógico, é o *Calvário*. De facto, além de se verificar uma relação formal, e também iconográfica, entre cada parte do conjunto, este retábulo manteve sempre a sua configuração original.

Se o critério da orientação da luz nos indica com clareza que a predela do *S. Pedro* está actualmente trocada com a do *Baptismo*, o programa iconográfico das duas pinturas vem oferecer a confirmação. Faz todo o sentido que o *S. Pedro*, o príncipe dos apóstolos, se associe ao apostolado. E os únicos painéis em que figuram os apóstolos, mais precisamente meio apostolado, são os que se encontram actualmente incluídos no retábulo *Baptismo de Cristo*.

Na tábua de grandes dimensões, com a representação das cenas laterais, “Chamamento do Pescador” e “*Quo Vadis?*”, reforça-se, não apenas o protagonismo da figura de *S. Pedro*, nos passos decisivos da sua vida, que o transformaram no chefe da missão evangelizadora da Igreja, mas sobretudo a relação com a predela que lhe falta – a dos apóstolos.

Por outro lado, os painéis que se associam actualmente ao *S. Pedro* têm em comum a circunstância de aludirem à penitência ou à vida no deserto. De facto, não só não faz qualquer sentido a associação desta tríade ao *S. Pedro*, como faz todo o sentido a sua presença junto do *Baptismo de Cristo*. *S. João*, que é o verdadeiro protagonista desta pintura (de acordo com a invocação da capela), retirou-se para o deserto exortando os seus discípulos à penitência. Vestido com a usual túnica de camelo figura nessa condição de pregador no deserto numa cena secundária, que se representa no fundo à esquerda no painel grande do retábulo. A relação entre esta representação e os painéis de predela, a saber: *S. Paulo Eremita (?)*, *S. Jerónimo*

Penitente e *Santo Antão*, torna-se evidente. Tal como S. João Baptista, cada um destes santos evoca a importância da solidão do deserto como forma de purificação espiritual.

Relativamente à identificação de S. Paulo Eremita é importante referir que a ambiguidade de sua iconografia neste painel levanta algumas dúvidas. A vida do primeiro eremita ou protoeremita da história do cristianismo foi escrita em latim por S. Jerónimo, que o designa por *Princeps vitae monasticae*, uma simples variante da história de Santo Antão, que o visitou no deserto. Aliás, os dois mais antigos mosteiros coptas do mundo cristão situam-se no deserto do Mar Vermelho, e são dedicados a Santo Antão, um, e a S. Paulo Eremita, outro. É interessante verificar que cada um destes santos figura no extremo da predela, orientando-se para o centro onde S. Jerónimo se mortifica junto do crucifixo para se libertar das visões do pecado. Os tradicionais atributos iconográficos de S. Paulo Eremita, o corvo que lhe levava diariamente o pão, e os dois leões que o sepultaram, não figuram neste painel. A figura, segurando um rosário, bordão e chapéu, parece ter sido intencionalmente representada no momento em que se retira para o deserto (ainda com um fundo paisagístico povoado de arquiteturas), para escapar às perseguições de Décio.

Poderá a relação com S. Jerónimo, seu biógrafo, e com Santo Antão, seu amigo e visitante, ter motivado essa ambiguidade na figuração dos atributos?

Uma outra dúvida iconográfica diz respeito a um dos apóstolos que figura actualmente na predela do *Batismo de Cristo*. É provável que a tábuca que tem vindo a ser identificada como S. Bartolomeu e S. Judas Tadeu possa corresponder a S. Bartolomeu e S. Tomé. Na origem da provável confusão está a circunstância do pintor haver optado para esta última figura, não o habitual esquadro como atributo, mas uma longa régua e um enxó. O atributo mais usual de S. Judas Tadeu, a alabarda, tem sido identificada com este último instrumento, o enxó. Por outro lado, o apóstolo S. Tomé é também uma personagem mais importante do que S. Judas Tadeu⁵³.

⁵³ Agradecemos ao iconólogo Fernando Roseira Rodrigues Ferreira esta observação.

Relativamente à posição sequencial dos três painéis da actual predela do *Batismo de Cristo*, que supomos ter sido a predela original do *S. Pedro*, é ainda necessário proceder a alguns acertos de posição – a tábua que figura à esquerda, *S. Bartolomeu e São Tomé*, corresponde ao painel central, enquanto a que figura actualmente no centro, *S. João Evangelista e Santo André*, deverá transitar para a esquerda. A orientação das figuras, os elementos do fundo e a ausência de equilíbrio na distribuição da cor são os argumentos centrais à concepção desta proposta. Para além da orientação dada às figuras, também a forma dos volumes montanhosos que se azulam na distância e as duas árvores, respectivamente nos painéis *S. João Evangelista e Santo André* e *S. Paulo e S. Tiago*, dão claros indícios do desrespeito pela sequência original.

Já a actual predela de *S. Pedro*, que corresponderá, portanto, à original do *Batismo de Cristo*, tem uma sequência conforme à original. A posição quase frontal de *S. Jerónimo Penitente* indica a sua integração num espaço central, enquanto as duas figuras laterais se orientam, respectivamente, para este. Aliás, a esta visão orgânica do conjunto poderá mesmo corresponder, como se viu, o sentido do programa iconográfico.

É legítimo concluir que, enquanto no agrupamento dos eremitas a figuração de uma única personagem disponibilizou espaço para um enquadramento paisagístico mais amplo e elaborado, na dos apóstolos, a evidente simplificação resulta da circunstância de figurarem duas personagens por painel.

Na expressão volumétrica da forma torna-se evidente a valorização da rotundidade escultórica, através do movimento largo dos tecidos modelados pela luz, em grandes massas circulares, a definir a volumetria dos ombros e acautelar o volume dos braços. Porém, de um modo geral, o modelado dos pescoços relativamente simplificado, já que a tonalidade da carnação é aplicada sem gradações sensíveis e traduz-se numa forma excessivamente larga, dá à maioria das figuras uma dimensão atarracada.

O desenho subjacente, extraordinariamente abundante, tanto na série dos santos eremitas, como na dos apóstolos, vem confirmar, pelas suas características

comuns, e muito personalizadas, que se trata do desempenho do mesmo pintor. Para além do desenho de posicionamento de todos os elementos figurativos do enquadramento, arquiteturas, árvores, rochedos, nuvens, etc., desenha com manifesta espontaneidade, e com elevado grau de minúcia, as figuras e os seus acessórios. Ao habitual traço contínuo de contorno da forma acresce, portanto, uma escrita gráfica densa que prefigura com precisão o modelado no estágio pictural. Nos rostos fortemente caracterizados, mãos e panejamentos, o valor modelador da luz é planificado através de uma escrita cursiva, com traços extraordinariamente movimentados. Os sulcos e as rugas, bem como o movimentado jogo de massas musculares que eles pressupõem, são definidos através de um grafismo nervoso, numa rede de traços paralelos que ganha uma expressiva densidade nas zonas em que a sombra se intensifica. Um modo de expressão gráfica muito personalizado pode ver-se no modo como assinala, em algumas situações, o volume das narinas. No rosto de S. Jerónimo Penitente e no de S. João Evangelista, nas predelas dos dois retábulos em questão, define a sua forma com uma sucessão de segmentos muito curtos.

Os volumes das mãos são detalhadamente planificados com o mesmo tipo de grafismo. Com uma rede de segmentos curvos, com diferente orientação, define estruturas ósseas e tendões, especialmente na zona superior da mão, nos pulsos e nós dos dedos, que chegam a assumir a forma de círculos. No estágio pictural, estas anotações, que não raras vezes assumem visibilidade, são seguidas com rigor – uma tonalidade rosa mais viva é aplicada nos círculos correspondentes aos nós e articulações ósseas, para sugerir o relevo e tentar definir alternadamente as zonas de depressão. Mas, justamente porque o desenho é seguido com precisão, no resultado final, as deformações, pelos dedos excessivamente afastados e pelos relevos demasiados acentuados, são muito recorrentes.

No também abundante desenho de cabelos e barbas identifica-se um procedimento muito característico, seguido depois ao nível da execução pictural. Com raras exceções, os cabelos partem de um ponto central, configurando uma

espécie de remoinhos circulares, e sem uma estrutura de afirmada continuidade com as pontas, assumindo por isso a forma de caracóis desfragmentados.

Ao nível dos tecidos, o desenho apresenta idênticas características, isto é, o pintor recorre, com notável sentido de precisão, à rede de traços paralelos, e raramente cruzados, para planificar meticulosamente o jogo luz-sombra e obter a plasticidade da forma no estádio pictural. No que respeita à definição das pregas, nas zonas em que a luz é mais incidente, identificam-se dois tipos bem distintos de técnica – a tonalidade mais luminosa, ou é trabalhada através de finas velaturas, numa diluição muito sensível e numa espécie de “esponjado” uniforme em mancha, de tal modo que não se consegue identificar com clareza onde começa e onde termina a sua aplicação, ou é esbatida de modo a deixar bem visíveis as marcas do pincel, num grafismo nervoso e contínuo. Como adiante se verá, estamos convencidos de que esta diferença de técnica corresponde a duas intervenções distintas.

Ainda relativamente ao desenho subjacente, a espessura dos traços, bem como a presença de diversas descargas de tinta, levam a supor que a pena e o pincel tenham sido os instrumentos predominantemente utilizados no desenho de ambas as predelas. No rosto de S. João Evangelista, por exemplo, é bem visível a confluência destes dois instrumentos – o pincel serve para contornar o perfil, definir a forma dos olhos, das orelhas e dos cabelos, em traços visivelmente mais espessos, enquanto a pena é utilizada, sobretudo, no jogo de traços de menor espessura, que prefiguram formas e volumes anatómicos.

De um modo geral, as alterações que ocorrem entre a concepção ao nível do desenho e a fase pictural correspondem a acertos de forma, em virtude da visão orgânica do conjunto e da necessidade de articular harmoniosamente as figuras ao espaço e aos seus enquadramentos. Como se pode perceber à superfície visível, as cabeças recortam-se sempre com clareza no azul celestial. Para a obtenção deste efeito, abandonaram-se, em diversos painéis, algumas marcações de desenho e procedeu-se a um significativo abaixamento dos volumes que pontuam o limite do

horizonte visual. Este procedimento verifica-se exemplarmente na predela dos apóstolos, mas também pontualmente na dos eremitas.

Especialmente no *S. Jerónimo Penitente* e no *Santo Antão* verificam-se algumas alterações com este alcance. No primeiro, após uma primeira versão pictural, sobrepõe-se o azul do céu à copa da árvore junto à figura, com a finalidade de lhe conferir maior visibilidade, tal como sucede com o segundo, cuja cabeça e tau surgem em contra-luz em virtude de alterações, entre o desenho e a execução pictural, que introduz nos rochedos (o da direita é ligeiramente alterado para dar visibilidade ao tau).

As alterações mais significativas ocorrem, não entre a fase do desenho e a fase pictural, mas já nesta fase – a primeira versão do desenho chega a ser trabalhada em cor, mas verificam-se depois diversos tipos de correcções de forma.

Na concepção da cabeça de Santo André, no painel em que figura com S. João Evangelista, actualmente localizado ao centro da predela do *Batismo de Cristo*, verifica-se uma dessas alterações. O apóstolo foi desenhado e pintado de perfil, completamente orientado para S. João Evangelista. De acordo com essa primitiva posição, verificava-se um significativo alteamento da cabeça, cujo limite coincidia com o limite do suporte. Assim, opta-se por introduzir uma substancial alteração, que consiste numa rotação da cabeça, passando para a posição a três quartos, e uma sensível inclinação de modo a coincidir com o limite do suporte. Esta alteração teve obviamente a finalidade de alcançar uma melhor articulação da figura, não com o seu par, S. João Evangelista, que figura também de perfil, mas com os apóstolos dos painéis seguintes. Talvez motivado por este acerto, introduz também pontuais correcções no rosto de S. João, mais precisamente no queixo e na orelha.

Uma alteração do mesmo tipo identifica-se na figura de S. Jerónimo Penitente. O manto que cobria inicialmente o peito foi “afastado” através da recobertura, com o tom claro da carnação, de parte da zona encoberta. Esta alteração tem um alcance formal e iconográfico, pois afastando a mancha escura do manto, não só se obteve um outro efeito cromático, como se acentua o carácter penitente do santo eremita. Note-se que, na zona que correspondia ao manto, é visível uma rede

de traços paralelos em diagonal, a definir a orientação da luz. A alteração na posição da mão que lhe fica próxima, muito elaborada picturalmente, é uma consequência desta alteração.

7. 2. Pentecostes e S. Sebastião: as predelas originais e um acerto pontual

Destinados a diferentes espaços, os grandes painéis alusivos a *S. Sebastião* e ao *Pentecostes*, têm em comum, entre outros aspectos, a circunstância de terem sido reunidos às suas predelas originais. Ou seja, *Santa Luzia*, *Santa Margarida* e *Santa Catarina* associam-se ao *Pentecostes*, enquanto *Santo Estevão*, *S. Brás* e *S. Roque* correspondem a *S. Sebastião*.

A presença das figuras femininas na predela do *Pentecostes* pode e deve relacionar-se com a presença da Virgem. Embora os iconólogos insistam na ideia de que a Virgem assume neste tema o lugar principal, mas não exactamente o papel principal, que pertence a Cristo, encontramos alguns exemplos que contrariam a sua validade exclusiva. Tal é o caso da inclusão deste tema no retábulo da Sé de Funchal na fiada central dedicada a temas marianos. Por outro lado, a Virgem foi considerada rainha e mãe espiritual dos doze apóstolos, podendo admitir-se que seja aqui valorizada, como é habitual, como símbolo da Igreja.

Seja como for, na perspectiva da reconstituição da predela original funciona também uma lógica de exclusão. De facto, nenhum outro painel reclama uma predela com a presença iconográfica deste conjunto de santas mártires que, refira-se, tinham ou haviam tido, no espaço da Sé os seus oragos próprios.

Relativamente à sua posição sequencial, e de acordo com os critérios que temos vindo a seguir, verifica-se uma troca de posições entre *Santa Margarida* e *Santa Catarina*, aliás, como bem sugeriu Reis-Santos. O anónimo autor da reconstituição actual não prestou a devida atenção à orientação das figuras e à sequência dos elementos figurativos do cenário, cuja concepção releva de uma visão orgânica do conjunto. De acordo com esta visão, deverá figurar ao centro da predela o painel que representa *Santa Catarina*, que troca de posição com o de *Santa*

Margarida. Actualmente, as duas figuras estão de costas e os volumes rochosos dos fundos, programados com sequência, em evidente desarticulação.

Quanto à relação entre o *Pentecostes* e os três painéis que lhe correspondem, no que diz respeito à orientação da luz, regista-se uma pontual desarticulação, mas que deriva da especificidade representativas do tema – a luz incide necessariamente a partir do fecho da abóbada, enquanto na predela se mostra incidente da esquerda.

Relativamente ao retábulo da capela do claustro, *S. Sebastião*, não só se identifica uma clara relação iconográfica e formal com a predela actual, como uma correcta colocação sequencial dos painéis que a formam – *Santo Estevão*, *S. Brás* e *S. Roque*. Além de mártir, *S. Sebastião* era considerado como o mais importante protector contra as “flechas da peste”, o que justifica a sua imensa popularidade na Idade Média e ainda ao longo da Idade Moderna. A relação com a predela estabelece-se justamente a partir deste tópico, já que cada uma das figuras o vem reforçar e complementar.

Santo Estevão, correctamente colocado à esquerda, e orientado para o centro, pertence à categoria dos santos mártires e curadores. O pintor opta por representar o santo na condição de mártir da fé cristã, tal como *S. Sebastião*, colocando-lhe a palma do martírio na mão direita, e a pedra na esquerda em alusão à circunstância de ter sido lapidado pelos Judeus, que o acusaram de blasfemar contra Moisés.

A presença de *S. Brás*, que figura ao centro da predela, numa posição quase frontal, deve relacionar-se com a sua reputação de santo taumaturgo e curador. Além do mais, *S. Brás*, tal como *S. Sebastião*, foi martirizado no tempo de Diocleciano.

Finalmente, à direita, representa-se *S. Roque de Montpellier* o verdadeiro preservador de pestilências, que tinha sobre *S. Sebastião* a vantagem de haver curado apestados e de ter ele próprio contraído a doença no exercício do seu ofício. Aliás, a sua especialização como patrono desta doença, a partir do séc. XIV, tal como a de *S. Carlos Borromeu*, já no séc. XVII, está na origem de uma perda de vigor do culto a *S. Sebastião*.

À semelhança do que sucede nas restantes predelas, também neste retábulo a concepção de cada painel, tanto na orientação das figuras, como na forma dos elementos que compõem o cenário, denuncia uma concepção unitária: os montes rochosos do fundo de *Santo Estevão* prolongam-se ao fundo de *S. Brás*; as árvores deste, representadas à direita, prolongam-se ao de *S. Roque*, à esquerda.

Ao nível do desenho, as características já sumariamente apontadas para as predelas de *S. Pedro* e *Batismo de Cristo* são extensíveis às duas em questão, a ponto de se poder afirmar, sem qualquer dúvida, que se devem à mesma mão. Porém, pode também afirmar-se que se verifica uma espécie de apuramento da expressão gráfica anterior, como se uma experiência tivesse conduzido à outra. Este apuramento traduz-se na extraordinária correcção e sentido de precisão do desenho que modela o rosto, o pescoço e algumas mãos das figuras – uma rede de traços finos e paralelos numa sucessão rítmica muito regular, ao mesmo tempo cerrada e movimentada. Este desenho, não só prefigura com grande precisão o modelado no estádio pictural, como, em diversas situações, intervém activamente nele. Especialmente na predela das santas mártires, os materiais picturais do rosto e do pescoço recobrem apenas parcialmente essa rede de traços, precisa e densa, que parece ser concebida e programada para a obtenção de um determinado efeito no estádio pictural.

O confronto entre o desenho subjacente do rosto e pescoço de *S. João Evangelista*, anteriormente observado, e o do rosto e pescoço de *Santa Margarida*, apenas a título de exemplo, dá pleno alcance a esta observação. No primeiro identifica-se um grau de espontaneidade e de simplificação de todo ausente no segundo, que se pauta já, comparativamente, por um grande nível de elaboração. Porém, enquanto no primeiro o desenho tem a finalidade de indicar ao estádio pictural valores de modelação, com precisão mas sem que pareça ter havido a preocupação de lhe dar qualquer visibilidade, no segundo parece ser programado com esse sentido. De tal modo a presença do desenho é utilizada como recurso de sombreado no estádio pictural, nos rostos e no pescoço das três figuras femininas, mas sobretudo na de *Santa Margarida*, que leva a que a fotografia normal se

assemelhe à de infravermelho. É evidente que o desgaste de materiais picturais pode dar origem a este tipo de situações, todavia, no *Pentecostes* de Coimbra, como se verá, é com o mesmo tipo de grafismo, rigorosamente planificado para assumir visibilidade do estádio pictural, que Vasco Fernandes trabalha uma série de formas.

É importante registar que nem sempre o abundante e muito elaborado desenho das figuras destas duas predelas assume visibilidade no estádio pictural. O melhor exemplo é o que surge no rosto de S. Brás – os traços definem com notável sentido de precisão e correcção os valores de modelado, mas são depois integralmente recobertos por uma matéria pictural densa, num trabalho notável, sem dúvida o melhor da série, que segue com rigor o que havia sido previamente planificado.

Nos fundos paisagísticos, nas peças de indumentária e nos atributos iconográficos, também em ambas as predelas, identifica-se um desenho abundante e espontâneo para definir a forma, bem como o habitual tracejado que programa a orientação e o grau de incidência da luz. As alterações ocorridas entre o desenho e o estádio pictural, tanto ao nível das figuras, como dos enquadramentos, ocorrem em menor grau do que nas duas predelas anteriores. Na indumentária e nos adornos da figura de Santa Luzia, no báculo de S. Brás, numa ou noutra forma arquitectónica do fundo verificam-se abandonos e pontuais acertos de forma. Na mão esquerda de Santa Catarina, já após uma primeira versão pictural, ocorrem alterações significativas na forma e posição dos dedos. Aliás, pode afirmar-se que a modelação das mãos parece ter sido um dos principais problemas deste conjunto de painéis.

Tal como sucede nas predelas *de S. Pedro e Baptismo de Cristo*, o desenho que planifica com rigor os pormenores anatómicos foi seguido no estádio pictural e o resultado obtido é em todos os aspectos idêntico. Para tanto basta analisar as deformações da mão direita de Santa Luzia e da mão que empunha a espada de Santa Catarina. No entanto, já a mão enluvada de S. Brás, que tira partido de um desenho de sombreado rigorosamente programado, e as de Santa Catarina, que denunciam um trabalho elaborado no estádio pictural, assumem uma outra qualidade. Nesta última, a marcação dos nós dos dedos assume visibilidade à superfície, já que é definida através do traço espesso do pincel.

Que ao nível da execução pictural intervêm nestas duas predelas, tal como nas anteriores, dois pintores distintos com capacidades desiguais não restam quaisquer dúvidas. Ao comparar o requinte de execução dos adornos do pluvial do S. Pedro, no painel que dá a designação ao retábulo, com a simplificação da peça de ourivesaria que ornamenta a cabeça de Santa Catarina, verifica-se que as diferenças são abismais. Porém, uma vez que temos vindo a estabelecer comparações exclusivamente entre os painéis de predela, é suficiente ver o nível de elaboração dos ornamentos do pluvial, mitra e báculo de S. Brás, com o referido diadema de Santa Catarina. Enquanto no primeiro se identifica um trabalho exímio no recorte lumínico dos materiais, do ouro, pérolas pedraria..., no segundo há uma desconcertante simplificação, a ponto das pérolas se representarem através de círculos cinzentos de uma só tonalidade. A escala da representação não chega para justificar esta simplificação, pois na obra de Vasco Fernandes são inúmeros os exemplos de adornos do mesmo tipo, especialmente nas figuras da Virgem que, sem excepção, são tratados de modo exímio, como sucede, aliás, com os de S. Brás.

Na mesma linha, o trabalho pictural do motivo decorativo dos tecidos, tanto no manto de Santa Catarina, quanto na dalmática de Santo Estevão, é o resultado de um evidente processo de simplificação, se comparado com o nível de execução técnica que assume no pluvial de *S. Pedro* e no gibão abandonado no solo de *S. Sebastião*. Porque se trata rigorosamente do mesmo modelo, as diferenças no trabalho de pincel, cuja descarga visa sugerir o relevo e reflectir a luz, são evidentes. Os segmentos relativamente longos, ao invés do delicado trabalho de ponteadado que se verifica nos dos painéis maiores, são aplicados de modo uniforme, sem que se verifique um progressivo esbatimento nas zonas de penumbra, e sem que se simule a descontinuidade do motivo nas zonas das dobras e pregas. As suas formas, que supomos derivarem de um modelo com perfuração contínua, parecem ter sido transpostas através de laca, após a aplicação da cor de base, já no estádio pictural. A presença de traços paralelos, a planificar a orientação da sombra em toda a superfície dos tecidos, e a ausência de vestígios de desenho coincidente com o da sua forma, apontam nesse sentido.

O facto do mesmo motivo ter sido utilizado no *S. Pedro* e no *S. Miguel* de S. João de Tarouca, que mantêm com estes, do ponto de vista da técnica da sua aplicação e do trabalho pictural sequente, uma flagrante coincidência de processos, leva à convicção de que Gaspar Vaz tivesse ficado encarregue da sua execução pictural.

Na mesma linha, há que estabelecer paralelismos entre alguns elementos figurativos destas predelas e o núcleo de pinturas de S. João de Tarouca, tanto na forma, quanto no tipo de escrita. A título de exemplo, diga-se que o punho da espada de Santa Catarina é rigorosamente igual à que figura no *S. Miguel*. O grafismo que resulta do trabalho do pincel a esbater a tonalidade mais luminosa sobre as pregas dos tecidos, o tipo de modelado dos rostos e das mãos, com os dedos longos, hirtos e afastados, e em forma de concha, quando a parte superior da mão é representada ligeiramente fechada, a minimização do efeito reflector da luz sobre os metais, entre outros aspectos, são pormenores de execução técnica muito característicos dos três conjuntos de pinturas de S. João de Tarouca (do *S. Miguel*, do *S. Pedro* e do políptico *Nossa Senhora da Glória*) que permitem, por sua vez, estabelecer pontos de ligação muito objectivos com pormenores patentes nos dois conjuntos de predelas (do *S. Pedro*, do *Baptismo de Cristo*, do *Pentecostes* e do *S. Sebastião*).

Como é sobejamente conhecido, os prolongamentos da linguagem figurativa e da escrita pictural dos retábulos da Sé de Viseu àquele núcleo de pinturas, não apenas ao nível das predelas, mas também dos painéis maiores, têm servido de base de legitimação para defender a ideia de que Vasco Fernandes teria feito o *S. Pedro* e o *S. Miguel*; enquanto Gaspar Vaz teria pintado o políptico *Nossa Senhora da Glória*. Todavia, o trabalho de colaboração entre os dois pintores nos retábulos da Sé de Viseu, e não o de Vasco Fernandes em S. João de Tarouca, está na origem desta relação. É à luz das sensíveis diferenças que se identificam ao nível da escrita pictural dois pintores em questão, e na confluência dessas duas escritas nos retábulos de Viseu, que é necessário reequacionar este problema.

Numa síntese antecipada, já que a análise dos painéis de maiores dimensões é determinante para dar rigor a estas observações, pode afirmar-se que as características do desenho subjacente das quatro predelas em questão permitem identificar o desempenho de um único pintor. O que interpretamos como sendo um apuramento da expressão gráfica, ocorrido entre as duas primeiras, a do *S. Pedro* e a do *Batismo de Cristo*, que julgamos estarem actualmente trocadas, e as duas últimas, a do *Pentecostes* e a do *S. Sebastião*, correctamente remontadas, é um poderoso indicador dos ritmos cronológicos ou das fases de execução dos quatro retábulos. As diferenças sensíveis na escrita pictural que é possível identificar no conjunto das quatro predelas, que têm nos de maiores dimensões, à excepção do *S. Pedro*, correspondentes mais ou menos evidentes, como em seguida se verá, devem-se à colaboração certa de um pintor nesta grande empreitada.

Que é no núcleo de S. João de Tarouca que a identidade desse pintor deve ser apurada provam-no as continuidades evidentes entre a escrita pictural, bem como os mimetismos formais, patentes neste núcleo e o que, na empreitada de Viseu, é atribuível ao pintor-colaborador. Finalmente, torna-se óbvio que uma avaliação rigorosa deste processo pressupõe um confronto entre os retábulos destinados à Sé e a restante obra que, com fundamentos objectivos, se atribui hoje a Vasco Fernandes.

7. 3. *S. Pedro, Batismo de Cristo, Pentecostes, S. Sebastião e Calvário*

S. Pedro

Mais do que qualquer outra obra até aqui observada, a pintura excepcional que é o *S. Pedro* mostra ser o resultado de um caminho percorrido, de muitas descobertas e experiências, da circulação e acumulação de muitos olhares, e da síntese possível – na harmonia e na unidade expressiva que a define – de todos os momentos criativos anteriores.

Construída a pensar na força expressiva da figura do apóstolo, na sua arrojada monumentalidade, a composição organiza-se a partir de uma essencial ideia de simetria, ainda que depois a contrarie, quando faz crescer outros valores, outros

ritmos e até outras movimentações à forma e à sua relação com o espaço. No eixo central coloca a figura piramidal de S. Pedro, enquadrada pelo volume monumental do trono que, por sua vez, é enquadrado pelas duas aberturas laterais. Neste esquema compositivo, a racionalidade e o equilíbrio, traduzidos de imediato na harmoniosa escala das figurações, parecem ser os vectores dominantes.

No modo como define a relação entre as duas formas centrais do primeiro plano, entre a presença estática do trono, eixo perspectivo da composição, e a figura dinâmica do apóstolo, eixo central da tábuca e do campo figurativo, identifica-se o seu singular processo de ordenar e de unificar. Não apenas pelo jogo bem calculado da escala da figuração, como já se referiu, mas sobretudo pelo processo através do qual autonomiza uma forma relativamente à outra, mantendo-as ligadas ou articuladas. A luz incidente da direita, superior e rasante à superfície do espaldar do trono, permite-lhe criar um jogo de alternância, isto é, obscurecer com suficiência toda a parte interior direita do trono e modelar com luz a figura, e o inverso, iluminar toda a parte interior esquerda do trono e projectar nela a sombra da figura. Através deste sensível e inteligente manuseamento da luz, completamente ausente, nem sequer ensaiado, no *S. Pedro* de S. João de Tarouca, a figura é impelida para a frente, autonomizando-se face à presença monumental do trono. Mas uma luminosidade intensa e difusa, agenciada através das duas aberturas laterais, da luz intensa do céu, vem participar activamente neste jogo. Atenuando contrastes, assegurando, sobretudo na metade esquerda, a necessária diluição da sombra, vem contribuir para assegurar a estabilidade da figura, integrando-a plenamente na estrutura da composição. Quer isto também dizer que continua a ser a luz, a par do recurso a uma paleta sombria e de tons variados, o forte elo de ligação entre planos.

A partir do muro, cuja superfície é intensamente iluminada, e de um registo terra que garante a necessária noção de distância, é na acentuada diminuição da escala figurativa, e nas formas que progressivamente se diluem numa atmosfera vaporosa, que se estabelece, de novo, uma coerente articulação ou uma unidade perspectica entre o espaço principal, que é o da figura, e o secundário, que é o das duas cenas narrativas alusivas à sua vida. Mas é também esta ilusória presença do

distante que faz com que se torne mais impositiva, ao espaço do espectador, a presença frontal e monumental da figura do apóstolo. O seu olhar absoluto, dirigido à profundidade da nave lateral direita da Sé, torna a sua presença particularmente tangível nesse espaço, enquanto as cenas laterais, numa estrutura narrativa “fechada”, lhe asseguram o inverso, a noção de intangibilidade, de um campo visual infinito. Note-se que na cena lateral direita que alude ao momento da fuga de S. Pedro da prisão, não deixa de se sugerir a mesma noção de profundidade, ao interromper, do lado direito, o volume das arquitecturas mais próximas para representar o casario típico que já vimos em quase todas as obras anteriores, cujas formas se vaporizam agora em delicados efeitos atmosféricos. Picturalmente, estes efeitos são obtidos a partir da sobreposição, num delicado esponjado, do tom intensamente luminoso do céu sobre formas pintadas, tal como sucede ao nível da copa da árvore, que figura na cena lateral direita, ou de formas arquitecturais pintadas sobre esse fundo intensamente luminoso.

À semelhança dos ritmos compositivos, a escrita pictural em toda a superfície do quadro revela-se extraordinariamente elaborada. No primeiro plano, seja ao nível da figura, seja ao nível da arquitectura, prevalece uma visão minuciosa e precisa da forma. Na parte superior do espaldar, cujo limite não chega exactamente a ser definido, os elementos decorativos são primorosamente modelados, através de uma gama de tons cinza, de acordo com a maior ou menor incidência da luz. Uma concha simétrica, de notável plasticidade, seguida de uma moldura de enrolamentos, ocupam o espaço central enquanto a superfície restante é decorada com elementos vegetalistas entumescidos, em acentuada volumetria, que repete com pontuais variantes os elementos decorativos das duas tiaras, que configuram simetricamente os remates laterais. Esta linguagem, nas formas já renascentistas e nas dominantes sobrevivências manuelinas, um formulário que é também extensível aos capitéis e bases das colunas, aos elementos decorativos do braços do trono e ao lambrim que decora o muro, mostra que o *S. Pedro*, é ainda uma obra híbrida, ecléctica, de transição, diríamos, entre uma coisa e outra. Ao contrário do que sucede no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, no qual o pintor revela já uma inequívoca

adesão ao despojamento classicista, isto é, uma recusa consciente da tradição manuelina, a linguagem da arquitectura no *S. Pedro* prolonga ainda, e de modo bem visível, essa sensibilidade. Este aspecto, em nosso entender, deverá ser tomado em linha de conta para ajudar a definir o que tem sido a imprecisa relação cronológica entre ambos.

Retomando ainda a observação detalhada da parte superior do trono, já que a montagem de um complexo andaime assim o permitiu, refira-se que é absolutamente notável o modo como Vasco Fernandes se detém a definir os mais ínfimos pormenores. Fá-lo como nos painéis de Lamego, isto é, com a mesma verdade com que se dá a ver o mundo sensível e, sobretudo, sob a aparência de um insuspeito grau de funcionalidade. Referimo-nos, por exemplo, ao modo extraordinariamente realista como sobrepõe ao trono o dossel de tecido adamascado, fixando-o nas extremidades através de um cordão com nós fechados nas argolas das máscaras, que figuram nas duas cartelas, enlaçando-os, depois, com todo o requinte para que não perturbem a limpidez formal das pilastras do trono. A rigorosa projecção de sombra de todas estas formas, do tecido, do cordão e das máscaras, mostra bem o elevado nível de execução técnica desta pintura, a qualidade matéria, pictórica, da forma.

A radiação de infravermelho, ao permitir identificar nesta zona a presença de desenho, com alguns acertos pontuais na fase de execução pictural, sobretudo na colocação do cordão pendente, que inicialmente caía sobreposto às pilastras do trono, mostra que os mais ínfimos pormenores foram minuciosamente programados, e com um efeito bem calculado, já no estádio pictural.

No lambrim que decora toda a superfície interior do muro, praticamente invisível por se tratar de uma zona de sombra, no lado direito, e de penumbra, no esquerdo, representa uma ornamentação vegetalista desenvolvida em friso contínuo, ao modo de grutescos, mas com uma definição volumétrica e um simbolismo que apontam, uma vez mais, para as formas ornamentais do manuelino. O friso desenvolve-se com dois motivos alternados, uma taça com folhas semelhantes às do espaldar, e um feixe vegetalista do qual brotam quatro romãs. Embora sejam representadas fechadas, entrevêm-se os bagos em duas delas. A romã, enquanto

metáfora da Igreja, vem evidentemente relacionar-se com a presença de S. Pedro, conotando assim o espaço da representação com uma dimensão eclesial.

Mas é no tratamento plástico da figura, numa gama de tonalidades sombrias que se distribuem por todo o espaço de representação, que Vasco Fernandes concentra o melhor dos seus saberes. O mais virtuoso realismo de cada parte que a compõe integra-se numa visão unitária. A caracterização fisionómica do rosto, que tem seguramente neste exemplar o mais expressivo de toda a sua obra, resulta de um laborioso trabalho de modelação de cada um dos elementos, olhos, nariz, boca, barba e cabelos e da massa muscular que é trabalhada a partir da definição de rugas e sulcos, o que lhe dá um essencial sentido de tensão e de densidade emotiva. O carácter afirmativo da figura, ou não se tratasse de representar o santo enquanto chefe espiritual da Igreja, resulta evidentemente do modo sensível como explora o olhar e do modo como define a boca, quase anulando o lábio superior e fazendo sobressair o inferior. A “elevação espiritual” das figuras de Vasco Fernandes, a que já se aludiu noutra lugar, materializa-se cabalmente neste rosto extraordinário, sem dúvida um dos mais expressivos da pintura portuguesa.

Curiosamente, o provável desenho subjacente deste rosto, eventualmente coincidente com o pictural, tal como sucede ao nível das mãos enluvadas e da indumentária, e com a excepção das duas cenas laterais e dos anjos que figuram no pluvial, não é visível através da reflectografia de infravermelho. Esta invisibilidade, ao contrário do que sucede com o dos bustos da predela, poderá justificar-se com uma série de factores. Todavia, sem o recurso à análise química dos materiais constituintes qualquer justificação aventada terá sempre um carácter especulativo.

Estando em causa a necessidade de carrear informação para caracterizar o processo criativo de Vasco Fernandes, a razão da escolha desta pintura para proceder ao complexo e moroso levantamento do desenho subjacente, através da reflectografia, torna-se óbvia. Mas não há dúvida de que o resultado desse investimento, precisamente pela invisibilidade do desenho em zonas decisivas, fica aquém das expectativas.

O modo como trabalha a relação entre a cabeça da figura, especialmente a tiara, e o tecido adamascado do fundo, cujo motivo repete o do pluvial, é deveras interessante, pois com a finalidade de espacializar a forma e de anular qualquer interferência na sua leitura, aplicou sobre a superfície pintada do tecido um ligeiro esponjado, em tonalidade mais clara do motivo verde, diluindo-o parcialmente através desta tonalidade luminosa. O efeito procurado foi sem dúvida obtido, já que a tiara, a cabeça e os ombros se recortam nesse fundo de luz, impelindo a figura para a frente.

Na largueza das formas do pluvial, no extraordinário movimento das suas dobras, em poéticas sobreposições às também fartas e onduladas formas brancas do vestido (note-se que para dar evidência ao branco, o apóstolo segura o extremo do pluvial sob o livro) define-se a monumentalidade da figura. Sob a forma de um poderoso triângulo, cujo limite coincide estrategicamente com o do espaço da representação, a figura fica tangível ao espaço do espectador. Fundamental para acentuar o carácter dinâmico da forma, é o rebordo ondulado e dourado do pluvial, em espantoso recorte lumínico. Esta peça extraordinária, nas suas formas desenvoltas e na sua elaborada consistência matérica, parece apenas recobrir o volume escultórico da figura. Por outro lado, o enlevo descritivo dos pormenores, a exploração do infinitamente pequeno, em nenhum momento se sobrepõe à visão do conjunto. Quer isto dizer que, todos os detalhes, incluindo os anjos que seguram os instrumentos da Paixão, são rigorosamente tratados em função da plasticidade da forma no seu conjunto e do reflexo da luz, através da exploração das suas propriedades pictóricas, num laborioso trabalho de superfície.

É também esta escrita pictural vibrante (mantendo no entanto uma gama sombria de tonalidades), a acentuar uma potencial ligação com o espectador, que está ausente no *S. Pedro* de S. João de Tarouca. Aliás, a circunstância de se usar nas duas pinturas o mesmo motivo decorativo, nos respectivos pluviais, permite identificar com rigor as diferenças entre os dois modos de pintar. No de Viseu, o desenho do motivo quase desaparece sob o efeito diluidor da luz, enquanto no de S. João de

Tarouca é planificado de modo evidente e contínuo, sem que se acautele sequer a descontinuidade “lógica”, provocada pelas dobras do tecido.

Por mais que se evoquem contextos ideológicos de encomenda, práticas religiosas ou determinados usos devocionais, não serão argumentos suficientes para explicar as profundas diferenças dos modos de compor e unificar, dos ritmos da ordenação em profundidade, das sensíveis diferenças de escrita pictural, do tratamento plástico e cromático da forma, entre os dois painéis em questão. Na mesma linha, ou pelos mesmos motivos, será inglório pretender filiar a obra de S. João de Tarouca no *corpus* da obra de Vasco Fernandes numa data próxima à do retábulo da Sé de Lamego, por mais tentadora que seja, num determinado contexto, a ideia de que o ainda jovem Vasco tenha feito uma versão gótica, numa fase inicial, e uma versão renascentista, já numa fase de maturidade.

O *S. Pedro* é uma obra rigorosamente programada, desde as formas mais visíveis e impositivas, aos mais subtis pormenores. É também a mais elaborada do conjunto de cinco, com a mesma forma italianizada de *pala*, que pintou para a Sé de Viseu, no âmbito do mecenato do erudito D. Miguel da Silva. Dizemos isto, não apenas por ser ainda muito vivo o espírito de análise, o que já não sucede, ou sucede em menor escala, no *S. Sebastião*, mas pela sua extraordinária correcção.

Nas cenas laterais do fundo, apesar da sua diminuta escala figurativa, cada forma é programada na fase preparatória do desenho. E as alterações introduzidas já no estádio pictural, como seja a anulação da vela do barco que figura na cena do “Chamamento do Pescador”, ou a forma da fonte que figura na cena do encontro do apóstolo com Cristo quando fugia da Prisão, o “*Quo Vadis?*”, correspondem a acertos formais em função do primeiro plano. Na cena da direita, a figura de S. Pedro é já um estudo para a representação da mesma personagem no célebre modelo do *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra.

Como atrás se referiu, supomos que a predela que lhe corresponde se encontra actualmente anexa ao *Batismo de Cristo*. Porém, se a ideia da colaboração de um pintor, que identificamos com Gaspar Vaz, ganha expressão ao nível da sua execução pictural é fundamental afirmar que a unidade de concepção que releva do painel

maior, do S. Pedro, permite excluir liminarmente a possibilidade dessa colaboração ter sido extensível a essa área do retábulo. Pelo contrário, é na uniformidade certa deste e na heterogeneidade relativa daqueles (dos três painéis da predela), que a ideia de colaboração ganha plena legitimidade.

Batismo de Cristo

Pintada para a capela de S. João, no lado oposto ao da capela que acolhia o S. Pedro, a cena do *Batismo de Cristo* estrutura-se a partir da poderosa afirmação das duas figuras do primeiro plano. O espaço envolvente, ainda que permita adensar a estrutura narrativa, foi concebido em função das duas presenças monumentais. Os dois volumes rochosos, as manchas de vegetação, o fundo arquitectónico, e a presença dos dois núcleos formais secundários – dos anjos com o vestido, e do Baptista pregando – foram programados com um sentido rítmico de equilíbrio, entre a metade direita e a metade esquerda da pintura, definindo duas diagonais que vêm confluir, em cunha, na figura de Cristo, colocado no eixo central. Mas é em virtude do descentramento do núcleo formal principal, quando coloca a figura monumental do santo na metade esquerda, que se define a posição e a escala das figurações secundárias – o afastamento da cena do lado esquerdo, e a relativa aproximação dos dois anjos que figuram do lado direito.

A relação dinâmica entre as duas figuras é o resultado de alguns acertos entre uma primeira versão, executada picturalmente, e a actual. As alterações introduzidas na posição de Cristo passam pela diferente colocação dos braços (na versão inicial com as mãos abertas em concha junto ao peito) e pela diferente posição da perna esquerda, primitivamente mais afastada. Este acerto resulta seguramente do modo dinâmico de compor e da necessidade de acautelar a relação entre as figuras, no que é sem dúvida uma das constantes do processo de Vasco Fernandes. Mas a forte caracterização dos rostos, aqui investidos de um *pathos* que reforça a valência espiritual do acto, a plasticidade dos tecidos, modelados através da luz projectada no campo da esquerda, os efeitos atmosféricos da paisagem, a diluir os contornos dos

volumes arquitectónicos do fundo, são outros tantos traços característicos da sua linguagem.

Comparativamente ao *S. Pedro*, pode dizer-se que o *Baptismo de Cristo*, que partilha com ele uma série de coordenadas comuns (a mesma encomenda, o mesmo espaço, a mesma cronologia) é uma pintura formalmente menos cuidada. Nos volumes anatómicos das figuras, verificam-se algumas sensíveis incorrecções. De facto, se o corpo de Cristo apresenta alguns sensíveis, mas bem disfarçados, desacertos formais, que serão mais acautelados na concepção do volume escultural de *S. Sebastião*, a perna flectida de S. João Baptista resulta numa forma quase aberrante, pela distorção que se introduz ao trabalhar picturalmente a forma do pé. A plasticidade dos tecidos, modelados em função da luz, não vem disfarçar, neste caso, a sua incorrecção, pois o vermelho do manto, tal como sucederá no *Pentecostes* de Coimbra, é completamente esbatido nas zonas de maior incidência, conferindo-lhe ainda maior visibilidade. É de todo provável que Gaspar Vaz, tal como parece suceder ao nível da predela, tenha colaborado neste painel. Mas é sobretudo a sua dificuldade com a expressão volumétrica da figura humana, que no núcleo de S. João de Tarouca se traduz neste tipo desarticulações, e não, como seria desejável, um conjunto mais preciso e rigoroso de dados, que vem dar fundamento a esta hipótese. De resto, é o modo de compor típico de Vasco Fernandes, bem como a sua usual paleta que aqui se identificam.

Tal como no *Calvário*, a incidência da luz não coincide com o limite da pintura, isto é, o terraço vegetalista e a água situam-se numa zona de penumbra com a finalidade de simular o alteamento do solo e colocar nele, com apurado sentido de verosimilhança, as figuras. Através de uma sensível distribuição de tonalidades de castanho, e do progressivo esbatimento do azul, com a finalidade de estruturar de modo contínuo o espaço, conduz o olhar do observador a um distante e impreciso horizonte de intensa luminosidade, onde representa uma cidade muralhada, povoada por algumas figuras miniaturais.

A cor, enquanto elemento gerador de equilíbrio, tem nesta obra, como aliás no conjunto das cinco, um papel fundamental. À dominante paleta de tons castanhos faz

acrescer as tonalidades mais fortes dos panejamentos das figuras do primeiro plano, distribuindo-os de forma bem calculada. No grupo da esquerda, numa escala figurativa diminuta, a cor vibrante do azul turquesa e do amarelo parece servir propósitos sinaléticos.

A análise dos elementos vegetalistas do primeiro plano, bem como dos dois anjos que seguram o tecido, mostra tratar-se de uma pintura muito desgastada e repintada, o que aliás se torna bem visível na zona que corresponde aos pés de Cristo – uma forma ainda delicadamente velada pela água, mas que teria perdido parte significativa da sua força expressiva original.

Parte destes elementos vegetalistas que figuram à beira d'água estão também presentes nos restantes temas, do mesmo projecto artístico, que decorrem ao ar livre, exactamente no *S. Sebastião* e no *Calvário*. Mas a circulação de formas entre os três retábulos passa também, fundamentalmente, pelos tecidos, seja nos nós dos panejamentos que envolvem Cristo e S. Sebastião, que repetirá numa das figuras mais extraordinárias do *Pentecostes* de Coimbra (que não tem lugar no mesmo modelo figurativo da Sé de Viseu), seja na extraordinária qualidade plástica do modelado.

A cidade fortificada do fundo, também muito semelhante às que se representam nas predelas dos outros retábulos, encontra na obra de Pedro Berruguete (*Morte de S. Pedro Mártir*, Madrid, Museu do Prado) um expressivo correspondente.

Pentecostes

Como é sobejamente conhecido, Vasco Fernandes utiliza o mesmo modelo para duas pinturas distintas com o tema Pentecostes. Qual das duas obras teria feito primeiro? A resposta poderá afigurar-se descabida, já que a data consensualmente indicada para o grande projecto artístico promovido por D. Miguel da Silva, na Sé de Viseu, é tradicionalmente a de 1530-1540. Foi esta, aliás, a proposta cronológica que seguimos, apenas com pontuais variantes, na exposição dedicada ao pintor. Com a data que então indicámos como mais plausível para a factura do *S. Pedro*, a de 1530-1535, procurava-se acautelar a sua provável anterioridade relativamente ao

Pentecostes, de acordo com a realidade visual de ambas as obras, e respeitar, por assim dizer, o rigor da informação documental – o facto incontestável que é do da presença em Coimbra em 1535 – e, portanto, a necessidade de prever que seria relativamente curto o espaço de tempo disponível para que Vasco Fernandes pudesse ter concluído a vultuosa encomenda de cinco grandes retábulos para a Sé de Viseu.

Considerando que não é crível que o projecto de remodelação promovido por aquele mecenas tenha sido iniciado antes de 1528-1529, como já se referiu, e que é absolutamente certo que em Junho de 1535 o pintor já estava em Coimbra, resta um período de cinco anos para que Vasco Fernandes pudesse ter feito as cinco obras da Sé de Viseu. É evidente que o prazo não é impossível. O retábulo de Lamego, com vinte painéis, embora de menores dimensões, foi feito em cinco anos, e o prazo inicialmente previsto no contrato da obra era apenas de três. Mas é na realidade visual das pinturas que apoiamos a hipótese da anterioridade do *Pentecostes* da Sé de Viseu relativamente ao de Santa Cruz de Coimbra, e que consideramos que aquele prepara e serve de modelo a este. Não apenas pelo carácter mais arcaizante da linguagem da arquitectura, muito próxima à do *S. Pedro*, mas também pelo modo mais confuso de ordenar as formas, pela qualidade do visível, pela qualidade matérica, pelo carácter aberto, contrastante e festivo da cor, pelo menor envolvimento dramático das figuras. De resto, algumas opções do *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, agora analisadas com maior rigor, parecem ser o resultado de um discurso que teve já um primeiro e fundamental ensaio nas pinturas da Sé de Viseu.

No núcleo central da composição, a presença dos objectos e dos ornamentos da arquitectura rivaliza com a das figuras. Quer isto dizer que o rigor e clareza na ordenação das formas, o despojamento e a simplificação do cenário, fundamentais no de Coimbra para impor a poderosa presença da tríade feminina, não estão presentes no de Viseu. A Virgem surge aqui relativamente isolada mas colocada entre as formas impositivas de móveis e de objectos. Por outro lado, as duas figuras laterais sobrepõem-se aos pilares (tal como o fará em Coimbra ao nível do desenho, mas alterando depois a forma no estágio pictural).

A curvatura dos arcos, comparativamente muito acentuada, permite dar visibilidade à cobertura, diferente no pano central e nos laterais. O motivo das cordas nas nervuras, inspirado na arquitectura real mas de manifesta ingenuidade formal, a cor distinta da abóbada, dos pilares e dos capitéis, o óculo central decorado com vitrais, vêm acentuar o carácter ornamentativo ou festivo do cenário. Esta opulência decorativa, que se identifica também na decoração das colunas, nos azulejos do pavimento, na cor dos tecidos, dá lugar a outras opções e valores no *Pentecostes* de Coimbra.

As cores, em tonalidades vivas e distribuídas com rigoroso sentido de correspondência e equilíbrio, entre a metade direita e a metade esquerda, vêm contribuir para o carácter festivo, para o grande espectáculo visual que é este *Pentecostes* de Viseu, em clara oposição ao despojamento e à unidade do outro. Mas é também no envolvimento dramático ou na tensão emotiva das figuras que eles diferem. A luz, trabalhada sem os delicados efeitos lumínicos que espacializam e plasticizam as figuras, põe em evidência atitudes e gestos teatrais, mas sem a contorção dramática, sem a tensão emotiva, que prevalece no de Coimbra.

Do ponto de vista iconográfico, as diferenças significativas entre as duas pinturas consistem na presença e na ausência do elevado número de livros e na presença e ausência de referentes eucarísticos. Todavia, estas diferenças devem articular-se directamente ao contexto das respectivas encomendas e ao da função das duas pinturas. O da Sé de Viseu destinava-se, como já se referiu à capela da confraria do Espírito Santo, situada no topo Norte do transepto, portanto, a um espaço litúrgico onde esta capela era apenas uma entre muitas. Os objectos que aqui pontuam, um armário, ao qual se sobrepõe um candelabro sem vela, uma jarra e um pote, parecem assumir uma função essencialmente decorativa. Quer dizer, para além de uma provável valência simbólica – o candelabro sem vela poderá ser entendido como um reforço da ideia da presença da luz divina do Espírito Santo – oferecem-se ao olhar do espectador como um prolongamento do seu próprio mundo. É a mesma ideia, aliás, que estará presente no de Coimbra, pois a extraordinária valorização do livro mais não pretende do que exaltar a cultura humanista dos destinatários – veja-se

como a atitude do apóstolo do retábulo de Viseu representado no acto de leitura é depois reforçada em Coimbra –, oferecendo-se, também, como um prolongamento do seu mundo espiritual. Já o recurso a uma iconografia eucarística, ao contrário do de Viseu, poderá relacionar-se com o facto da pintura funcionar como a única referência do espaço litúrgico a que se destinava: a pequena capela comemorativa da reforma humanista onde se celebrava missa uma vez por semana.

Tudo indica que Vasco Fernandes teve a colaboração de Gaspar Vaz neste retábulo. Essa colaboração, decerto controlada pela sua mão dominante, torna-se evidente através de uma análise comparativa com o *S. Pedro*.

Antes de mais verifica-se a repetição de alguns elementos figurativos: as máscaras com argolas que figuram nas cartelas do trono passam agora para os capitéis das colunas laterais; um dos motivos decorativos dos azulejos que figuram no *S. Pedro* figura também no pavimento do *Pentecostes*; o motivo decorativo do manto de Santa Catarina, no painel da predela, repete o do pluvial de *S. Pedro*, etc.

Todos estes elementos têm no *Pentecostes* um tratamento mais medíocre, seja nos erros de perspectiva e nas estranhas simplificações formais do enquadramento da cena, seja na execução pictural das formas. Na abertura dos arcos e na colocação dos capitéis, mais distorcidos do que no *S. Pedro*, ou na perspectiva da porta do pequeno armário do espaço central, a perspectiva assume formas aberrantes. Na abertura do muro que separa os dois apóstolos e que sustenta as elaboradas colunas centrais, além das incorrecções de perspectiva é curioso assinalar que se prescinde da decoração do pano do lado direito. E, comparativamente ao trono de *S. Pedro*, o trabalho de decoração da abóbada central assume uma manifesta ingenuidade.

Na modelação de uma série de pormenores anatómicos, especialmente ao nível das mãos, são assinaláveis algumas formulações pouco verosímeis. Apenas a título de exemplo, veja-se a relação entre a forma da mão de Santa Luzia, representada numa das tábuas da predela, uma incorrecção por demais evidente, e a da Virgem do painel central do retábulo *Nossa Senhora da Glória*. De resto, também os dedos longos e hirtos das mãos abertas que “circulam” por estes retábulos de

Viseu, sobretudo nas predelas, têm correspondência certa nesse núcleo de S. João de Tarouca, mas em nenhuma outra obra de autoria de Vasco Fernandes.

Distante do fulgor criativo dos dois *Pentecostes*, e para provar que a oficina de Viseu não se circunscreve à arte de Vasco Fernandes, de Gaspar e António Vaz, mas também a outros pintores, quiseram os caprichos do tempo que se conservasse na distante igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta o painel com o mesmo tema e com o mesmo modelo.

S. Sebastião

Na capela do claustro renascentista, que Francesco da Cremona fizera para o erudito mecenas, D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes oferece aos seus piedosos destinatários, e seus prováveis admiradores, a bela imagem escultural de S. Sebastião.

Genial no agrupamento das figuras e na organização dos volumes arquitectónicos, que configuram duas diagonais dinâmicas, contrariando como é seu hábito a solução da frontalidade, subtil nas breves gradações tonais do solo, construindo sem acidentes nem sobressaltos a profundidade espacial, faz agora acrescer ao rigor analítico da forma, bem visível no tratamento dos panejamentos abandonados com negligência no canto inferior direito da pintura, ou no depuramento formal da corda que fixa à coluna o corpo do santo, o carácter mais sintético e mais expressivo da forma. Esta opção é especialmente visível no tratamento do nu, numa unidade cromática que faz lembrar a da forma esculpida na pedra, e que faz evocar a sensibilidade italianizante, mas também nas figuras dos algozes, que de forma destemida aproxima do limite.

Em algumas formas e no manuseamento da luz – e será fundamental ter em conta que o restauro pelo pintor António José Pereira, ocorrido no séc. XIX, alterou significativamente esta pintura – o *S. Sebastião* parece ser uma espécie de síntese entre o *Batismo de Cristo* e o *Calvário*. Na espacialização da forma é especialmente digno de interesse o recorte do corpo do santo face à coluna, ou o modo como trabalha os volumes do grupo de algozes e prescinde dos panejamentos para os

integrar e articular. De resto, é sempre através da relação entre luz e sombra, do primeiro ao último plano, das formas de maior escala de figuração, quer dizer, mais impositivas, às formas mais diminutas e discretas, que planifica e que articula.

Nos tipos humanos, nos adereços e nas arquitecturas do fundo, ou até nas plantas que não chega a incorporar por completo no espaço da representação, são muitas as memórias de outras pinturas. O motivo decorativo, já identificado no pluvial de S. Pedro (no retábulo de Viseu e de S. João de Tarouca), no manto de Santa Catarina do *Pentecostes*, figura agora no requintado gibão do santo, ainda que a cor e a textura da matéria seja distinta da que se verifica na maioria destas pinturas.

Algumas presenças mais discretas, que podem até diferir na forma mas raramente diferem no propósito da representação, não deixam de se incluir nesta imagem onde domina a figura poética do mártir. O pano sobre o pedestal, o porta-setas e as tamancas abandonadas no solo (tal como a banquetta e o novelo na *Anunciação*, a cana na *Visitação*, a taça sobre o muro da fonte no *S. João Baptista*, as ossadas no *Calvário*, entre tantos outros...) são componentes fundamentais do discurso de Vasco Fernandes. Servem para sugerir a profundidade espacial e para adensar a estrutura narrativa. Mas, fundamentalmente, servem também para criar na pintura a ilusão do real, para surpreender e impressionar, pela sua espantosa realidade física, ou, porque não, pela a sua força poética, o espectador. São também, na maioria, “presenças” simples e discretas que fazem parte de um quotidiano familiar. E é mais do que legítimo insistir nesta sensível diferença entre a pintura de Vasco Fernandes e a dos principais mestres seus coetâneos, isto é, na de opor este universo de coisas simples ao fausto e à sumptuosidade dos cenários e dos objectos que preenchem e saturam, não raras vezes, o espaço da representação.

Não fora o mau estado de conservação em que chegou aos nossos dias, que desvirtua significativamente valores de escrita pictural, e poder-se-ia com certeza afirmar que o *S. Sebastião* corresponde a um dos principais momentos criativos do seu autor. Além dos repintes facilmente identificáveis em vastas zonas, sobretudo no extremo inferior direito e no extremo superior esquerdo (parte do anjo esvoaçante foi

refeito) são visíveis, em praticamente toda a superfície, os efeitos de um limpeza desgastante.

Calvário

Como diz Reynaldo dos Santos, O *Calvário* é uma “das suas obras mais impressionantes”⁵⁴. Num extraordinário espectáculo de dramatismo, uma multidão, entre sugestivos desfalecimentos e alheamentos, acompanha a agonizante morte da tríade de crucificados. A cruz de Cristo figura sensivelmente ao centro da composição, numa posição frontal e num plano mais próximo ao do espectador, enquanto as do Bom e do Mau Ladrão se afastam ligeiramente (uma mais do que a outra) e se dispõem na diagonal. A esta organização dinâmica acresce ainda a expressiva contorção da figura do Mau Ladrão, que vem contrariar qualquer ideia de simetria do campo figurativo, no terço superior, e acentuar a tensão dramática em toda a zona direita da composição. O mesmo sucede com o modo como organiza os núcleos formais das personagens que assistem ao acto.

Além do limite definido pela cruz, e através do escalonamento de baixo para cima, coadjuvado pela presença dos cavalos e pela representação da cena alusiva à repartição do manto de Cristo, que permitem diferentes colocações da forma no plano, representa uma muralha de rostos e de lanças cujo limite faz recortar na luz intensa do céu, mal deixando entrever, à esquerda, a cidade distante de Jerusalém. Mas a regularidade desse núcleo formal é também rompida ao fazer avançar para o primeiro plano, para o limite do campo figurativo, também à esquerda, um núcleo de figuras – S. João, Madalena, santas mulheres e a Virgem – numa rigorosa composição triangular. Na mesma linha, numa precisa e necessária correspondência formal, faz avançar uma figura no lado oposto e monumentaliza o seu volume.

Este descentramento dinâmico da composição, ao mesmo tempo que contribui para acentuar a centralidade da figura de Cristo, foco de atenções e de tensões, permite-lhe explorar melhor as potencialidades espaciais da luz, que entra no campo figurativo pela esquerda. Através da relação luz-cor, isto é, da incidência da luz nos

⁵⁴ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos...*, vol. I, p. 73.

tons vibrantes do vermelho, do amarelo e do verde, que se distribuem numa sucessão rítmica e equilibrada pelas figuras dos primeiros planos, espacializa a forma de modo contínuo e modela os volumes com a plasticidade que define o seu modo de expressão.

A cor, enquanto elemento gerador de equilíbrio, encontra neste retábulo um exemplo eloquente. Veja-se em concreto o modo como distribui o branco e propõe com ele ritmos de leitura – o *perizonium* de Cristo, com um nó e uma ponta em movimento que equilibra e dinamiza a figura, e as bragas dos dois ladrões, na parte superior, têm na cor do manto de Madalena, na parte inferior, o necessário correspondente. Nas três cenas das predelas identifica-se a mesma distribuição, rigorosamente calculada, da cor e da luz.

É sobretudo na metade direita da composição, mais rarefeita em termos de presenças (e também em melhor estado de conservação), que vai explorar de modo mais detalhado as qualidades modeladoras e espacializadoras da luz. Os elementos vegetalistas que representa no limite são fundamentais para dissimularem o alteamento do solo, motivo pelo qual surgem numa zona de penumbra e reflectem delicadamente a luz através da sua textura. As ossadas, aludindo ao monte Calvário como local de sepultura de Adão e Eva, que figuram na cena lateral direita da predela (e figuravam já, num espaço mais “reservado”, no *Calvário* da colecção Alpoim Calvão) têm também evidentes finalidades perspécticas. Com uma luz superior, distribuída nos vários planos, acentua agora de modo magistral a rotundidade dos volumes e cria uma espacialidade contínua ao banhar com luz, e delicadas manchas de penumbra, o registo terra. Como se poderá verificar através da observação da metade direita da composição, ao nível do solo, já não precisa agora de recorrer aos panejamentos longos para articular as figuras no espaço, nem de recorrer aos acentuados contrastes entre luz sombra e penumbra, como sucedeu, por exemplo, na *Anunciação* ou na *Circuncisão* do retábulo de Lamego.

Veja-se o modo como envolve agora com luz a figura de costas, cujo volume é absolutamente escultural, ou o modo como inunda também com luz, de modo contínuo, o solo. Na figura do limite direito, com o seu traje amarelo, obtém uma

espantosa plasticidade, tal como sucede com as duas que trajam de verde, e das que repartem o manto de Cristo. Na modelação dos corpos dos crucificados é também a presença sensível da luz, sombra e penumbra, que permite definir com rigor a sua rotundidade escultórica e definir com subtilidade os pormenores anatómicos.

A expressividade dos rostos resulta da opção por fisionomias rudes e por deformações caricaturais, isto é, de bocas enormes, pálpebras entumescidas e narizes aduncos. O de Cristo e do Bom Ladrão, em correspondência com os corpos flagelados e ensanguentados, são modelados através de uma luz dramática que põe apenas em evidência a tensão dos corpos, deixando na obscuridade parte essencial dos seus elementos. Nos rostos femininos, como nos da maioria dos guardas, é também a deformação caricatural que se apodera das fisionomias. Especialmente na da Virgem, a incorporação deste traço mostra bem que a expressividade ganha ao longo da trajectória de Vasco Fernandes um sentido de acentuação, de progressão. Porém, é necessário assinalar que estas observações deverão ser ponderadas à luz do que é hoje a realidade material da pintura.

Para além das perdas e dos repintes, são os desgastes dos materiais picturais que vêm colocar à superfície visível o abundante desenho subjacente e algumas formas que chegaram a ser executadas picturalmente e que foram depois corrigidas. Uma situação destas ocorre ao nível do rosto de uma das santas mulheres, exactamente da que figura em oposição a Madalena. O que à superfície visível é interpretado como sendo apenas uma deformação caricatural, deve também ser vista como o resultado de uma primeira versão do rosto, cuja posição foi alterada numa segunda intervenção pictural, mas que emerge à superfície em virtude do desgaste. No painel central da predela, na *Descida da Cruz*, o rosto de S. João Evangelista surge igualmente deformado, a ponto de se identificarem duas bocas, mas tal forma é uma consequência do mesmo tipo de processo. Na mesma figura, mas de novo no painel maior, torna-se evidente que o tom negro do rosto se deve ao estado de conservação e não a um “estranho” processo original. Já a identificação de um índio na figura do Bom Ladrão, deverá acautelar, não apenas as vicissitudes da pintura no

decorso do tempo, mas também o propósito do pintor em assinalar o estado agonizante da personagem.

No conjunto dos cinco retábulos da Sé, comparativamente ao que se pode observar no retábulo de Lamego, é manifesta uma outra segurança no seu singular modo de compor e de ordenar, bem como a preocupação central com o envolvimento dramático das figuras. O *Calvário* é um exemplo eloquente para demonstrar que o percurso de Vasco Fernandes é o resultado da acumulação de muitas experiências, do seu gosto de ver, de experimentar e de criar, mais do que do contributo preciso de estéticas estrangeiras. É evidente que com esta afirmação não se pretende negar o peso que assumiram determinadas correntes de gosto e de sensibilidade no seu percurso. A estética nórdica, a lição flamenga, seja na estreita relação que propõe com o mundo visível, seja nos recursos materiais e criativos concretos que por certo lhe proporcionou, foi uma herança determinante na sua carreira artística. Na mesma linha, e pela sua cada vez mais audaciosa concepção da forma e do espaço, pela força expressiva e dramática que ganha a sua pintura, é legítimo associá-lo a uma sensibilidade italianizante e ao fulgor intelectual que ela pressupõe.

Atento à densidade narrativa e ao valor metafórico dos elementos figurativos, como sempre foi, não deixa de acrescentar ao tema da Crucificação o enforcamento de Judas à direita, e o da chegada da escada para o tema sequente que representa na tábua central da predela, a *Descida da Cruz*. Judas figura já enforcado, tendo ainda próximo de si o diabo que lhe leva a alma, mas não deixa de assinalar nesta diminuta escala de representação, numa confluência de valores formais, simbólicos e poéticos, o manto pendurado sobre o ramo do enforcamento.

Em duas cenas narrativas da predela vem dar sequência narrativa ao tema da Crucificação, precisamente com a *Descida da Cruz* e com a *Descida ao Limbo*. Todavia, no primeiro painel representa um passo anterior ao do tema principal, o *Cristo perante Pilatos*. A tensão dramática, numa escrita que tira partido da extraordinária plasticidade da forma, é o traço comum e dominante.

À semelhança do que se verificou nas predelas dos quatro retábulos anteriores, destinados ao mesmo espaço, Vasco Fernandes desenha de modo

extraordinariamente minucioso, e sem exceção, os enquadramentos, as figuras e os seus acessórios. Por isso, ao traço contínuo de contorno, acresce um grafismo denso e elaborado, que supomos ter maioritariamente a pena como instrumento e que prefigura com notável precisão o modelado no estágio pictural. Assim, não só planifica de modo rigoroso a orientação e a incidência da luz nos cenários (veja-se especialmente o de Cristo perante Pilatos), mas explora também, numa escrita extraordinariamente cursiva, as suas potencialidades volumétricas ao nível da figura humana.

Nos corpos desnudos, que representa nas três cenas, e nos tecidos, identifica-se um tracejado relativamente cerrado e muito ritmado em função do movimento da forma e da modulação da luz. Mas o grafismo é necessariamente diversificado, porque não só define com precisão os volumes, assinalando inclusivamente os jogos musculares, como define também, com manifesta espontaneidade, estruturas ósseas, especialmente tíbias e articulações. E apesar da escala diminuta da representação desenha com precisão os pormenores dos rostos, cabelos, unhas, etc.

Tal como sucede no painel de grandes dimensões e nas predelas dos anteriores trata-se de um desenho abundante e francamente personalizado. As figuras representadas no Limbo, lideradas por Adão e Eva, com um desenho extraordinário, são a vários títulos exemplificativas do investimento do pintor nesta fase preparatória.

Este manifesto investimento poderá relacionar-se, conjecturalmente, com a circunstância de Vasco Fernandes dispor de um colaborador para a concepção da obra no estágio pictural. Todavia, é importante notar que não só se identificam algumas situações de abandono do desenho, como ocorrem diversas alterações já nesta fase. Para ilustrar a primeira situação pode indicar-se o longo cadeado e duas formas imprecisas, porventura paus cruzados, que desenha à porta do Limbo, e que se estendem até aos pés de Cristo, ou, ainda, a alteração no posicionamento e na forma da sua cruz. Para a segunda, com exemplos mais abundantes, pode indicar-se precisamente a figura de Cristo, na mesma cena da *Descida ao Limbo*, já que o pintor, depois de uma primeira versão pintada, altera a posição da cabeça para uma

posição frontal, ou a de S. João na *Descida da Cruz*, na qual optou, também numa segunda versão, pela sua orientação no sentido de Cristo.

Por outro lado, interessa notar que em diversas situações, tal como sucede nas predelas dos restantes retábulos, o desenho parece ser programado para assumir visibilidade, ainda que parcial. Esta intenção torna-se mais evidente nas figuras de Adão e Eva, às quais já se fez alusão, ou no corpo de Cristo na *Descida da Cruz*, cuja forma é extraordinariamente semelhante à do tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*. E não resta qualquer dúvida de que em determinados trechos destas três cenas surgem as formas e a escrita pictural bem personalizadas de Vasco Fernandes. No grupo da Virgem desfalecia entre as santas mulheres, na *Descida da Cruz*, cujo dramatismo é reforçado pelo facto de se representarem semi-ocultas em longos mantos, não só repete formas do painel maior, a do manto de Madalena, por exemplo, como o faz com a sua notável capacidade de modelação.

O *Calvário* foi utilizado, enquanto modelo, com todas as características de cópia interpretativa, nos painéis do retábulo de Freixo de Espada à Cinta alusivos à série da Paixão de Cristo. A repetição integral de modelos, tal como sucede com o *Pentecostes*, identifica-se apenas na cena *Cristo perante Pilatos*, que repete com rigor, apenas com a inversão da composição, a que figura na tábuca direita da predela do *Calvário*. Mas uma série de soluções compositivas e de figuras isoladas do painel maior, incluindo a de Cristo e a do guarda representado de costas, a composição triangular formada por S. João, Madalena, a Virgem e santas mulheres, alguns rostos e adereços, repartem-se pelos temas da *Prisão de Cristo*, do *Calvário*, da *Lamentação sobre o Corpo de Cristo* e da *Ressurreição*. Um confronto entre estes painéis e o *Calvário* da Sé de Viseu (além da relação já notada para o tema do *Pentecostes*) permite demonstrar que o retábulo de Freixo de Espada à Cinta é uma obra de um discípulo de Vasco Fernandes, feito em data sequente à desta empreita.

Mas o impacte do *Calvário* é extensível à obra de outros pintores da oficina de Viseu. O processo menos imitativo e mais interpretativo, como é o de Gaspar Vaz, pode ilustrar-se através de uma figura que inclui no painel *Adoração dos Reis Magos*, justamente no mago que figura de costas, do retábulo *Nossa Senhora da*

Glória de S. João de Tarouca. E se o *Calvário*, de soluções já maneiristas (M.N.A.A.), atribuído a António Vaz, mostra como as soluções criativas desta obra de Vasco Fernandes foram prolongadas no tempo, as cópias integrais que se conservam na igreja matriz de Lordosa, de finais do séc. XVI, vêm confirmá-lo.

8. O *Pentecostes* do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Paradigmático das suas capacidades e da sua sensibilidade numa etapa final, o *Pentecostes*, pintado no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra por volta de 1535, é também um testemunho valioso da relação entre obra e contexto de criação. Por outro lado, como diz Cruz Teixeira, é indiciadora do que poderia ter sido o percurso criativo do seu autor “se outros estímulos e o convívio com mais variadas correntes estéticas e práticas lhe tivessem alargado os horizontes da expressão”⁵⁵.

Depuração, ritmo e equilíbrio são os três conceitos-chave para definir os caminhos e as opções na concepção desta extraordinária pintura. O primeiro, enquanto sinónimo de desornamentação, pode vincular-se à linguagem da arquitectura, o segundo à estrutura compositiva ou ao modo como organiza os três núcleos formais, o terceiro, à globalidade de todos os valores de representação, mas sobretudo à surpreendente unidade cromática.

A linguagem do enquadramento, que define com extraordinário rigor na fase do desenho preparatório, passa pela figuração de uma arcaria simétrica sustentada por colunas assentes sobre um muro, que assinala a marcação de dois níveis ao pavimento, e por uma parede fundeira, definida em três planos, ritmados por um friso contínuo e pela incidência progressivamente esbatida da luz. No espaço central, a presença de uma cúpula e de um nicho vêm afirmar este sentido de depuração, pois em nenhum dos elementos construtivos, arcos, mísulas, impostas e pilares, cujos volumes são definidos por linhas contínuas e modeladas a partir de uma distribuição sensível de luz-sombra, recorre a ornamentos, que se restringem à presença de volutas muito simplificadas nos ângulos dos capitéis.

⁵⁵ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, p. 488.

No pavimento verifica-se a mesma sobriedade e o mesmo sentido de unidade, pois, não só não recorre a qualquer motivo decorativo (evocam-se, pela diferença, os azulejos do pavimento do *S. Pedro* e do *Pentecostes* de Viseu), como utiliza a cor clara do alçado. Na forma do sacrário, encimado por uma coluna balaustre que suporta o *Agnus Dei* (uma opção pela linguagem da arquitectura, portanto), opta também por uma simples forma quadrangular ou ligeiramente paralelepípedica, animada por um círculo, que faz coincidir, simbolicamente, com o nimbo da Virgem. É justamente este sentido de depuração, por certo inspirado na arquitectura que então se fazia no mosteiro de Santa Cruz, que tornará extensível a todas as outras presenças quando distribui a cor. Ao invés das cores primárias, dos azuis, vermelhos e amarelos, que usa no *Pentecostes* da Sé de Viseu, apenas para exemplificar com uma pintura que tem o mesmo modelo, usa uma paleta extraordinariamente uniforme, seja na cor única do primeiro plano – tonalidades de vermelho para ambos os apóstolos – seja nas figuras dos planos seguintes. É evidente que esta opção se prende directamente com a estrutura e com o ritmo da composição, com a organização, em efeito bem calculado, dos distintos núcleos formais.

A centralidade da tríade feminina, da Virgem e das duas santas mulheres, as únicas figuras nimbadas em toda a cena, é primorosamente definida pela relação com a arquitectura. A intenção de destacar este núcleo identifica-se numa alteração ocorrida entre o desenho e a execução pictural – tendo representado junto a esta tríade uma figura feminina, que se sobrepunha à arquitectura, optou pelo seu “apagamento” parcial, isto é, pelo prolongamento do pilar, fazendo-a recuar para um plano mais afastado. Assinale-se que no *Pentecostes* destinado à Sé de Viseu, a figura de um dos apóstolos surge exactamente na posição prevista inicialmente para esta figura feminina. Ainda com a intenção de autonomizar o núcleo central, note-se que uma outra figura feminina, colocada no lado oposto, é também praticamente anulada através da cor branca do manto que a envolve.

Em torno deste núcleo ou da presença mais serena e contida desta tríade, que procura autonomizar através da relação com a arquitectura, distribui as restantes personagens, de acordo com as exigências narrativas do tema, já animadas por uma

contrastante gestualidade. Os espaços laterais aprofundam-se, por isso, em dois planos sucessivos. Mas os eixos de leitura da estrutura compositiva são os dois apóstolos do primeiro plano, cuja posição visa articular, numa relação dinâmica, os núcleos laterais com o central e conduzir a visão do espectador. Quer isto dizer que, cada um dos apóstolos, numa estrutura compositiva de grande clareza, se assume como “sustentáculo” do núcleo formal do seu lado, gerando-se assim uma espacialidade dinâmica e uma leitura convergente para o simbólico conjunto piramidal do centro. É neste sentido que devem também ser entendidas outras soluções formais mais discretas. O marmoreado dos fustes, trabalhado em bandas diagonais orientadas do centro para apóstolos, procura acentuar essa relação, que, bem entendido, se opera fundamentalmente na unidade da luz. Na mesma linha, o espaço central do pavimento é animado visualmente, em sucessões rítmicas que já se viu serem um traço constante do seu processo, pelo fragmento em que formulou a sua assinatura, e por dois livros, a um dos quais se sobrepõe um porta-penas. É evidente que este discurso formal está sobrecarregado de intenções simbólicas.

Os livros e os instrumentos de escrita, a par dos pormenores colocados no nicho central, de evidente simbologia eucarística, são os únicos “acessórios” do tema. A circunstância do *Pentecostes* se destinar ao “monumento” celebrativo da reforma que vinha sendo implementada no poderoso mosteiro crúzio por Frei Brás de Barros não pode ser minimizada, pois trata-se de uma pintura programada para ser o seu mais expressivo testemunho visual. Para além dos dois livros colocados no pavimento, que pretendem ser os acessórios dos dois apóstolos localizados no primeiro plano (ao do Evangelista sobrepõem-se a pena...), note-se que a tríade feminina é também representada no acto de leitura, e uma delas, a da direita, sustenta ainda, em sobreposição à estante genuflexório, um livro fechado. As duas figuras com maior destaque nos grupos laterais, em atitudes completamente distintas, são representadas em função da mesma iconografia. Aliás, contrasta com o arrebatamento cósmico da maioria das personagens, incluindo as do primeiro plano, a atitude de alheamento de dois apóstolos, no extremo direito, embrenhados no acto de escrita ou de transcrição, que se servem, para tanto, do muro e da base da coluna.

Uma das que se representa com expressiva gestualidade, colocada no fundo, na direcção de S. João, segura um pergaminho enrolado junto ao peito. E a que figura em torção, numa diagonal correspondente à da massa volumétrica da figura de S. Pedro, pela sua invulgar indumentária, e porque segura também um livro, não pode deixar de ser entendida como uma referência antiquizante. Em suma, o *Pentecostes* de Vasco Fernandes deverá ser entendido como um elogio à cultura humanista, à qual ele próprio, a partir da assinatura latinizada, parece ter aderido.

Muito estranho seria que, numa obra de equilíbrio tão calculado, não tivesse posto em evidência os seus inteligentes jogos de luz. A luz zenital que evoca a descida do Espírito Santo, em conjugação com uma luz ténue de superfície e da que provém das duas aberturas nas extremidades do fundo, permite-lhe criar um jogo notável de articulações e uma atmosfera de intenso dramatismo, que tem, de algum modo, correspondência no *Calvário* da Sé de Viseu. É com a luz incidente da abóbada que vai modelar volumes, numa plasticidade exuberante, espacializar as figuras e unificar os núcleos formais.

O resultado do manuseamento bem calculado da luz é o da conquista de um espaço próprio para cada figura, apesar do seu elevado número, e o da obtenção, através do subtil trabalho de modelado dos tecidos, com múltiplas formas e diversas sobreposições, de uma plasticidade absolutamente notável.

Os mais pequenos pormenores, como o cinto de S. João, o porta-penas colocado sobre o livro, ou os elementos do enquadramento arquitectónico, são trabalhados através de um jogo bem calculado de incidência de luz e projecção de sombra, ainda que com algumas ambiguidades pontuais, como sucede ao nível das formas que simulam o arranque de dois arcos centrais, sobre os dois elementos de suporte, ou com a forçada projecção do ábaco e da imposta, sob a forma de sombra, na parede do fundo.

Com a finalidade de articular os planos, o que lhe permite sugerir a profundidade do espaço e adensar a estrutura narrativa, representa no fundo, em expressiva assimetria, duas aberturas. A da esquerda agencia uma subtil presença lumínica, ao mesmo tempo que evoca, a partir da representação do fumo de uma

presumível tocha, a presença da multidão que rodeava o cenáculo. Na direita faz emergir da obscuridade uma figura, trabalhando as suas formas através da projecção da luz zenital que acentua o seu dramatismo. Com uma finalidade fundamentalmente perspectivada dá ainda forma a uma janela lateral.

A orientação e a incidência da luz é minuciosamente programada ao nível do desenho, pelo que a plasticidade da forma no estádio pictural resulta em grande parte do investimento na fase preparatória. E no *Pentecostes*, contrariamente ao que sucede nos painéis do retábulo de Lamego, no tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos* e no painel maior do *S. Pedro*, o desenho, extraordinariamente abundante e diversificado, assume plena visibilidade.

Seja quanto à tipologia, seja quanto às intenções, e numa evidente interdependência, poder-se-ão individualizar, fundamentalmente, dois tipos de desenho: o que define a forma e serve para orientar o trabalho de aplicação da cor mas que não intervém directamente no resultado final; o que planifica com rigor o modelado e assume visibilidade parcial, ao ser recoberto, no estádio pictural, com finas velaturas. Este segundo tipo de desenho, e as intenções que lhe correspondem, são visíveis, como se viu, em alguns trechos das predelas dos retábulos da Sé de Viseu e do painel maior do *Calvário*. Todavia, é nesta obra que o assume, já com plena evidência. Para perceber até que ponto o grafismo denso do desenho é planificado para assumir visibilidade compare-se, por exemplo, o rosto de S. Pedro através de uma fotografia normal e de uma de infravermelho. O desenho, traçado à pena, como o prova a regularidade do traço e as descargas de tinta, assume em ambas uma expressiva visibilidade. Em algumas situações, e de modo paradigmático no pé de S. João, é difícil perceber, sem o auxílio da radiografia, o posicionamento, em densidade, deste tipo de desenho. Por outro lado, e a provar a versatilidade das estratégias seguidas, no rosto das figuras femininas é mínimo o trabalho ao nível do desenho e máximo o investimento na fase de execução pictural.

Uma das características mais interessantes e inovadoras do *Pentecostes* reside também no modo como tira partido das potencialidades gráficas do óleo. Ainda que a ausência de documentação radiográfica seja muito limitadora para avaliar até que

ponto evoluiu a sua técnica, a simples análise da superfície visível vem pôr em destaque alterações sensíveis. Nas zonas de maior incidência da luz, para reforçar o volume e a plasticidade da forma, trabalha à superfície, em mancha e em traço não diluído, o que resulta num espessamento pontual ou focalizado da matéria pictural, uma tonalidade intensamente luminosa. Este trabalho de superfície é extensível, tanto ao nível dos elementos que compõem o cenário, especialmente na base da coluna e ao longo das partes visíveis do muro, molduras das impostas e volutas dos capitéis, quanto ao nível das figuras, nos rostos, mãos e panejamentos.

O exame da pintura à reflectografia de infravermelho vem pôr em evidência alguns acertos entre as duas fases de concepção da obra, ou mesmo, ainda que com um carácter mais pontual, algumas alterações ocorridas já na última fase. Relativamente abundantes, comparativamente ao que até agora se identificou, as alterações têm a finalidade de clarificar a relação entre os distintos núcleos formais, entre as diversas figuras e entre estas e a arquitectura.

No centro, ao nível das figuras femininas, ocorrem diversas alterações entre o desenho e o pictural. As mais significativas resultam da intenção de as autonomizar face aos dois grupos laterais, socorrendo-se para tanto da relação com a arquitectura. Por isso, faz recuar a da esquerda, colocando-a por detrás do pilar, alteração a que já se fez referência, e altera a forma do manto da que segura o livro, à direita. Neste núcleo central são também diversas as alterações entre a forma dos tecidos ao nível do desenho e a versão final, num conjunto de acertos que resultam da sobreposição e a da procura da plasticidade da forma.

Acertos mais ou menos pontuais verificam-se também no núcleo de figuras do lado esquerdo, sobretudo das duas que acentuam a diagonal da massa volumétrica definida por S. Pedro – da que segura o livro, em torção, e da que é representada com chapéu. Na primeira, verifica-se o acrescento da forma do manto escuro pendente do ombro direito e um sensível encurtamento do laço, que se sobrepõe à figura contígua. Estas alterações têm a finalidade de espacializar com maior coerência as figuras e de perspectivizar o muro, reservando apenas o espaço necessário para definir um foco de luz. Na segunda, verifica-se uma alteração na posição da figura, que passa por uma

diferente posição do rosto, inicialmente encoberto pelo manto, e pelo acrescento do chapéu e do seu gesto expressivo. Pela sua visibilidade, as mudanças de forma correspondem a um acerto de composição. De resto, outras alterações pontuais ocorrem nas formas mais visíveis, como seja a da posição da mão direita e do pé esquerdo de S. João, a da forma da manga e do pergaminho do apóstolo que escreve sobre o muro, ou mesmo a orientação da cruz do *Agnus Dei*.

A forma das mãos, será forçoso reconhecer, nada têm que ver com as deformações em concha, com os dedos longos e hirtos, que surgem nas predelas dos grandes retábulos da Sé de Viseu. Pelo contrário, revelam um sentido de continuidade evidente, na forma e na modelação vaporizada em pequenos toques de luz, com a dos painéis do retábulo de Lamego. Nas que assumem maior evidência, já que acentuam a gestualidade expressiva de alguns apóstolos, identifica-se o trabalho que tira sobretudo partido das potencialidades gráficas do óleo e que se traduz numa plasticidade exuberante.

O formato e a moldura decorada com delicados grutescos (a única que conserva a moldura original, embora com pontuais restauros) vêm acentuar a relação desta extraordinária pintura com a modernidade de Itália.

9. As pinturas da capela de Santa Marta do paço episcopal de Fontelo

É provável que *Cristo em Casa de Marta e Maria* e o tríptico *Última Ceia*, destinadas à capela do paço episcopal de Fontelo, no âmbito do programa artístico de D. Miguel da Silva, tenham sido feitas entre os anos de 1536-1540.

Sobreviveram à reedificação da referida capela no séc. XVII, já que se encontravam ainda *in situ* em 1758⁵⁶. Todavia, chegaram aos nossos dias em muito

⁵⁶ A informação mais antiga acerca destas pinturas é a do pároco Nicolau António de Figueiredo, A.N.T.T., *Diccionario Geographico*, vol. 43, fl. 588. Mf. 773, escrita neste ano, e um pouco confusa quanto ao número de pinturas que subsistiram da capela renascentista de D. Miguel da Silva. Na sequência da descrição do paço, escreve o referido pároco: «a Capella de Sancta Marta, que fez o Illustrissimo Bispo Dom João Manoel; por quanto a que havia, era antiga e pequena, da qual ainda se conserva hum grande quadro, obra do Gran Vasco de Viseu; na qual se ve com primoroso pincel delineado o passo de Christo Senhor Nosso, hospedado em a casa da mesma Sancta: Tem três altares o Altar-mor, onde se venera a mesma Sancta, e os dous de quadros, do mesmo Gran Vasco». Note-se

mau estado de conservação. Principalmente na primeira, um profundo “restauro”, que se traduz nos vastíssimos repintes que velam quase completamente as figuras, em trechos da paisagem do fundo e na arquitectura que enquadra a cena, deverá ter ocorrido na altura da sua adaptação ao espaço reedificado.

Embora de modos diferentes, estes dois exemplares vêm colocar, com um outro ênfase, o problema da colaboração entre Vasco Fernandes e Gaspar Vaz.

Cristo em Casa de Marta e Maria

“uma das tábuas mais interessantes da Escola de Viseu, pela variedade e profusão de aspectos que apresenta, e pelos problemas que sugere, afigura-se-me característica de Vasco no motivo central e nos dois retratos masculinos do segundo plano; semelhante ao Presumível Gaspar Vaz no ponto de vista do colorido; e ao pintor António Vaz no desenho de certos pormenores e, em especial, no desenho de algumas roupas femininas”⁵⁷.

Seguida por Adriano Gusmão e por autores seguintes, esta opinião de Luís-Reis Santos, é de algum modo reforçada por Reynaldo dos Santos, que a considera “uma obra de colaboração, certamente com Gaspar Vaz, em cujas paisagens encantadoras paira uma sugestão cosmopolita, quase giorgionesca, estranha ao espírito e à sensibilidade de Grão Vasco”⁵⁸.

Embora a hipótese de um desempenho partilhado entre os dois pintores tenha prevalecido na historiografia recente, é a associação da obra ao seu erudito encomendante, D. Miguel da Silva, cujo retrato e armas figuram no próprio quadro, bem como a utilização de gravuras de Albrecht Durer, na representação da figura de Maria e num trecho da paisagem do fundo, que têm marcado alguns entendimentos. Rafael Moreira, que identificou o retrato do encomendante e tem chamado a atenção para a linguagem renascentista do interior doméstico, ora parece não excluir a

que o bispo que manda reedificar a capela encomenda um novo retábulo, com o tema *Cristo em Casa de Marta*, de um lado, e com *Cristo no Horto*, do outro, a Estevão Gonçalves Neto, seu capelão. A nova encomenda deve ter dado origem à deslocação do tríptico *Última Ceia* do altar-mor da capela renascentista para um dos altares laterais, em correspondência com o de *Santa Marta*. Daí a referência a «dous de quadros do mesmo Gran Vasco».

⁵⁷ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 25.

⁵⁸ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos...*, vol. I, p. 76.

hipótese de uma colaboração, ora a indica como obra de Vasco Fernandes⁵⁹. Dagoberto Markl considera-a uma “obra atribuível a Vasco Fernandes”, ao destacar a utilização de gravuras de Durer, uma das quais, como já se referiu, foi por si identificada⁶⁰.

Já a partir da análise visual da pintura, escreve Cruz Teixeira:

“A tão controversa *Ceia em Casa de Marta* (...), com momentos de grande qualidade tanto nessas cenas do fundo como em algumas cabeças dos personagens, é também uma obra híbrida, de franca colaboração, sobretudo nas figuras das duas mulheres da esquerda e nas estruturas arquitectónicas, medíocre mesmo nos relevos da parede e da porta por onde entra a serva e da outra que dá para a dependência do fundo, a sugerir de novo a provável intervenção, mais ampla no S. Pedro de Tarouca, esteticamente informada mas de limitada sensibilidade e de técnica simplista, do pintor Gaspar Vaz (...)”⁶¹.

Em primeiro lugar, há que assinalar que a pintura em questão prolonga a linguagem figurativa dos grandes retábulos da Sé de Viseu, especialmente ao nível da arquitectura que enquadra a cena. Os capitéis do primeiro e do último plano, ainda que os fustes estriados possam imitar os do claustro, então já concluído, surgem como prolongamento do *S. Pedro* e do *Pentecostes*. Embora numa simplificação desconcertante, repete-se a forma simétrica da concha do espaldar do trono do apóstolo, na abertura que dá acesso ao espaço contíguo do fundo, bem como o tecto apainelado do *Pentecostes*. Os motivos dos azulejos do pavimento são iguais a um dos que surge também nestas duas pinturas. E a relação entre a forma das pequenas janelas do fundo, à esquerda, com as dos painéis do retábulo de Lamego é também visível.

Porém, todos estes elementos, como bem referiu Cruz Teixeira, têm um tratamento medíocre, tanto isoladamente, quanto no modo como se organizam. As desarticulações nas duas colunas centrais, a contribuir para a instabilidade espacial, são evidentes – entre os elementos que a formam, especialmente entre o fuste e a base, entre a base e o plinto e na relação com o pavimento. Na zona esquerda da

⁵⁹ Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento...”, p. 315; *Idem*, “Uma Corte Beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo”, *Monumentos*, n.º 13, Lisboa, D.G.E.M.N., 2000, p. 84.

⁶⁰ Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas...”, p. 259.

⁶¹ José Carlos da Cruz Teixeira, *A Pintura Portuguesa do Renascimento...*, p. 488.

composição verifica-se também um confuso amontoado de presenças. Mas é ainda a sucessão dos elementos na parede do fundo, da abertura para o espaço contíguo, que “invade” a forma do dossel adamascado, e das duas janelas para a paisagem, com o registo terra a invadir também o espaço das figuras, que vem pôr em destaque um fundamental desvio do modo de compor do mestre da oficina. Dito de outro modo, a clareza com que Vasco Fernandes concebe e ordena habitualmente a forma e o modo como pinta não estão patentes nesta obra. E se a ausência do seu modo típico de articular os planos, de espacializar e de modelar, através dos habituais jogos de luz, se pode desculpar com o problemático estado conservativo, as figuras femininas, por exemplo, tanto a que se aproxima da mesa com um prato (cuja forma repete o do atributo iconográfico de *Santa Luzia*, na predela do *Pentecostes*), quanto a agitada Marta, não têm correspondentes em qualquer outra pintura sua. Os panejamentos volumosos da primeira, em dobras volumosas estranhamente suspensas ou a cair em pregas lineares, bem como as “decorativas” ondulações da indumentária de Marta, diferem substancialmente do modo de “drapejar”, das formas correctas e extraordinariamente plásticas da generalidade dos retábulos da Sé ou do *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, para referir apenas as obras de cronologia mais próxima.

Inserem-se na mesma linha outros pormenores, como as deformações anatómicas, os dedos longos e hirtos da maioria das mãos, o carácter algo ingénuo do modo de organizar e pintar os elementos que figuram sobre a mesa, designadamente a colocação da faca no limite do tampo. No modo de modelar, salvaguardando a vasta cartografia de repintes, identifica-se uma simplificação que em nenhuma outra pintura do mestre tem correspondência. Referimo-nos, sobretudo, ao grafismo do pincel, a esbater a tonalidade mais luminosa nas pregas superficiais dos tecidos, e ao modo simplista de trabalhar a forma das mãos.

A caracterização fisionómica dos rostos das quatro figuras masculinas sentadas à mesa, que vêm acentuar, tal como as arquitecturas, a familiaridade desta pintura com os retábulos da Sé, não podem deixar de se aproximar a Vasco Fernandes. Todavia, é uma proximidade idêntica à que se verifica com a quase totalidade das pinturas da oficina, designadamente com os três retábulos de S. João

de Tarouca, com uma série de pinturas da colecção do M.G.V. ou com o retábulo de Freixo de Espada à Cinta. A cabal destrição de processos quando se comparam, em exclusivo, e com alguma distância, linguagens figurativas é necessariamente equívoca, porque, pura e simplesmente, a linguagem figurativa dos vários pintores da oficina de Viseu é idêntica à do mestre.

É provável que Vasco Fernandes tenha trabalhado no painel *Cristo em Casa de Marta e Maria*, todavia pontual e circunstancialmente. É evidente que a relação da pintura com o seu erudito encomendante não pode circunstanciar a avaliação objectiva das componentes em questão. Aliás, pensamos ser bastante esclarecedora, já que se trata da mesma encomenda e de uma pintura que partilhou as mesmas ou idênticas vicissitudes históricas, a análise comparativa entre *Cristo em Casa de Marta e Maria* e o tríptico *Última Ceia*, na qual ressaltam os traços característicos do processo de Vasco Fernandes.

Através da fotografia de infravermelho, como se poderá verificar, não é possível obter informação, relativamente ao desenho subjacente destes dois exemplares. Mas estamos convencidos que do futuro aprofundamento do seu estudo material sairão esclarecidas ligações com o processo de Gaspar Vaz.

Última Ceia

Apesar dos desgastes, dos cortes do suporte (na tábua da esquerda, junto à coluna balaustre) e dos repintes, especialmente a preencher lacunas, o estado de conservação do tríptico é menos problemático, no que ao entendimento da pintura diz respeito, do que o da anterior.

A sua originalidade passa seguramente pela relação entre a forma tripartida do suporte e a continuidade visual do registo figurativo. A opção pelo fraccionamento em três tábuas procura agenciar clareza e eficácia à complexidade semântica do discurso, ao assinalar, separar e religar, numa poderosa encenação, os diferentes tempos da narrativa. De facto, pelas continuidades e descontinuidades do registo figurativo, em conjunto ou em cada tábua isoladamente, num programa iconográfico

complexo e magistralmente encenado, esta pintura ganha foros de exclusividade, não apenas no contexto da oficina, mas no de toda a pintura portuguesa.

A leitura iconográfica da tábua central indica com clareza tratar-se da representação da Última Ceia – a figura de Cristo, que segura o cálice eucarístico, ladeado das figuras nimbadadas de S. Pedro, de S. João e de um outro apóstolo, sentados à mesa. A identificação deste tema, e de interessantes variantes, reforça-se com a tábua da esquerda, através da presença de outras figuras nimbadadas – sete apóstolos organizados em redor da mesa, um prolongamento, com a forma de L, da tábua central, e que elevam também, numa sugestiva cumplicidade, os elementos eucarísticos. Finalmente, o programa iconográfico da Última Ceia ganha todo o sentido quando, num regresso à tábua central, se identifica Mateus, na figura sentada no primeiro plano, nimbadado como os demais, e se identifica Judas, na tábua direita, com a iconografia habitual da traição. Completa-se, assim, o grupo dos doze apóstolos. Porém, com a inusual representação de Mateus em expressiva pose de escrita com porta-penas à cintura, sem dúvida a dar razão à inscrição do sobrepeliz, MA.TE.VS. EV.AM, assinala-se já o cruzamento de dois tempos da narrativa.

E que a Última Ceia não é o único tema que aqui se representa, ou que neste tema confluem outros sentidos, provam-no todas as figurações que na tábua direita, à excepção de Judas e do pequeno cão (certamente um símbolo da fidelidade, por oposição à traição do apóstolo), não têm lugar na representação habitual deste tema. O episódio do Lava-pés evoca-se, por certo, através da representação da bacia com água em primeiro plano. E a presença das duas figuras femininas que se aproximam de Cristo, uma das quais tem como atributo a boceta com o perfume de nardo, atributo de Madalena, poderão associar-se, como sugere Dagoberto Markl, às irmãs Marta e Maria da Betânia, irmãs de Lázaro, e ao episódio da Unção de Jesus, ocorrido no decurso da Ceia em Casa de Marta e Maria, relatado no Evangelho de S. João⁶². A ser assim, não só se identifica Madalena como sendo Maria da Betânia (o *problema das três Marias*) como se estabelece uma relação directa com o painel anterior, destinado ao mesmo espaço litúrgico. Com o Cupido que figura junto a

⁶² Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas...”, pp. 261-263.

Madalena, uma iconografia inusual na pintura portuguesa, procurar-se-á evocar a dicotomia entre o Amor Profano e o Amor Sagrado, por certo um reflexo directo da cultura humanista do seu erudito encomendante.

Enquanto estratégia para fazer acrescer outro sentido ao programa iconográfico, mas também para assegurar a unidade visual do registo, figura em toda a extensão da pintura um muro contínuo que separa os planos. Na tábua central, e numa encenação absolutamente notável, um grupo de figuras masculinas assoma de um compartimento contíguo, um dos quais transporta para a mesa eucarística o cordeiro pascal – uma referência directa à Páscoa judia enquanto prefiguração da Última Ceia. E os elementos que figuram sobre a mesa poderão relacionar-se já com a *Pessaj*, numa alusão clara ao tema da Saída do Egipto. A última refeição de Cristo com os seus discípulos parece, pois, coincidir com o banquete do *Seder*, a primeira noite da festa da *Pessaj* – pela presença do pão sem fermento (os *mazzot* que retira do cálice ou os que figuram sobre a mesa), das ervas amargas (*maror*, que assumem manifesta visibilidade no prato sobre a mesa e no cesto da tábua esquerda), bem como do vaso de vinho sobre o pavimento⁶³.

Esta relação entre o primeiro e o segundo plano, que o muro vem definir de modo subtil, verifica-se também nas tábuas laterais, onde duas aberturas para o exterior permitem sugerir outro tempo da narrativa, ao que supomos, os passos seguintes da Paixão. O elo de ligação parece ser Judas, que entra pela direita e se esgueira pela porta oposta, na tábua da esquerda. Na cena miniatural do fundo, já no exterior, identifica-se a figura do *Ecce Homo*, enquanto na tábua da direita é um grupo de soldados, a aludir à cena da Prisão de Cristo, que irrompe do fundo. A riqueza iconográfica desta pintura passa também por referências mais discretas, e cujo sentido nos escapa, como seja a soberba carapaça de tartaruga, ainda com cabeça, que um dos guardas utiliza como escudo, inspirada provavelmente numa gravura de Albrecht Durer.

⁶³ Uwe Schultz (dir. de), *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 34-48.

Na tábua central, o fascinante descritivismo do ambiente doméstico, onde pontuam, com espantosa teatralidade, figuras entre reposteiros e panos suspensos, não pode deixar de se associar directamente a outras pinturas, com ponto de partida certo no retábulo de Lamego.

A composição, espectacular pela teatralidade e pela articulação às exigências narrativas – um traço fundamental de Vasco Fernandes – prossegue um esquema de marcação horizontal, numa sucessão rítmica de planos. Mas, nas duas tábuas laterais, a fuga à frontalidade leva à ordenação em duas poderosas diagonais. As figuras e alguns adereços do primeiro plano representam-se aqui de perfil ou a três quartos, num esquema que deve também ser visto, em nosso entender, como uma “assinatura” do mestre.

O seu mais directo referente, no modo de compor e ordenar, nos materiais figurativos, na paleta de tons sombrios, cruzada aqui e além com o amarelo e o vermelho mais tímbrico, é o *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra. Não porque repita, como sucede com o *Cristo em Casa de Marta e Maria* relativamente aos retábulos da Sé, as formas da arquitectura, mas pela extraordinária correcção formal com que constrói cada um dos elementos, pela sua estrutura relacional, pela inteligente articulação dos planos.

Não fora a presença de desvirtuantes repintes e o sensível desgaste da matéria pictural, a alterar significativamente quase todo o registo figurativo, e ter-se-ia, por certo, nesta como nas suas restantes obras, os habituais jogos de luz e sombra a espacializar e a plasticizar, em infinitas gradações tonais, a forma. Tanto mais que são ainda bem visíveis, em algumas figuras e adereços, como seja na de Judas ou nos apóstolos da tábua esquerda, na bacia com gotas de óleo flutuante, na base da coluna balaústre e no muro contínuo do fundo, os seus habituais recortes lumínicos. E se é certo que o desgaste e os repintes, sobretudo visíveis na figura sentada no pavimento e no Cupido, ambos na tábua direita, alteraram profundamente as formas originais, nas zonas que subsistem em bom estado de conservação não é difícil estabelecer ligações com o modo de modelar de Vasco Fernandes.

A caracterização fisionómica da *Circuncisão* de Lamego e do *Pentecostes* de Coimbra estão bem presentes nos rostos extraordinários dos apóstolos da tábua da esquerda. E, na mesma linha, é de registar a ausência das mãos deformadas, dos dedos longos e hirtos que surgem no painel *Cristo em Casa de Marta* ou nas predelas dos retábulos da Sé. Profundamente alterada por repinte, a mão direita de Cristo é relativamente esquemática, mas da observação detalhada das que figuram nesta pintura, especialmente da mão direita de Cristo, que se entrelaça no pé do cálice, ressalta a sua extraordinária correcção formal e o requinte da sua modelação.

10. Uma obra em estado de ruína: a *Descida da Cruz*

É provável que o quadro de pequenas dimensões com o tema da *Descida da Cruz*, da colecção do M.G.V., e de proveniência desconhecida, corresponda a uma das últimas realizações do mestre de Viseu (ca. 1540). O seu estado de ruína impede a identificação das componentes materiais e criativas originais. Todavia, considerando que o exame à reflectografia de infravermelho permite detectar o seu abundante desenho subjacente, que milagrosamente se conserva em praticamente toda a superfície, é possível incluí-la no *corpus* da obra de Vasco Fernandes.

Em causa está a representação de um extraordinário espectáculo de dramatismo e uma série de soluções figurativas que são fruto do seu longo percurso criativo, pelo que a cronologia proposta por Reis-Santos (1506-1520) é completamente desajustada. Dagoberto Markl, considerando que Vasco Fernandes utilizou a gravura com o mesmo tema de Marcantonio Raimondi (ca. de 1520-1521), por sua vez inspirada na da oficina de Andrea Mantegna, sugere já que o pequeno quadro seja posterior a este último ano⁶⁴.

O Cristo mortificado é retirado da cruz, através da colocação de duas escadas, tal como na referida gravura. Nicodemus debruça-se ainda sobre a cruz, rodeada de cinco anjos esvoaçantes, enquanto S. João e Madalena surgem de costas e em planos

⁶⁴ Dagoberto Markl, “Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., Lisboa, 1992.

sequentes, em atitude colaborante (Madalena segura os pés de Cristo e S. João a escada). A Virgem, acompanhada de uma santa mulher, figura desfalecida, como é hábito nas suas obras com o mesmo tema ou afins. Uma outra constante, a representação de figuras lacrimosas, identifica-se não apenas em S. João, que repete com algumas variantes o modelo do *Calvário* (coleção Alpoim Calvão) e num dos anjos esvoaçantes, que limpa também as lágrimas com um lenço branco. A plasticidade exuberante dos panejamentos, bem planificada ao nível do desenho, domina o campo figurativo, seja nos longos e turbulentos vestidos dos anjos e das figuras, seja através da representação do longo sudário, ostensivamente em primeiro plano.

Para uma aproximação rigorosa à cronologia, para caracterizar o desenho subjacente e para detectar o grau de relação com a referida gravura é necessário recorrer à montagem integral das imagens obtidas através da reflectografia de infravermelho, já disponíveis em vídeo.

11. Obras desaparecidas. Três testemunhos relevantes

Das muitas pinturas que, estamos certos, se perderam na voragem do tempo ficaram diversos testemunhos. A história mítica de Vasco Fernandes torna especialmente difícil a avaliação do rigor das informações, cujo volume serve mesmo para ilustrar o alcance desse fenómeno de mitificação. Todavia, através do cruzamento dos comentários feitos pelos mesmos autores a obras desaparecidas com o dos comentários feitos a algumas das que se conservaram, merecem especial referência o testemunho de três autores para três situações diferentes – Frei Agostinho de Santa Maria, no relativo à pintura, uma *Assunção da Virgem*, que no séc. XVIII se conservava ainda na igreja de Guardão (Caramulo); o Pároco da Sé de Viseu, Manoel Gomes Simões, relativo a duas pinturas da desaparecida igreja de S. Martinho, um *S. Brás* e uma *Pietá*, que existiam ainda na segunda metade do séc. XVIII⁶⁵; e José de Oliveira Berardo, que informa:

⁶⁵ Para os dois testemunhos em questão veja-se o capítulo I.

«Tivemos ocasião de admirar outro quadro (pertencente ao sr. dr. Thomaz Maria de Paiva Barreto), cujo assumpto representa o *Encontro de Sant'Anna e S. Joaquim (...)* He o quadro de Vasco, que temos observado no melhor estado de conservação. Tem seis palmos e seis pollegadas de altura sobre tres palmos e duas pollegadas de largo. O primeiro plano reprezenta Sant'Anna ajoelhando transportada e lacrimoza aos pés de S. Joaquim, que lhe apparece e ao mesmo tempo a sustenta pelos braços para a fazer levantar. A Santa veste toda de branco, e o rosto he exactamente como o da Magdalena do quadro do Calvario do mesmo autor. O segundo plano figura os muros de Jerusalem vasados de frestas e lumieiras anachronicas».

Relativamente ao testemunho de Frei Agostinho de Santa Maria os comentários entusiásticos acerca da referida pintura, que descreve como «Sagrada Imagem enlevada e com os braços abertos, e algum tanto cahidos, e acompanhada de seis Anjos; quatro, que ficão mais inferiores com os seus braços abertos, parece que se offerecem como Throno do seu triumpho; e os dous superiores offerecem a Senhora uma Corôa Imperial, como a Emperatriz que he da gloria», restam os comentários feitos às duas pinturas officinaes, *S. Vicente* e *Santo António*, da igreja matriz de Cavernães, para aferir a sua importância. Embora os considere «das mãos do insigne Vasco», fica muito aquém do modo entusiástico como descreve a desaparecida pintura de Guardão.

Quanto à informação dada pelo pároco da Sé de Viseu, não é de somenos importância o facto de conhecer as obras de Vasco Fernandes, que se guardavam então na sacristia. Recorde-se que a igreja de S. Martinho, onde se conservavam, no séc. XVIII, as duas pinturas de suposta autoria de Vasco Fernandes, tinha na cidade uma importância central, pois era o local onde se iniciava a cerimónia de sagração dos bispos. Tratar-se-ia, portanto, de uma provável encomenda de um deles.

José de Oliveira Berardo, referido como investigador e antiquário por Maximiano Aragão, fez apreciações valorativas do *Calvário*, conheceu e divulgou a *Lamentação com Santos Franciscanos (Tríptico Cook)* e diz ainda que «importa muito saber extremar as pinturas de Vasco do avultado numero d'outras, que se lhes assemelhão, e se encontrão espalhadas principalmente pelas igrejas do Bispado.

Entre estas as mais notáveis, que temos visto, são as que existem na igreja parochial de Lordoza, d'um estylo o mais duro e gothico, que se pode imaginar»⁶⁶.

⁶⁶ José de Oliveira Berardo, “O Pintor Vasco Fernandes de Vizeu”, *O Liberal*, n.º 85, Viseu, 23 de Fevereiro de 1858. Tratar-se-á de um painel do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu? Cf. Dalila Rodrigues, “Vasco Fernandes e a oficina...”, pp. 78-81.

CAPÍTULO V

A OFICINA DE VISEU

1. O problema da definição de fronteiras entre Vasco Fernandes e os pintores de Viseu

A relativa homogeneidade dos processos materiais e criativos, sobretudo em virtude da relativa estabilização de temas iconográficos e tipologias formais, do poderoso processo de flamenguização e do trabalho habitual em parcerias oficinais – três vectores fundamentais ao entendimento do ciclo da pintura do período manuelino e primo-joanino – não facilita a identificação cabal do que são e até onde vão os processos individuais. Esta dificuldade, necessariamente agrava pela míngua de documentos, e pela ausência de uma base de dados que resulte da aplicação sistemática de meios de observação e análise da realidade material das obras, reflecte-se na ambiguidade do conteúdo terminológico de algumas categorias designativas adoptadas na historiografia.

É evidente que o agrupamento dos exemplares por grandes oficinas, como Lisboa, Coimbra ou Viseu, pressupõe o reconhecimento de um sentido de unidade, de um certo nivelamento de processos, entre pintores sediados nas mesmas áreas geográficas e que mantiveram colaborações mais ou menos constantes. Um confronto entre espécimes dá validade operativa a estes agrupamentos, pois não há dúvida de que a obra de Gregório Lopes, por exemplo, está mais próxima da de Cristóvão de Figueiredo do que da de Vasco Fernandes. Mas nestes agrupamentos incluem-se, evidentemente, as obras que são, ou que podem ser, o resultado de desempenhos individuais e individualmente assumidos. Quando se fala em “oficina de Lisboa”, para além de se pretender evocar a dimensão colectiva de um ou outro núcleo, evocam-se individualidades e modos de expressão concretos. O mesmo já não sucede com a “oficina de Viseu” que, no conjunto das categorias designativas adoptadas pela historiografia, ganha uma ressonância muito particular. Antes de mais quer dizer “Vasco Fernandes”, e depois, num ou noutro núcleo relativamente isolado, “Vasco Fernandes e os seus colaboradores”. O nome de Gaspar Vaz, principalmente, consome-se nesta voragem, pois o “segundo pintor da oficina” teria sido uma espécie de “colaborador de serviço”, mas sem qualquer autonomia. Este entendimento

resulta, evidentemente, da atribuição compulsiva a Vasco Fernandes de todas as obras que mantêm uma indiscutível proximidade ou um “ar de família”, mas sem que se acautele um facto fundamental que é o das consequências da efectiva relação profissional que os pintores activos em Viseu, especialmente Gaspar Vaz, mantiveram com ele.

Para além das prováveis colaborações, e que de todo escapam à documentação escrita, Vaz assimila de um modo muito peculiar, num processo com contornos singulares, a linguagem figurativa do líder da oficina – nos tipos humanos, na indumentária, nas arquitecturas e nas paisagens, mas também no modo de compor e de ordenar. Por se tratar de um modo de expressão muito personalizado, o de Vasco Fernandes, são mínimas as dificuldades em delimitar o âmbito preciso da produção desta oficina face às suas coetâneas, mas são já muito concretas as dificuldades em definir com rigor onde começam e onde terminam, nesse âmbito oficial concreto, processos criativos, interpretativos e imitativos.

Por um lado, a evolução do líder da oficina, facilmente constatável através de um olhar comparativo entre as pinturas de uma fase inicial e as pinturas mais tardias (por exemplo, entre os painéis do retábulo de Lamego e o *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra) não facilitou à historiografia a identificação exacta do que são os contornos precisos do seu processo criativo. Por outro, a circunstância de ter marcado profundamente todos os que mantiveram com ele uma relação de trabalho próxima, concorre para que perdue uma percepção confusa da relação entre a sua obra e a dos restantes pintores da oficina.

A sua superioridade torna-se evidente quando se confronta o núcleo de pinturas de autoria certa com uma série de núcleos que lhe são atribuídos, com base, exclusivamente, no uso de modelos e em determinadas características da sua linguagem figurativa, sobretudo os tipos humanos. E se o recurso aos modelos do mestre é um dos aspectos que melhor define a produção da oficina, é também o factor que mais tem contribuído para que se continue a confundir uma coisa com outra.

Aquela que pode ser considerada a primeira proposta do *corpus* da obra do líder da oficina de Viseu, de autoria de Luís Reis-Santos, em 1946, já na sequência de diversos contributos que permitiram resolver com êxito uma série de enigmas e de equívocos – a partir da informação histórica e da identificação ou (re)descoberta de novos exemplares – traduz bem a dificuldade em individualizar o seu processo. Os núcleos relativamente díspares das igrejas de Castelo de Penalva (actualmente no paço episcopal de Viseu), de Linhares da Beira e de Freixo de Espada à Cinta (ambos ainda *in situ*, embora em situação de reutilização), uma série de painéis originalmente integrados em estruturas de díptico, tríptico e supostas predelas de conjuntos retabulares, provenientes na sua maioria de igrejas da Beira (e maioritariamente na colecção do M.G.V.), foram integrados nesse *corpus*, constituído por cerca de oitenta exemplares. Nele pontua, apenas circunstancialmente, o nome de Gaspar Vaz, indicado como “presumível colaborador” de Vasco Fernandes na concepção do retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, da igreja do antigo mosteiro cisterciense de S. João de Tarouca.

Se a confusa percepção do processo criativo do mestre, com consequência inevitáveis no entendimento do que foi o nível artístico do seu desempenho, tem na circulação da sua linguagem figurativa pelos colaboradores de oficina a sua razão fundamental, não deixa de ser alheia ao concurso de alguns factores circunstanciais, como sejam as dificuldades decorrentes da localização e do estado de conservação em que alguns exemplares se encontram, ou até do peso, como adiante se verá, que alguns contributos historiográficos, sobretudo no início deste século, foram assumindo nesse processo.

Apesar do carácter necessariamente móvel que a geografia das atribuições assumiu nesses contributos – não de acordo com critérios objectivos, mas tão só ao ritmo de descobertas, de impressões e, em alguns casos, de opiniões críticas polémicas e infundamentadas – a ideia de que o acervo de pinturas da oficina de Viseu é maioritariamente, se não exclusivamente, o produto do trabalho do seu líder foi persistindo. E se o mítico Grão Vasco se confundiu com um movimento artístico

até às últimas décadas do séc. XIX, há que reconhecer que o “histórico” Vasco Fernandes se confunde, até finais do séc. XX, com uma oficina.

É certo que a exposição «Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento» tornou possível, pela primeira vez, um confronto entre os mais diversos núcleos, e teve na reavaliação crítica dos entendimentos feitos acerca do que era e do que poderia ser o *corpus* da sua obra uma das suas principais propostas. Mas a relação entre processos criativos e imitativos, o alcance das diferenças entre uma coisa e outra, sem dúvida em virtude de algumas ausências penalizadoras, como foi o caso do *S. Miguel* e do *políptico de Nossa Senhora da Glória* de S. João de Tarouca e dos dezasseis painéis do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, não saiu suficientemente esclarecida desse evento.

1. 1. De “Vasco Fernandes” à “oficina de Viseu”

Embora não sendo fácil identificar e delimitar, de modo rigoroso, o exacto resultado da repartição do trabalho dos complexos processos de assimilação ou conformação dos pintores activos em Viseu à linguagem do “mestre”, temos como certo, numa primeira fase, e de acordo com o acervo pictórico que cronologicamente se inscreve no primeiro quartel do séc. XVI, que não existe uma “oficina de Viseu”, mas tão somente o desempenho de Vasco Fernandes, que surge na região numa situação de relativa autonomia e isolamento. Com efeito, à excepção da parceria envolvida no processo de factura do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, num arranjo episódico e efémero, a pintura que se inscreve nesse segmento cronológico concreto, e que hoje subsiste, é o produto do desempenho artístico de um único pintor.

Sensivelmente a partir das duas primeiras décadas, de acordo com diversos testemunhos históricos, assiste-se à emergência de uma nova e mais complexa estrutura laboral, já definida por uma relação entre um pintor de grande nível e experiente, com um espaço de trabalho bem definido, e outros pintores, seguramente menos experientes e com menores capacidades artísticas.

Há suficientes razões para crer que, à semelhança do que sucedia com a oficina de Jorge Afonso, Vasco Fernandes dá origem, num outro âmbito geográfico, pela década de vinte do séc. XVI, a um importante centro de formação e de produção regional. Os documentos escritos, apesar da situação de total independência informativa face ao acervo pictórico, do seu carácter fragmentário, descontínuo e quase sempre omissivo quanto a envolvimento artístico concreto, dão indirectamente conta deste processo, pois além de Gaspar Vaz e da sua linhagem artística, os seus filhos Manuel e António Vaz, vêm confirmar a existência na cidade, a partir dessa década, de uma série de pintores. A documentação que lhes diz respeito foi pacientemente inventariada e publicada por Reis-Santos¹.

A partir dos apelidos, com um expressivo predomínio de Fernandes e Vaz, e até do local de residência, especialmente a Rua da Regueira, onde Vasco manteve durante cerca de três décadas a sua oficina, pode subentender-se que uma complexa teia de relações artísticas e de parentesco unia estes pintores², cujos dados biográficos e artísticos, com as pontuais e frágeis excepções de Gaspar e António Vaz, são demasiado escassos para reconstituir trajectórias individuais.

De qualquer modo, e a partir da cronologia dos documentos, vejamos as possibilidades de definir algumas coordenadas relativas a ritmos de organização e de produção deste centro oficial.

Nas duas primeiras décadas do séc. XVI, surge documentado na cidade, além de Vasco Fernandes, apenas um pintor, de nome Pero Afonso, acerca do qual se sabe unicamente que vivia, em 1512, numa casa contígua à rua da Regueira³. Relativamente ao pintor de nacionalidade espanhola, Fernão de Trosylhos, que Luís Reis-Santos associa à oficina de Viseu⁴, é necessário proceder a uma revisão crítica dos dados disponíveis e fazer deslocar a sua actividade, em exclusivo, para a activa capital. O que em concreto se sabe é que o Rei deu ordem ao almoxarife de Viseu, em 20 de Dezembro de 1514, para pagar ao referido pintor uma certa quantia em

¹ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, pp. 48-62.

² Veja-se uma proposta de reconstituição da árvore genealógica dos pintores de Viseu por J. Henriques Mouta, "Pintores de Viseu: Escola ou Dinastia?", *Beira Alta*, vol. XXVIII, fasc. III, Viseu, 1969.

³ Manuel Alvelos, "Pintores de Viseu", *Portucale*, vol. XIV, Porto, Março/Junho, 1941, p. 74.

⁴ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 31.

pimenta, devida ao carpinteiro Fernão Afonso, o primeiro marido da sua mulher. Se o documento em causa não informa que o dito Fernão de Trosylhos residia em Viseu (apenas a dívida, que não havia sido contraída com o pintor, mas sim com o falecido carpinteiro, aí deveria ser recebida), no segundo, já relativo ao ano de 1526, consta que habitava em Lisboa, junto à Sé, onde mantinha bens avaliados em seis mil reais⁵.

Indirectamente, vem também fundamentar a ideia de que Vasco Fernandes estava relativamente isolado em Viseu, numa fase inicial da sua carreira, o facto de surgir associado em Lamego, em 1511, no âmbito da policromia da peça escultórica central do retábulo, ao pintor Fernão de Anes, de Tomar. Esta associação não teve sequência no tempo, pois em 1519 este pintor consta já no *Livro de Notas de 1497 a 1530* do convento de Cristo de Tomar, como fiador de um ferreiro e, em 1520-1521, num *Livro de Despesas* do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra⁶.

É já na década de vinte que Gaspar Vaz e Henrique Fernandes, que supomos terem sido os colaboradores directos mais importantes de Vasco Fernandes, surgem documentados em Viseu⁷. Enquanto Gaspar se manteve activo até cerca de 1568, Henrique faleceu um ou dois anos antes do mestre.

Volvidas algumas décadas, além dos filhos de Gaspar, Manuel e António Vaz, o primeiro já activo em 1537, e o segundo em 1548, e que vêm ambos a falecer já no final do século, surge documentado um Manuel Fernandes, acerca do qual se sabe unicamente que fez um donativo à Irmandade do Santo Sacramento no ano de 1547, e João Dinis, ao qual Gaspar Vaz baptizou um filho em ano incerto, mas na década de quarenta do séc. XVI.

Escassos dados históricos, já da segunda metade do século, dão conta da existência de outros pintores, como seja o caso de Jerónimo Tavares, documentado no ano de 1552; Álvaro, morador em Brunhosa, Sátão, e activo de 1584-1585; Diogo Vaz Gamboa, documentado em 1594 e 1596 e falecido em 1607, e de Diogo Vaz, activo, pelo menos, de 1594 a 1623.

⁵ Vergílio Correia, *Pintores Portugueses...*, p. 83.

⁶ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, p. 82.

⁷ Cf. documentação inventariada e publicada por Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, pp. 48-62. Esta referência é válida para todas as especificações que se seguem no texto.

A relação entre estes pintores e o acervo que ao longo dos dois últimos séculos se foi reunindo, actualmente integrado em colecções museológicas e particulares ou ainda *in situ*, não é fácil de definir. À excepção de Gaspar e de António Vaz, e por diferentes razões, já que o primeiro tem a sua actividade artística documentada na igreja do mosteiro de S. João de Tarouca e o segundo parece ter herdado de Vasco Fernandes a prática de assinar obra, o carácter omissivo dos documentos relativamente ao desempenho dos restantes artistas impossibilita a identificação dos seus modos próprios de pintar.

A este nível, sabe-se apenas que o pintor Henrique Fernandes se associa, em 1524, ao escultor e entalhador Arnão de Carvalho, colaborador de Vasco no retábulo da Sé de Lamego e com toda a probabilidade no da Sé de Viseu, para o trabalho de policromia do retábulo da igreja matriz de Escalhão⁸. No respectivo contrato, firmado em Lamego, Henrique Fernandes, porventura aparentado com Vasco, é dado como residente em Viseu, o que vem provar que as associações entre o referido escultor e entalhador e os pintores desta oficina tiveram sequência no tempo. Embora subsistam algumas esculturas e relevos do referido retábulo, o facto de se tratar de um trabalho na modalidade de policromia da madeira, ao invés dos painéis pintados, a obra em questão não permite avançar com a identificação artística deste Henrique Fernandes, que num plano puramente conjectural, como se verá mais adiante, poderá ser apontado como provável responsável do retábulo de Freixo de Espada à Cinta.

É forçoso, neste contexto, que um conjunto significativo de pinturas, cronologicamente inscritas num dilatado período cronológico, se mantenha sem autoria certa, tal como um significativo número de pintores, recenseados exclusivamente a partir de documentos que nada dizem a respeito de afazeres profissionais, a não ser o de indicarem genericamente o ofício de pintor, se mantenham numa obscura situação de anonimato. No entanto, os dados históricos e as obras apontam para a iniludível realidade que é a do processo de formação, e de afirmação em termos de espaço de trabalho, deste importante centro regional de

⁸ Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso...”, pp. 4-5.

pintura, dinamizado por um dos pintores mais interessantes da época, cujo processo criativo foi seguido e imitado como nenhum outro.

A assimilação da sua linguagem figurativa por parte dos seus colaboradores directos, e por cerca de três gerações sucessivas de pintores que trabalharam na mesma região, o que se traduz numa estreita semelhança de formas, deverá ser entendida como um sintoma claro da importância que teve no seu tempo, do reconhecimento da sua mestria, pelo que o inquérito investigativo dirigido à pintura da oficina, se tem a finalidade maior de conduzir à identificação de outros desempenhos, deverá também valorizar essa perspectiva.

Gaspar Vaz e o seu filho António são os únicos pintores, como já se referiu, a quem é possível definir, embora com muitas limitações, um espaço próprio. No entanto, e como se verá, fundamentalmente a partir do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, uma parte significativa do acervo aponta no sentido de outros desempenhos que, por força da escassez de documentação histórica, se mantêm no anonimato.

2. Gaspar Vaz. Elementos para uma biografia

O mais antigo registo documental relativo ao “segundo pintor” da oficina de Viseu, data de 7 de Julho de 1514, e dá conta de um acto notarial ocorrido na oficina do pintor régio Jorge Afonso, em Lisboa, relativo ao emprazamento de umas casas ao pintor Gregório Lopes. Testemunham a respectiva escritura Pero Vaz, Garcia Fernandes e Gaspar Vaz, «*todos pintores que lauram em casa do dito jorge afonso*»⁹. No ano seguinte, a 3 de Março, e também no âmbito de um outro acto notarial, envolvendo o mosteiro de São Domingos e o referido pintor régio, surgem como testemunhas «*vasco fernandez pintor morador em uiseu e gaspar vaaz pintor creado do dito jorge afonso*»¹⁰.

⁹ Documento publicado na íntegra por Luís Reis-Santos, *Estudos de Pintura...*, pp. 254-255. Sublinhado nosso.

¹⁰ Brito Rebello, “Vasco Fernandes (Grão Vasco)...”, pp. 65-67 e Sousa Viterbo, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses (...)*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1903, pp. 65-66. Sublinhado nosso.

A formação artística de Vaz decorreu portanto na oficina do pintor do Rei, no início do segundo decénio da centúria, em paralelo com a dos conhecidos Gregório Lopes e Garcia Fernandes e com a do obscuro Pero Vaz. No mesmo local, confirmando que a dita oficina funcionava como um centro ao qual acorriam pintores sediados noutros pontos do País, encontra-se com o mestre de Viseu. O facto de ser citado como «creado» de Jorge Afonso (note-se que no primeiro documento que lhe diz respeito é referido como pintor, em paridade com os outros), deverá ser entendido como uma forma de distinguir a sua posição da de Vasco Fernandes. Mas é de todo provável que este encontro nada tenha de casual e que a formação artística de Gaspar Vaz nesta oficina, ainda jovem na data, já que vem a falecer por volta de 1569, se deva à interferência do próprio mestre de Viseu. Como adiante se tentará demonstrar, Gaspar Vaz era viseense, e foi justamente nesta cidade que decorreu todo o seu percurso ulterior.

Quanto a relações profissionais com os famosos mestres de Lisboa, em data posterior a estes anos de formação, pouco ou nada consta na documentação disponível. Além de se ter cruzado com Cristóvão de Figueiredo em S. João de Tarouca, em relações de trabalho, mas em distintas posições do mesmo ofício, resta apenas uma outra informação, de todo imprecisa, relativa a uma possível presença em Lisboa, já no final da sua vida.

Em rigor, sabe-se que entre 1522, pelo menos, e até 1569, ano provável da sua morte, manteve residência e uma família numerosa em Viseu, onde veio a granjear um enorme prestígio. Apesar de abundante, a fortuna documental relativa a este período de quarenta e seis anos¹¹, à excepção do documento que envolve directamente a deslocação de Cristóvão de Figueiredo a S. João de Tarouca para avaliar obras suas, e por se tratar, na sua grande maioria, de lançamentos de verbas

¹¹ Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 137-138, publica as primeiras informações documentais relativas a Gaspar Vaz. No entanto, essas informações assumem um carácter acidental, por surgirem no âmbito das pesquisas centradas na figura de Vasco Fernandes, e por terem sido publicadas na primeira monografia que lhe foi dedicada, que inclui as primeiras provas documentais da sua existência histórica. Além da importância dos documentos publicados por Sousa Viterbo e Brito Rebello relativos ao período de formação artística em Lisboa, as investigações relativas ao percurso do pintor em Viseu, e pontualmente em Lisboa, foram iniciadas por Vergílio Correia, *Pintores*

nos livros de foros do cabido da Sé de Viseu, é omissa quanto aos afazeres profissionais deste pintor. Mas, se não permite ir muito além de aspectos de natureza cronológica, sócio-económica e familiar da sua vida, permite estabelecer alguns parâmetros de análise importantes.

Em primeiro lugar, é de registar que o documento mais antigo que se conhece, relativo à sua residência em Viseu, de 22 de Julho de 1522, permite situar o acontecimento aquém desta data e fundamentar a ideia, reforçada por outros documentos posteriores, de que seria natural desta cidade. Consta este documento de um empraçamento feito ao pintor de umas casas que «*ele trazia na rua do arco*», na data apontada, referindo-se expressamente que se tratava de um pedido de renovação. Nos anos económicos de 1516-1517 e de 1517-1518, sendo titular do domínio útil das referidas casas um meio cônego de nome Luiz de Pinhel, o foro é pago por Leonor Alvares. No entanto, no âmbito do pagamento do foro relativo ao segundo destes anos, a pagadora refere tratar-se «*das casas de seu filho*». De acordo com as induções de Manuel Alvelos, é muito provável que Vaz fosse filho da referida Leonor Alvares e que, entre 1518 e 1522, as casas tenham sido já habitadas por ele.

Ainda a partir da mesma tipologia documental, reforça-se a ideia de que o pintor fosse natural de Viseu e que para aqui tivesse regressado após ter concluído a sua formação na capital, pois no ano económico de 1524-1525 surge um irmão seu, João Vaz, a efectuar o pagamento do foro pelas mesmas casas¹².

A sequência cronológica destes pagamentos, paralelamente a informações relativas à identidade dos pagadores¹³, permite averiguar que Gaspar Vaz se encontrava em Viseu, pelo menos, nos anos de 1528, 1543, e entre 1554 e 1558. A estas datas pode agora acrescentar-se o ano de 1532-1533, já que no *Livro da Tulha* do Cabido da Sé de Viseu, relativo a este ano económico, sob o título «*L.º da azeitona do cabido espiçiall que e quanto deu cada hu*» consta o seguinte

Portugueses..., pp. 84-86, e continuadas pelos investigadores viseenses Manuel Alvelos e Lucena e Vale, com valiosas informações publicadas na Revista *Beira Alta*.

¹² A.D.V., *Pergaminhos*, col. 13, maço 2. Publicado por Manuel Alvelos, “O Pintor Gaspar Vaz”, *Beira Alta*, Viseu, 1943, pp. 25-29.

¹³ À excepção dos anos de 1558-1559, 1565, 1567-1568 e 1566-1568, já que os respectivos recibos não têm indicação da identidade do pagador.

lançamento: «*guaspar vaz pintor.iii. sacos*»¹⁴. Ainda relativamente à sua vida económica, sabe-se que, em 1539, junta aos seus bens um olival, situado no miradouro da cidade.

Que foi pai do pintor António Vaz confirma-o o facto de ter sido este último a pagar o habitual foro ao cabido, a 9 de Setembro de 1569, já na sequência do seu falecimento. De facto, no ano anterior, ao lado da descrição das casas de Gaspar Vaz, surge a seguinte anotação: «*M.^a Lopez sua molher traz isto*» e, em 1569-1570, as ditas casas surgem já em nome de «*Maria Lopes, molher que foy de Gaspar Vaz pintor*»¹⁵.

Uma outra fonte documental que vem certificar as relações de parentesco entre Gaspar e António Vaz, e ainda fundamentar a hipótese de que o pintor Manuel Vaz fosse também seu filho, surge no *Livro da Irmandade do Santo Sacramento*, relativo aos donativos dos confrades, nos anos de 1540 a 1542. Além do donativo entregue por Gaspar e sua mulher, aí identificada como «*ysabel lopez*», regista-se o donativo dos seus seis filhos: «*geronimo antonio manoel ysabel maria catarina*»¹⁶.

Em 1573, Maria Tavares e Catarina Lopes «*irmãs e filhas que foram de Gaspar Vaz pintor exhibiram perante o Cabido, o prazo que tinham das casas que foram de seu pai*»¹⁷. Este documento deverá relacionar-se com o publicado por Vergílio Correia, relativo a um pintor de nome Gaspar Vaz, que residia na freguesia de Santa Justa, em Lisboa, nas casas de Catarina Tavares, no ano de 1565¹⁸. A hipótese de se tratar do mesmo pintor encontra alguma fundamentação na circunstância de se saber que uma das filhas se chamava Catarina e que outra usava o apelido Tavares.

Um dos aspectos mais relevantes da biografia de Gaspar Vaz é o facto de ter sido nobilitado com o estatuto social de escudeiro. É certo que o pintor sobreviveu a Vasco Fernandes por um período de cerca de vinte cinco anos, tendo com toda a

¹⁴ A.D.V., Cabido da Sé de Viseu, *Livro da Tulha*, 600, n.º 442 (sem numeração). Inédito.

¹⁵ Vergílio Correia, *Pintores Portugueses ...*, pp. 84-86.

¹⁶ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 56, publica o teor do documento, seguido da indicação seguinte: “Lição do T. te Manuel Joaquim e «Comunicação Inédita»”. Esta preciosa documentação guarda-se ainda na Sacristia da Sé de Viseu.

¹⁷ Manuel Alvelos, “O Pintor Gaspar Vaz”, p. 28.

probabilidade assumido o papel de líder da oficina ao longo deste período, mas o facto de ter ascendido a este estatuto social, e de ter desempenhado o cargo de almotacé na Câmara de Viseu, no ano de 1547, são bons testemunhos do prestígio que granjeou. Consta no respectivo *Livro de Vereação* que, a 30 de Novembro, «*estava para allmotacee gaspar vaaz escudeiro da casa dell rey nosso senhor e morador nesta çydade*».

O documento em causa, como bem intuiu Lucena e Vale, “evidencia a naturalidade viseense de Gaspar Vaz ou ao menos a sua dilatada permanência em Viseu, uma vez que a almotaçaria era cargo que de direito pertencia apenas aos naturais e vizinhos do lugar, e só estes portanto desempenhavam. Simultaneamente atesta a consideração social de Gaspar Vaz, pois que o cargo de almotacé constituía uma honra, como expressamente o qualificam as Ordenações Manuelinas”¹⁹. Mas a informação mais relevante que se retira do documento citado é o facto do pintor ter sido nobilitado com o estatuto social de escudeiro; aspecto que se poderá relacionar com o prestígio que teria granjeado com o seu desempenho artístico.

A sua fama póstuma na cidade, logo no período seguinte ao do seu falecimento, é também assinalável. Através de uma série de registos documentais escritos, que dizem directamente respeito à vida económica do cabido da Sé, e fundamentalmente com a finalidade de definir limites geográficos de propriedades, o nome de Gaspar Vaz é constantemente citado. Para além das circunstanciais alusões ao artista no âmbito de processos identificativos de propriedades, situação que é recorrente e comum aos demais pintores da oficina, pudemos averiguar que já em 1573, no âmbito de uma vistoria, dois cónegos da Sé informam que a rua, ou mais precisamente a quelha, em que o pintor tinha vivido era designada com o seu nome: «*Nesta çidade de viseu na quelha [há] un bequo que se chama de gaspar vaz pintor*»²⁰.

¹⁸ Vergílio Correia, *Pintores Portugueses...*, p. 86.

¹⁹ Lucena e Vale, “Pintores de Viseu (a propósito de Gaspar Vaz, Escudeiro del Rey)”, Viseu, *Beira Alta*, 1946-47, pp. 63-69.

²⁰ A.D.V., Cabido da Sé, *Documentos Avulso*, Vária (com a data de 10 de Abril de 1573). Inédito. O valor deste documento consiste exclusivamente na possibilidade de datar com precisão este fenómeno

A avaliar pela procedência de uma série de pinturas que lhe são atribuíveis, o “segundo pintor” da oficina, e certamente o “primeiro” ao longo de cerca de vinte anos (após a morte de Vasco Fernandes), pintou essencialmente para uma clientela local, que procurava seguir, com os seus recursos modestos, os ambiciosos projectos dos bispos das Catedrais.

2. 1. O desempenho artístico de Gaspar Vaz: um problema historiográfico

A polémica desenvolvida em torno do núcleo de pinturas localizadas em S. João de Tarouca está ligada directamente ao complexo e demorado processo historiográfico de desconstrução do mito «Grão Vasco», cujas consequências na definição do *corpus* da obra do seu principal colaborador não são de todo conhecidas. Ao longo deste processo, como em seguida se procurará demonstrar, uma série de equívocos deram também origem a uma espécie de “glorificação, queda e redenção” de uma das mais emblemáticas pinturas do próprio mestre, o extraordinário *S. Pedro* da Sé de Viseu.

A partir dos trabalhos pioneiros de Raczynski (desenvolvidos entre 1843-1845), o núcleo de pinturas da Sé de Viseu, e especialmente o *S. Pedro* e o *Calvário* passam a associar-se ao ainda mítico Grão Vasco e a formar a base de identificação do seu estilo, embora a errada suposição de que o pintor havia nascido em 1552, de acordo com um equívoco assento de baptismo descoberto pelo investigador local Oliveira Berardo, tivesse perturbado a leitura e análise das obras e o entendimento do que teria sido a sua trajectória histórico-artística.

No decurso da segunda metade do séc. XIX, e ainda sem qualquer prova da existência histórica do famosíssimo Grão Vasco de Viseu, além do referido assento de baptismo, são identificadas as duas obras assinadas – a do tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*, com a assinatura VASCO FRZ²¹; e a do *Pentecostes* de

de fama póstuma, já que Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 59, publica um documento de idêntico teor, sem data.

²¹ Assinatura revelada por José de Oliveira Berardo, “O pintor Vasco Fernandes, de Vizeu”, *O Liberal*, n.º 52 e 85, Viseu, 1857 e 1858.

Santa Cruz de Coimbra, com a assinatura VELASCUS²². A ideia que a partir daqui se generaliza é a de que as duas assinaturas em questão correspondiam a dois pintores distintos – além do Velascus, autor do *Pentecostes* de Coimbra, teria existido em Viseu um pintor de nome Vasco Fernandes, provável autor dos cinco grandes retábulos da Sé de Viseu, do núcleo de pinturas do antigo retábulo da capela-mor da mesma Sé, e das duas tábuas do Paço de Fontelo, *Cristo em Casa de Marta e Maria* e o tríptico *Última Ceia*.

Mas a polémica desenvolve-se, fundamentalmente, em torno da correspondência do designativo «Grão Vasco» aos dois pintores em questão, já que o reconhecimento da superioridade artística do *Pentecostes* de Coimbra face ao *Pentecostes* da Sé de Viseu, isto é, do Velascus face a Vasco Fernandes, permitia equacionar o problema nestes termos.

É fundamental registar que, em todo este denso e confuso processo, prevalece um absoluto sentido de subserviência da historiografia nacional, ainda sem suficiente bagagem teórica e crítica (embora se incluía nesta polémica Joaquim de Vasconcellos), face às opiniões dos investigadores estrangeiros que vieram a Portugal, especialmente a do superintendente das colecções do Museu de South Kensington, J. C. Robinson, que aqui esteve em finais de 1865, e a do professor alemão Carl Justi, em 1882.

De acordo com o primeiro, o pintor Velasco de Coimbra seria o provável autor do *Pentecostes* assinado e dos cinco retábulos da Sé de Viseu, reservando para Vasco Fernandes a autoria das demais pinturas²³, enquanto o segundo daqueles historiadores defende com convicção a superioridade artística de Velasco, aliás, de Velascus (já que identifica o erro de leitura da assinatura), o autor da obra de

²² Assinatura revelada por João Christino da Silva, “Carta”, *Jornal do Commercio*, n.º 2695, Lisboa, 30 de Setembro de 1862.

²³ J. C. Robinson, *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e atribuídos por tradição a Grão Vasco*, Lisboa, 1868.

Coimbra, face à do Vasco Fernandes de Viseu, que em sua opinião teriam sido, respectivamente, mestre e discípulo imitador²⁴.

Estava Carl Justi convencido, a partir do confronto entre as duas tábuas do *Pentecostes*, a de Coimbra e a de Viseu, de que a verdadeira identidade do mítico Grão Vasco correspondia a Velascus, enquanto o pintor Vasco Fernandes mais não era do que um discípulo, talentoso mas imitador, daquele. Neste âmbito, e a partir desta convicção, deu-se início ao processo de “sacrifício” do retábulo *S. Pedro*, que passou da posição de obra-prima à posição de uma obra menor. Segundo as palavras de Justi, “las anchas y duras facciones del Apóstol son no más que severas e frias, y todo el quadro, en cuanto a forma y expresión, es verdaderamente insignificante”²⁵.

Joaquim de Vasconcellos, ao atacar de modo feroz o lúcido contributo de Robinson para esta questão, e da historiografia portuguesa que havia feito eco das suas parciais conclusões, e ao assumir uma posição de declarada apologia da erudição e do rigor metodológico de Carl Justi²⁶, vem contribuir, ainda que temperadamente, para o início deste processo insólito de menorização do *S. Pedro*. Na sua publicação de 1888, a partir de sistemáticas citações das opiniões deste historiador, afirma: “Estamos, pois, como o leitor vê, muito longe do entusiasmo que o São Pedro tem despertado na maioria dos visitantes de Viseu”. Embora nas suas próprias opiniões críticas salvasse alguma distância relativamente à do professor alemão, não deixa de afirmar que “Cáe por terra, enfim, a pretensão de querer ligar o Velascus de Coimbra á escola de Vizeu, attribuindo-lhe [desenvolve uma crítica feroz contra a opinião de Robinson] os quadros grandes e os pequenos da Sacristia da Cathedral”, acrescentando em seguida que “não nos deslumbremos só perante o São Pedro, porque se este quadro é de grande mérito, lá está o *Baptismo*, e

²⁴ Carl Justi, *Die Portugiesische Malerei des XVI Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. IV, Berlim, 1888; *Idem, Estudios de Arte Espanol*, tomo II, Madrid, s/d, p. 166.

²⁵ Carl Justi, *Estudios de Arte Espanol ...*, p. 166. Esta opinião crítica terá verdadeiras consequências na futura avaliação do mérito artístico do *S. Pedro* da igreja de S. João de Tarouca – no primeiro terço do séc. XX, este último será atribuído ao genial Velascus de Coimbra e aquele ao seu discípulo e imitador, o Vasco Fernandes de Viseu, como adiante se verá.

²⁶ Na verdade, e pese embora a incorrecta interpretação dos dados disponíveis acerca da polémica questão «Grão Vasco», o contributo de Carl Justi foi fundamental para abrir uma nova problemática

S. Sebastião (para não fallar no *Pentecostes*, de valor secundário) e o *Calvario*, que ficam a notavel distancia do primeiro”²⁷.

A partir daqui, o *Pentecostes* transforma-se na obra prima do Velascus, o verdadeiro «Grão Vasco» da fama, enquanto o *S. Pedro* passa a ser entendido como a melhor obra do seu discípulo e copiadador viseense, isto é, Vasco Fernandes, de acordo com a assinatura no tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*²⁸.

Em 1900, Maximiano de Aragão, a par dos primeiros testemunhos documentais da existência histórica de Vasco Fernandes, que permitem então balizar a sua actividade entre os anos de 1512 e 1542, publica o documento comprovativo da autoria do *S. Pedro* da Sé de Viseu. É também nesta importante monografia que surgem as primeiras informações relativas à existência do núcleo de pinturas da igreja do mosteiro de S. João de Tarouca, embora o autor se limite a referir a existência de *S. Pedro*, e de dois painéis do políptico depois designado por retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, aos quais alude como se fossem duas pinturas independentes – o *Nascimento de Cristo* e a *Virgem com o Menino*²⁹.

Apesar de Sousa Viterbo ter publicado, logo no ano seguinte, o importante documento alusivo à deslocação de Cristóvão de Figueiredo à referida igreja conventual, que permitia atribuir a Gaspar Vaz o núcleo em questão, como adiante se verá, prevalece todo este conjunto de circunstâncias perturbadoras. Com efeito, apesar do avanço historiográfico que a monografia de Aragão trazia a esta complexa e polémica questão, perdurava a opinião crítica do conceituado Carl Justi e do seu prestigiado seguidor, Joaquim de Vasconcellos, segundo a qual, como já se referiu, Velascus de Coimbra seria o verdadeiro «Grão Vasco», enquanto Vasco Fernandes, autor do *S. Pedro* da Sé de Viseu, seria seu discípulo e copiadador. Neste contexto, a similitude entre os dois retábulos *S. Pedro*, o de Viseu e o de S. João de Tarouca, foi

relativa à antiga pintura portuguesa, ao deslocar a atenção desta questão para um problema de maior abrangência geográfica e artística.

²⁷ Joaquim de Vasconcellos, “A Pintura portugueza...”, pp. 1874 e 1879.

²⁸ Joaquim de Vasconcellos levanta a suspeita de se tratar de uma assinatura aposta pelo proprietário da obra, o pintor viseense António José Pereira, motivo pelo qual foi efectuada uma partagem.

²⁹ Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, pp. 94, 107-108.

decisiva para interpretar o documento que aludia ao desempenho de Gaspar Vaz e para dar origem a um dos grandes equívocos da historiografia nacional.

Quando Émile Bertaux, que esteve em Portugal em 1911, atribuiu o *S. Pedro* de S. João de Tarouca ao “Mestre de Tarouca”, embora estabelecendo claras ligações com Velascus de Coimbra, veio dar legitimidade, ou a tornar consequentes, as convicções de Carl Justi – a relação entre o *S. Pedro* de S. João de Tarouca e o *S. Pedro* de Viseu limitava-se a repetir e a reforçar a relação, já anteriormente estabelecida, entre o *Pentecostes* de Coimbra e o *Pentecostes* de Viseu, isto é, uma relação entre modelo e cópia e, consequentemente, entre mestre e discípulo copiador.

Na dinâmica de valorização do *S. Pedro* de S. João de Tarouca, Bertaux não hesita em classificar o *S. Pedro* de Viseu, por diversas vezes, como cópia e a incluir o seu autor, Vasco Fernandes, na categoria de copista e de usurpador da fama de Velascus. A partir do tríptico *Última Ceia*, de Fontelo, que considera “un tableau encore plus étrangement agité que le Pentecôte signée et qui peut être rendu à Velasco sans crainte d’erreur”, Bertaux procura relacionar o Velascus de Coimbra com a cidade de Viseu, quer dizer, procura estabelecer pontes de ligação com a poderosa história mítica local do «Grão Vasco», e encontrar uma base que lhe permita justificar a deslocação deste pintor ao mosteiro cisterciense de Tarouca. Assim, o problema da relação entre os dois pintores é equacionado por Bertaux nos seguintes termos: “Le «grand Vasco» a réellement vécu, sous le nom de Vasco Fernandes; mais il n’a été ni l’«Apeles du Portugal», ni le fondateur d’une école, ni le créateur d’une style, mais seulement un peintre habile et facile, qui n’a fait que copier. C’est Velasco, maître de Vasco Fernandes, qui est le plus grand, sinon «le Grand»”³⁰.

Portanto, é no contexto deste equívoco que o *S. Pedro* de Viseu, em confronto com o de S. João de Tarouca, transformado no decurso das duas primeiras décadas deste século, a par do *Pentecostes*, numa das obras primas do Velascus, passa a ser assumido pela historiografia nacional como uma obra menor.

³⁰ Émile Bertaux, *La Renaissance en Espagne et en Portugal, Histoire de L’Art* (dir. de André Michel), tomo IV, Paris, 1911, p. 890.

Na ausência de parâmetros objectivos de avaliação que pudessem fundamentar tal posição, exalta-se a doçura e bondade de um por oposição à altivez e severidade do outro, o “pescador de almas” ao “chefe austero e imponente”, o realismo ao estilo “amaneirado”, entre outros parâmetros igualmente absurdos, já que estava em causa um critério de qualidade ou de nível artístico. Refira-se que, além do *S. Pedro*, atribuiu-se também a Velascus, logo de início, o *S. Miguel* (em nada polémico uma vez que nenhuma das tábuas de Viseu repetia o modelo figurativo em questão), reservando-se para Gaspar Vaz a autoria do retábulo formado por seis painéis, habitualmente designado por *Nossa Senhora da Glória*.

Se na historiografia nacional a opinião de Carl Justi foi credibilizada por Joaquim de Vasconcellos, a de Émile Bertaux teve num dos mais prestigiados historiadores do momento, José de Figueiredo, o principal seguidor, que considerou o *S. Pedro* de Viseu “uma réplica do de S. João de Tarouca sendo êste mais cosmopolita na sua factura, mais severo e superior em mérito ao de Viseu”³¹.

Para avaliar o impacte da opinião crítica de Bertaux e de Figueiredo³² são de fundamental importância os trabalhos de Francisco de Almeida Moreira, primeiro director do Museu Grão Vasco, concretamente a publicação intitulada *Os Quadros da Sé de Viseu sua relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de S. João de Tarouca*, de 1916, e de Aarão de Lacerda, a *Arte Portuguesa I. O Museu de Grão Vasco*, publicada no ano seguinte.

Embora sigam ambos, com toda a deferência, a opinião crítica de Bertaux e de Figueiredo, não deixam de manifestar o seu desalento e algumas dificuldades em entender os argumentos que então fundamentavam o estatuto de menoridade do *S. Pedro* de Viseu. Almeida Moreira procura ser conciliador quando, no resumo da referida publicação, afirma: “Inclinamo-nos para a opinião de que os dois quadros

³¹ José de Figueiredo, “Alguns esclarecimentos sobre os quadros da Beira”, *O Século*, Lisboa, 14 de Março de 1910; *Idem*, “Introdução a um estudo sobre a pintura quinhentista em Portugal”, *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa, 1921, p.16.

³² As mudanças de opinião de José de Figueiredo quanto ao mérito relativo das pinturas de Viseu, de Santa Cruz de Coimbra e de Tarouca, por influência da opinião de Bertaux, foram particularmente criticadas por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes...*, pp. 77-78, quando afirma: “Em 1910 o sr. Figueiredo considerava o *Pentecostes* de Coimbra inferior ao de Viseu (...). Posteriormente à vinda de

representando o «S. Pedro» não são da mesma mão, e, embora, tenhamos a maior admiração pela obra prima que é o «S. Pedro» da Catedral de Viseu, uma maior simpatia nos atráe para o «S. Pedro» de Tarouca. Isto é: se nos vissemos na situação de ter de optar por um ou por outro, optaríamos pelo de S. João de Tarouca; como, se em idênticas circunstâncias nos vissemos relativamente aos «Pentecostes», optaríamos pelo de Coimbra”³³.

Aarão de Lacerda chega ao ponto de afirmar: “Apesar desta crítica severa mas equilibrada à obra de Grão Vasco [Vasco Fernandes], isto não quer dizer que de uma maneira relativa deixemos de admirar os seus quadros: merecem toda a atenção às pessoas cultas que visitam Vizeu; devem mesmo citar-se na história da pintura portuguesa”³⁴.

Deste processo complexo, e do absurdo da situação, fez eco Aquilino Ribeiro, que escreveu com notável sentido crítico:

“Aquele S. Pedro [o de S. João de Tarouca] é que era a obra prima; a maravilha; o Grão Vasco forte e verdadeiro. O outro de Viseu não era Grão Vasco; podia ser uma contrafacção; quando muito tratava-se de uma réplica. E tão rebaixado foi o quadro sumptuoso e estupendo da Sé de Viseu que se Almeida Moreira não fosse o homem de gosto que se sabe e os habitantes daquela antiga e nobre terra gente da que houve e fica na sua diriam para os senhores críticos da capital: De facto este S. Pedro é a nossa vergonha. Que lhes parece: atiramo-lo para um sótão ou fazemo-lo em cavacos? (...). Agora que, pictoricamente falando, o S. Pedro de Tarouca valha mais do que o de Viseu porque tem menos horas de trabalho, menos maravilhas de arte, menos esplendor de roupagens, até menos luminosidade de tintas e menos poder de técnica, heresia, três vezes heresia.”³⁵

É importante referir que este artigo de opinião de Aquilino Ribeiro data de 1939, e que Reynaldo dos Santos havia provado, já em 1921, que afinal o autor do *Pentecostes* de Coimbra, o Velascus, de acordo com o registo de pagamento no *Livro*

Bertaux é já melhor, pois que o *Mestre de Tarouca*, autor do *Pentecostes* é um artista superior a Vasco Fernandes”.

³³ Francisco de Almeida Moreira, *Os Quadros da Sé de Viseu sua relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de S. João de Tarouca*, Lisboa, 1916, p. 31.

³⁴ Aarão de Lacerda, *Arte Portuguesa I. O Museu de Grão Vasco*, Coimbra, 1917, p. 34. Sublinhado nosso.

³⁵ Aquilino Ribeiro, “O S. Pedro de Viseu e o S. Pedro de Tarouca”, *Diário de Lisboa*, 20 de Junho de 1939.

de Receitas e Despesas do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em 1534-1535, era nada mais nada menos do que o próprio Vasco Fernandes de Viseu³⁶.

Já que era então forçoso atribuir a um único pintor os dois retábulos *S. Pedro*, o de Viseu e o de S. João de Tarouca, bem como os dois *Pentecostes*, o de Coimbra e o de Viseu, a revalorização do núcleo de pinturas da Sé, especialmente do *S. Pedro*, afirma-se como uma prioridade. Porém, esta correspondência de identidade entre Velascus, Vasco Fernandes e Grão Vasco não afectava a validade das opiniões de Bertaux e de Figueiredo, relativamente à anterioridade e à superioridade artística da tábua de S. João de Tarouca, bem como a da atribuição do retábulo do altar de *Nossa Senhora da Glória* a Gaspar Vaz. Na monografia que dedicou a Vasco Fernandes, Luís Reis-Santos segue estas duas ideias centrais:

“Estes quadros formam dois núcleos bem distintos: o dos retábulos de *S. Pedro* e de *S. Miguel*, e o do *Altar de Nossa Senhora da Glória*, constituído por seis tábuas. E se, em alguns pormenores, estes oito painéis denotam semelhanças tanto no desenho como na cor, o espírito de composição geral das duas primeiras tábuas é muito diverso do das seis restantes. Com a largueza de concepção e o movimento, a força, o carácter rude, elevado e digno de Vasco Fernandes, os painéis de *S. Pedro* e de *S. Miguel* diferem sob tais aspectos, dos componentes do políptico de *Nossa Senhora da Glória*, que são mais débeis e acanhados, suaves e graciosos. Os primeiros foram na aparência desenhados pelo Grão Vasco, e os últimos, em grande parte, por um desenhador mais fino e delicado, que acusa acentuadas influências de certos artistas de Lisboa”³⁷.

Não admira que, a partir de um critério de qualidade, sempre subjectivo e dependente de intuições e perspicácias interpretativas, pontualmente distorcido pelo espírito nacionalista que teve no «Grão Vasco» um dos seus emblemas, se tenha continuado a reclamar para o *corpus* da obra de Vasco o que de melhor resultou do desempenho artístico de Gaspar.

Mas, em nosso entender, só um conjunto de circunstâncias singulares pode justificar que se tivesse sacrificado a eloquente realidade visual das obras, que além do mais está apoiada num documento que julgamos de importância inquestionável para definir a base de identificação do estilo de Gaspar Vaz.

³⁶ Reynaldo dos Santos, “Carta sobre a autoria...”.

³⁷ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 29.

A relação entre o núcleo de S. João de Tarouca e a generalidade da produção da oficina de Viseu torna-se evidente a partir de um inquérito dirigido em exclusivo às pinturas. Nesta situação concreta, não é apenas a repetição de modelos (no S. Pedro) e de soluções compositivas e de elementos figurativos isolados (na totalidade do núcleo) que vem legitimar a definição precisa dessa relação. É também a fortuna histórica que, ao permitir relacionar e cruzar os percursos biográficos da dupla Vasco Fernandes/Gaspar Vaz, desde a época de formação deste último, em Lisboa, à sua ulterior presença em Viseu, vem reforçar essa leitura estética dos documentos visuais – uma abordagem quase sempre fragilizada, diga-se, pela ausência de parâmetros de leitura fundados no rigor da objectividade.

Diz o conhecido documento publicado por Sousa Viterbo – um memorando que evoca uma petição de Cristóvão de Figueiredo dirigida a D. João III, erradamente identificado como uma carta do pintor – «*Vosa Alteza ho mandou a Sam Joam de Terouqua a ver e Receber as obras que fez Guaspar Vaz pintor e assy foy per voso mandado a Viseu a Receber outros [...]*»³⁸. O documento não só não se encontra datado, como é omissivo quanto à identidade das obras que o pintor lisboeta foi vistoriar a S. João de Tarouca; o que significa dizer que permite também diversas interpretações.

A circunstância do teor fundamental do documento incidir num pedido ao Rei, para que o filho do pintor fosse aceite como moço de capela do cardeal Infante D. Afonso, poderá lançar alguma luz sobre o enigma da cronologia.

Joaquim Oliveira Caetano defende a hipótese do documento ser anterior a 1531, alegando que, a partir deste ano, Cristóvão de Figueiredo surge como pintor do dito cardeal, e que no documento em questão, não só não se refere essa circunstância, ao contrário do sucedido nos documentos posteriores, como a petição é dirigida pelo pintor ao Rei e não directamente, o que em sua opinião seria lógico, ao seu patrono.

Equacionado assim o problema, a petição pode situar-se cronologicamente em data próxima, mas anterior, a 1531; o que significa que as pinturas que Cristóvão de Figueiredo vistoriou em S. João de Tarouca foram concluídas antes daquele ano.

³⁸ Sousa Viterbo, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses...*, p. 157, (documento em fac-simil)

Pensamos que a irredutível realidade visual das obras em nada colide com esta hipótese cronológica, ainda que algumas soluções mais ou menos decalcadas da obra Vasco Fernandes, num também iniludível processo de “citações” figurativas, identificáveis em maior ou menor grau nos três retábulos, possa apontar para uma data sensivelmente posterior.

No entanto, esta interpretação, e a conseqüente hipótese cronológica da factura das pinturas, pode ser relativizada a partir de algumas observações. Em primeiro lugar, e como se afirmou, não se trata de uma carta redigida directamente por Cristóvão de Figueiredo ao Rei, mas antes de um memorando elaborado a partir de um pedido seu. Trata-se, portanto, de um documento elaborado para despacho régio, pelo que o aspecto prioritário que é legítimo destacar é justamente o da definição de competências – cumpria porventura ao Rei, e não ao cardeal D. Afonso, seu irmão, a tomada de decisão quanto ao pedido do pintor.

A evocação, no âmbito do referido documento, de um conjunto de serviços prestados por Cristóvão de Figueiredo ao Rei, no qual se inclui a vistoria das obras de S. João de Tarouca, faz por isso todo o sentido. Registe-se que o dito cardeal foi prior-mor e comendatário do mosteiro de Santa Cruz entre 1516 e 1524 (local para onde Figueiredo trabalhou, entre cerca de 1521-1530) e comendatário do mosteiro de S. João de Tarouca (local para onde o mesmo pintor se deslocou na altura da petição).

Por outro lado, Pedro de Figueiredo, que deverá corresponder ao filho para o qual Cristóvão de Figueiredo pretende o lugar de moço de capela, é referido, justamente em 1531, como informa Oliveira Caetano, como moço de câmara, num «*roll dos moradores do infante dom amryque e dom duarte que andam no lyvro das moradas del rey*»³⁹. Quer isto dizer, em última instância, que a diferença entre os dois cargos em questão não permite retirar qualquer conclusão quanto à data do pedido de Cristóvão de Figueiredo. Na ausência de outros dados complementares que possam fundamentar as hipóteses cronológicas decorrentes das leituras interpretativas do documento, a questão fica necessariamente em aberto.

Quanto à autoria, cujo equacionamento não tem sido de todo independente da cronologia, fundamentalmente pela relação entre os dois retábulos *S. Pedro*, cremos que as pinturas não oferecem qualquer base legítima de contestação ao valor da informação documental – na qualidade de vedor, Cristóvão de Figueiredo desloca-se a S. João de Tarouca, a mando do Rei, «*para ver e Reçeber as obras que fez Guaspar Vaz pintor*». Não entendemos, portanto, a razão pela qual Joaquim Oliveira Caetano escreve: “Figueiredo vistoriou obras de Gaspar Vaz e talvez tenha executado o fantástico *S. Pedro na Cadeira*, que serviria de modelo ao de Vasco Fernandes, anos mais tarde, na Sé de Viseu”⁴⁰.

Por outro lado, a separação dos três retábulos de S. João de Tarouca em dois núcleos de autoria distinta – *S. Pedro* e *S. Miguel* para o *corpus* da obra de Vasco Fernandes, e o retábulo *Nossa Senhora da Glória*, de seis painéis para o *corpus* da obra de Gaspar Vaz – não encontra outro nível de fundamentação que não seja o da repetição de modelos e o da proximidade à linguagem figurativa do mestre.

Esta mesma situação repete-se, como se sabe, com o tema Pentecostes, cujo modelo circula entre Santa Cruz de Coimbra, a Sé de Viseu e a igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta. Como adiante se verá, a partir da documentação obtida no decurso do estudo material, o retábulo de Freixo de Espada à Cinta, por diversas razões, não é atribuível a Vasco Fernandes, mas antes a um discípulo seu que segue rigorosamente a sua linguagem figurativa, num processo que adquire contornos absolutamente singulares no panorama pictórico da época.

Através destes exemplos, pensamos que é forçoso entender o processo da repetição integral ou parcial de modelos no âmbito de encomendas diferentes como o mais poderoso indicador de que a oficina de Viseu se transforma num centro de aprendizagem e de produção relativamente abrangente, e que esse centro se estrutura em torno da figura centralizadora de Vasco Fernandes, dependendo fundamentalmente dos seus recursos técnicos e expressivos. O trabalho em parceria, e um desempenho em situação de relativa autonomia dos pintores que gravitam em

³⁹ Joaquim Oliveira Caetano, “Cristóvão de Figueiredo”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, pp. 352-353.

⁴⁰ Joaquim Oliveira Caetano, “Garcia Fernandes. Uma Exposição...”, p. 26.

seu redor (é com certeza nesta situação que Gaspar Vaz surge em S. João de Tarouca) será o resultado dessa estrutura oficinal, com consequências evidentes no plano dos recursos artísticos.

A tentativa de identificação de autorias a partir de materiais figurativos, sem uma muito precisa averiguação das singularidades expressas no modo de os manusear, tem dado origem, por essa fundamental razão, a sucessivos equívocos.

2. 2. O núcleo de pinturas da igreja de S. João de Tarouca e os elementos para a definição do *corpus* da sua obra

Embora não tenha sido possível, contrariamente aos nossos planos e expectativas iniciais, incluir neste trabalho a parte mais significativa da documentação resultante do estudo material do importantíssimo núcleo pictórico da igreja de S. João de Tarouca, pensamos que no plano da autoria as pinturas não constituem propriamente um problema. É evidente que a documentação relativa ao processo técnico e criativo envolvido na sua concepção permitirá não apenas definir e caracterizar, com novas exigências de rigor, o universo artístico de Gaspar Vaz neste desempenho concreto, mas avançar, também, para a necessária progressão dos níveis de entendimento acerca de uma série de pinturas, que parecem depender de colaborações oficinais, isto é, para esclarecer também o problema da sua colaboração em algumas obras que se incluem no *corpus* da obra de Vasco Fernandes, como seja o caso, que consideramos mais paradigmático, do painel *Cristo em Casa de Marta e Maria*.

Uma concepção de pintura que passa fundamentalmente pelo realismo da forma, ainda que sem a visão acutilante de Vasco Fernandes, ou melhor, sem a sua capacidade técnica e criativa, mostra a centralidade que o modelo figurativo flamengo teve no processo formativo de Gaspar Vaz. O habitual repertório do visível é integrado de forma persuasiva na imagem, dando-lhe a atraente e sempre perseguida aparência do real. O *S. Pedro*, a *Virgem com o Menino e Anjos* e o *S. Miguel*, sem dúvida as melhores realizações pictóricas deste núcleo, são

especialmente ilustrativas dessa concepção de pintura e da estreita relação estética do seu autor com a matriz nórdica. A procura da beleza e da graça da forma, associada ao carácter festivo da sua paleta, são por ventura os traços que melhor o definem. Da síntese entre modelos e processos que reteve da sua aprendizagem em Lisboa e do que pode depois ver e aprender com Vasco Fernandes resulta uma obra notável. Tanto assim que persiste a ideia de que é de Vasco Fernandes o que de melhor resta do seu desempenho. Daqui também a necessidade de reconhecer Gaspar Vaz como um pintor notável, não apenas no âmbito da oficina viseense, mas no panorama da pintura portuguesa.

De acordo com a ideia que prevaleceu na historiografia, sobretudo a partir da síntese de Reis-Santos, e como já foi atrás referido, as sensíveis diferenças estilísticas do núcleo de pinturas de S. João de Tarouca permitiam separar o *S. Pedro* e o *S. Miguel*, atribuídos a Vasco, do políptico de *Nossa Senhora da Glória*, o único que em exclusivo se atribuía a Gaspar. Portanto, este poderia ter colaborado nos primeiros, mas teria feito sozinho o último.

Neste contexto, com a finalidade de perceber que diferenças efectivas podem legitimar uma separação do mesmo núcleo em dois agrupamentos distintos, será fundamental confrontar os painéis deste retábulo, especialmente o central, que figura a *Virgem com o Menino e Anjos*, com as duas tábuas antes atribuídas a Vasco Fernandes.

É importante registar que no políptico de *Nossa Senhora da Glória*, pese embora o sentido de unidade que prevalece entre os seis painéis que o formam, não é difícil detectar significativas diferenças de nível na concepção da figura humana, na estrutura compositiva e na construção espacial. Embora a simplificação e uma certa ingenuidade sejam pontualmente identificáveis na *Natividade* e na *Apresentação do Menino no Templo*, é sobretudo na *Anunciação* que elas ganham mais expressão. Mas, comparativamente, é mais elaborada a estrutura compositiva e a escrita pictural da *Natividade* e do painel central, a *Virgem com o Menino e Anjos*. Com esta observação preliminar não se pretende apontar o caminho, mais ou menos recorrente

neste tipo de situações, da eventual participação de colaboradores na concepção deste retábulo, pois se na expressão volumétrica da forma e na relação que estabelece entre os diversos elementos no campo figurativo, isto é, no modo de compor, manifesta alguma irregularidade, nos restantes aspectos mantém-se a constância que permite definir uma concepção determinada de pintura e um estilo próprio de pintar. Aliás, em qualquer percurso individual, e sobretudo quando se trata da realização de uma série de painéis integrados na mesma estrutura retabular, as oscilações no nível ou na qualidade artística das obras ocorrem com alguma frequência.

A graça, a suavidade e a delicadeza, o carácter algo acanhado na concepção da figura humana, o colorido aberto e vibrante, têm sido apontados como elementos definidores da linguagem de Gaspar Vaz⁴¹, em confronto com a “largueza de concepção e o movimento, a força, o carácter rude, elevado e digno de Vasco Fernandes”⁴². Seria suposto, portanto, que estes valores encontrassem correspondência directa nos painéis em questão.

Uma característica fundamental, que desautoriza essa partilha das pinturas de S. João de Tarouca pelos dois autores, identifica-se no modo peculiar como estrutura as figuras, que consiste numa insuficiente volumetria dos ombros, sobretudo na posição frontal, evidente no *S. Pedro* e em diversas figuras do políptico, e no desajustamento ou desarticulação das cabeças, não raras vezes desproporcionadas, com um grau de inclinação relativamente ao corpo que se traduz numa presença inverosímil, como sucede com o paradigmático *S. Miguel*. É através do alongamento dos corpos, da teatralidade das atitudes e dos gestos, e do ritmo dos panejamentos, que se procura justamente imprimir uma estrutura dinâmica às figuras e disfarçar as incorrecções ou as incoerências dos volumes anatómicos que não consegue evitar na concepção da forma. Todos os retábulos que se conservam em S. João de Tarouca, sem excepção, comungam desta fundamental característica.

Na linguagem da arquitectura mostra a versatilidade, de algum modo definidora, da pintura portuguesa, de cerca de 1520 a 1540. Enquanto no *S. Pedro*

⁴¹ Dalila Rodrigues, “Gaspar Vaz”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D.P., 1992, pp. 189-201.

⁴² Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 29.

opta pela estrutura assumidamente gótica do trono, no que diverge profundamente do de Viseu, na *Virgem com o Menino e Anjos* introduz sugestivas formas italianizantes, estas sim, próximas às que Vasco Fernandes utiliza no trono daquele famoso retábulo viseense, que supomos lhe teria servido de referência. O espaldar é em ambos rematado por uma concha de estrutura simétrica, envolta numa cercadura, formada por motivos vegetalistas de delicada volumetria na *Virgem com o Menino e Anjos*, e que no *S. Pedro* de Viseu tem a forma de um enrolamento, com uma volumetria mais definida. À simplificação da decoração do trono na parte inferior, em virtude da presença de um significativo número de figuras (da Virgem e do Menino rodeados pelos anjos músicos e cantores), corresponde uma exuberante decoração da estrutura superior, que inclui decorativa folhagem, rematada por uma máscara e dois *putti* a sustentar uma grinalda. Em confronto com o *S. Pedro* de Viseu, já que neste pormenor se afasta nitidamente do painel com o mesmo tema núcleo de S. João de Tarouca, é importante registar as semelhanças formais entre os dois *putti*, embora em diferente atitude e posição relativa no trono, que partilham o mesmo carácter ambíguo da figuração (peças de escultura ou presenças reais?).

Mas se os dois painéis de S. João de Tarouca, *A Virgem com o Menino* e o *S. Pedro*, diferem entre si no que diz respeito à linguagem da arquitectura dos respectivos tronos, são já vários os elementos (extensíveis às restantes pinturas do núcleo) que permitem estabelecer correspondências e associações. Note-se que ambos os tronos figuram assentes sobre pavimentos recortados, antecipados por um terraço de elementos vegetalistas, transcritos, igualmente, com rigores de ilustração botânica.

Na forma dos panejamentos, abundantes e movimentados ao nível do solo, as duas obras são também idênticas em todos os aspectos, seja no ritmo de organização em redor das figuras, prolongando-lhes os limites, seja nas longas pontas triangulares e nas dobras de efeito rebuscado. Note-se que esta amplidão dos tecidos, e dos seus caprichosos movimentos, é essencial para Gaspar Vaz dar às figuras uma certa sumptuosidade ou dignidade magestática, para compensar, de algum modo, o que não consegue com a expressão volumétrica dos corpos.

O modo como trabalha as propriedades reflectoras de alguns tecidos traduz-se numa escrita singular. Nos dois painéis em questão, esta característica poder-se-á identificar ao nível do peito do apóstolo e no *drap d'honneur* que introduz no trono da Virgem. Para obter esse efeito sobrepõe à cor de base uma tonalidade muito mais clara (no *S. Pedro*), ou até contrastante (na *Virgem com o Menino*), através de sucessivas e finas pinceladas, num grafismo nervoso e sem qualquer esbatimento ou suavização com a camada subjacente, a ponto de parecer um grosseiro trabalho de simplificação quando se observa com relativa proximidade. Nas gradações tonais mais subtis, sobretudo ao nível das pregas e das dobras, quando procura aclarar as zonas de sombra ou escurecer as zonas de luz, recorre usualmente ao mesmo tipo de marcação gráfica, que se traduz, numa observação da superfície visível sem qualquer instrumento auxiliar de observação, em pequenas e sucessivas descargas de pincel.

Mas embora explore com relativo êxito as qualidades volumétricas e de textura que a luz agencia à forma no plano, menoriza a sua importância para manipular o espaço, isto é, para espacializar as formas com a unidade rítmica e sentido estruturante que se identifica na obra do líder da oficina, logo numa fase inicial do seu percurso. É fundamentalmente a este nível que os dois retábulos *S. Pedro* diferem significativamente, e que, pelo contrário, o conjunto de pinturas do núcleo de S. João de Tarouca revelam uma absoluta e indiscutível unidade.

Que na expressão volumétrica da forma se verificam significativas diferenças entre os dois pintores, tendo os dois retábulos alusivos a *S. Pedro* como referência, é absolutamente certo, pois na relação entre a cabeça e o corpo, na dimensão relativa e na colocação são profundamente dissemelhantes – o de Viseu afasta-se completamente da forma acanhada e das dificuldades de articulação que se tornam patentes no de Tarouca. Mas, como se afirmou, é a distinta qualidade da luz que vem acentuar essas diferenças. Incidente da esquerda, mostra-se incipiente, não tanto no modo como serve propósitos de modelação dos volumes nos panejamentos, mas sobretudo para definir a relação espacial entre os elementos figurativos no plano. As consequências da sua minimização traduzem-se já no trabalho decorativo dos tecidos, sobretudo do pluvial em brocado, cujo motivo ornamental é transcrito de

modo contínuo e sem a verosímil descontinuidade que as dobras potencialmente lhe agenciam. Mas é sobretudo na ausência de uma relação espacial entre a figura e o trono – já que o pintor descurou o trabalho de projecção da sombra do apóstolo para lhe conferir a necessária autonomia volumétrica – que as diferenças ganham maior expressão.

Embora se possa alegar, dadas as substanciais diferenças entre as duas obras em questão, que a obra de S. João de Tarouca corresponda a uma primeira versão da tábua de Viseu, feita por Vasco Fernandes numa cronologia próxima à do retábulo de Lamego, a análise comparativa com este núcleo, ao nível da concepção volumétrica da forma e da manipulação da luz, entre outros aspectos de carácter mais pontual, não deixa qualquer espaço disponível para fundamentar tal hipótese. Onde estão, por exemplo, as linhas contínuas de luz a reforçar os ângulos das formas arquitectónicas, como sucede na *Circuncisão* ou na *Apresentação do Menino no Templo*? Onde estão as articulações ou os percursos rítmicos obtidos na subtil associação entre luz e cor, tão caros a Vasco Fernandes?

Na *Virgem com o Menino e Anjos* o modo de manusear a luz, seja na expressão dos volumes, seja na espacialização da forma, é em todos os aspectos idêntico ao do *S. Pedro*. Na relação entre a Virgem e o trono, a luz não serve, senão de modo muito incipiente, propósitos de espacialização e de articulação formal. O mesmo sucede com o conjunto dos anjos, escalonados com notável equilíbrio, mas sem o necessário sentido de profundidade e de articulação no espaço, com a excepção dum apontamento lumínico à direita, que assegura uma relativa autonomia do anjo da arpa face aos anjos cantores, mas sem conseguir evitar a impressão de recorte e de ausência de volume.

Os restantes painéis do políptico de S. João de Tarouca, se permitem reforçar a identificação de alguns aspectos já aqui enunciados, vêm colocar em destaque outros elementos da sua linguagem e do seu modo de pintar. A sua versatilidade ao nível da arquitectura é bem visível na *Natividade*, quando as formas renascentistas da coluna se misturam com o arco ogival de uma construção em ruínas, que dá acesso à visualização de um belo fundo de paisagem.

Já na *Apresentação do Menino no Templo*, reproduz, com extraordinária correcção formal e com rigor representativo, um tramo da nave de um templo românico rematado por uma capela. Mas a relação com a linguagem figurativa de Vasco Fernandes é também identificável a este nível. A título de exemplo, veja-se o tipo de estruturas arquitectónicas – os torreões circulares animados por janelas geminadas – que introduz no fundo do painel da *Adoração dos Reis Magos*. A Virgem deste painel, representada a segurar o pé do Menino, é também um bom exemplo para identificar o carácter algo acanhado, e de proporções nem sempre bem calculadas, das suas figuras.

Na *Anunciação*, que é também um bom exemplar para identificar as tentativas de superar dificuldades na construção do espaço, repete-se o mesmo tipo de formulário, seja nas incorrecções anatómicas do anjo Gabriel, designadamente no afastamento desajustado das pernas, seja no excessivo alargamento dos panejamentos em redor da Virgem ajoelhada, sem que se registre qualquer anotação de volume anatómico que corresponda à sua posição.

Se na *Virgem com o Menino e Anjos* é notória a dificuldade de Gaspar em modelar de modo verosímil as mãos, sobretudo quando lhes imprime uma posição de certa curvatura (sobretudo visível na mão direita da Virgem), a *Anunciação*, a *Natividade* e a *Adoração dos Magos* do mesmo políptico oferecem diversos exemplos do mesmo procedimento ou das mesmas dificuldades. Na tábuca de forma rectangular de dimensões mais reduzidas, colocada na parte central superior do retábulo, *Cristo entre S. Pedro e S. João*, o excessivo alongamento dos dedos de Cristo e de S. Paulo é evidente. E se no retábulo *S. Pedro* a opção pelas luvas vermelhas lhe facilita o trabalho, já no *S. Miguel*, e embora o escudo lhe sirva de pretexto para não representar a mão esquerda, a que segura a espada é manifestamente deformada. Nas tábuas de predela do *Baptismo de Cristo* e do *S. Pedro*, da Sé de Viseu identificam-se uma série de mãos com formas semelhantes.

Nos rostos dos diversos painéis do núcleo de S. João de Tarouca verifica-se também uma extraordinária homogeneidade e situa-se num registo muito próximo aos das predelas do *Baptismo de Cristo* e de *S. Pedro* de Viseu, sobretudo no que diz

respeito à caracterização de máscaras de um certo tipo masculino. O rosto de S. José, na *Natividade* e na *Adoração dos Reis Magos*, nas características fisionómicas, nos olhos com pálpebras bem definidas, na forma do nariz, da boca e dos lóbulos das orelhas, nos sulcos profundos e na forma das barbas, traduzidas em fios fragmentados e movimentos espiralados, autoriza uma cabal aproximação com os rostos que surgem nas referidas predelas, concretamente o de Santo André (*Batismo de Cristo*) e o de S. Jerónimo Penitente (*S. Pedro*).

Uma característica que tem sido insistentemente assinalada no âmbito do confronto entre os dois retábulos *S. Pedro* é o da qualidade do retrato do de S. João de Tarouca. Com base neste aspecto particular, Reynaldo dos Santos chegou mesmo a sugerir a hipótese de uma autoria de Cristóvão de Figueiredo; pintor a quem reconhece, com toda a justiça, uma especial qualidade de retratista⁴³. Na verdade, se a caracterização fisionómica do *S. Pedro* de S. João de Tarouca é notável, embora não seja fácil entender as razões que fundamentam a superioridade deste relativamente ao de Viseu (para além dos equívocos que nas duas primeiras décadas do séc. XX conduziram a algumas observações absurdas), não é menor a qualidade dos rostos que figuram nos diferentes painéis deste núcleo, apesar da manifesta dificuldade em posicionar as orelhas, quase sempre enormes, e em dar forma e expressão coerente aos olhos quando o rosto não figura numa posição frontal.

As afinidades entre as características do rosto de *S. Pedro* e as que apontámos para os rostos que figuram nos painéis do políptico de *Nossa Senhora da Glória* são evidentes a partir de uma análise comparativa da forma dos olhos e do nariz, bem como, em algumas situações, do modo de transcrever a barba. Porém, tal como sucede com a figura de costas representada no painel da *Adoração dos Magos*, que é sem dúvida uma citação da linguagem de Vasco Fernandes – a partir do *Calvário*, da colecção particular, ou do da Sé de Viseu – é também a este nível necessário

⁴³ Reynaldo dos Santos, *Conferências de Arte*, Lisboa, 1941. Na conferência intitulada “O Mar e o além-mar na Arte Portuguesa”, anterior a 1941, já que nela anuncia a realização da exposição de 1940, afirma, na p. 35: “Mas a obra essencial da região e uma das mais altas da pintura portuguesa pela nobreza de estilo e realismo dominador do retrato, é o «S. Pedro» de S. João de Tarouca (ca. 1520) atribuído a Vasco Fernandes, embora me pareça entrever antes nêlo a alma gótica e o espírito do retrato de Cristóvão de Figueiredo”.

acautelar que a provável colaboração de Gaspar nos retábulos da Sé de Viseu em nada contribui para clarificar a fronteira entre os dois modos de pintar.

Já no tipo fisionómico da Virgem, apesar das pontuais variantes que introduz de painel para painel no núcleo de S. João de Tarouca, identifica-se uma linguagem mais individualizada, concretamente nas formas cheias do rosto, no desenho da boca, de lábios carnudos, na forma acentuada das pálpebras, e até na configuração de uma pequena barbela. O painel *Virgem com o Menino e Anjos* e a *Natividade* são exemplares a este nível, e permitem identificar significativas diferenças com o tipo fisionómico feminino criado por Vasco Fernandes nos diversos painéis do retábulo de Lamego, ou ainda na *Assunção da Virgem* (M.G.V.) e no tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos* (M.N.A.A.). No entanto, é já possível estabelecer algumas relações entre este tipo fisionómico de Gaspar Vaz e o das figuras femininas que se representam na predela do *Pentecostes* da Sé de Viseu, especialmente o de Santa Luzia e de Santa Catarina, ainda que a correcção e a estrutura anatómica vigorosa das figuras, além do trabalho de concepção da paisagem, apontem para a intervenção dominante de Vasco Fernandes.

Finalmente, um dos aspectos que é do maior interesse assinalar no âmbito da relação profissional entre Gaspar e Vasco, provando que a partilha de meios ou instrumentos técnicos, e não apenas de modelos figurativos, foi também um processo constante na oficina, é o facto de se repetir no *S. Pedro* e no *S. Miguel*, do núcleo de S. João de Tarouca, o mesmo motivo decorativo usado na representação de alguns tecidos dos retábulos da Sé de Viseu, que, como já foi referido, surge nos painéis de grandes dimensões, designadamente no pluvial de S. Pedro e no gibão de S. Sebastião, e em duas figuras dos painéis pequenos das predelas: no *Pentecostes*, mais precisamente na capa de Santa Catarina, e no *S. Sebastião*, na figura de Santo Estevão.

Porque se trata do mesmo motivo, não é difícil assinalar as diferenças no modo como foi trabalhado nas diferentes pinturas. No manto de S. Pedro e no gibão de S. Sebastião, os reflexos da luz sobre os supostos fios dourados do brocado são minuciosamente calculados através de traços ou segmentos de dimensões ínfimas, na

maioria reduzidos a uma descarga em ponteados contínuo, e programados de modo sensível, isto é, com um sensível adensamento ou esbatimento, consoante se trate de simular zonas de luz, de sombra e penumbra. Uma sensibilidade diferente, e um modo diferente de pintar, é a que se identifica nas duas predelas dos retábulos de Viseu e nos dois retábulos de S. João de Tarouca, cuja técnica se mostra rigorosamente coincidente – os traços ou segmentos são mais compridos e definem apenas zonas de luz e de sombra, sem prever a transição entre uma coisa e outra. A consequência desta simplificação torna-se evidente – nestas, ao contrário daquelas, o motivo é trabalhado de modo contínuo, sem que se simule a sua interrupção de acordo com a expressão volumétrica das pregas e dobras. Na mesma linha, será interessante verificar que as extremidades das peças de indumentária onde surgem os referidos motivos ornamentais têm também um tratamento distinto. No S. Pedro e no gibão de S. Sebastião é uma linha luminosa, através de um pontuado contínuo ou de pequeníssimos traços em torção, que recorta as formas, enquanto nas quatro situações restantes esse trabalho é completamente descurado ou simplificado.

A repetição dos mesmos motivos decorativos em diferentes pinturas identifica-se, também, no políptico de *Nossa Senhora da Glória*. Na *Apresentação do Menino no Templo*, o motivo decorativo da toalha repete-se no pluvial do anjo que figura à direita no painel *Virgem com o Menino e Anjos*. Já na *Adoração dos Reis Magos*, Gaspar recorre a motivos distintos para ornamentar o traje das três figuras. O trabalho de superfície para traduzir esse motivo em luz é exactamente o mesmo que surge no S. Pedro, no S. Miguel e nas referidas predelas dos dois retábulos de Viseu.

Na construção espacial, e sobretudo a partir dos traçados perspécticos dos pavimentos das cenas de interior, são fáceis de identificar algumas dificuldades e incongruências de Gaspar Vaz. A convergência das ortogonais para uma zona limitada, embora sem a definição do ponto de fuga único, e a repartição da profundidade tanto quanto possível correcta ao olhar, são consequências de uma construção representativa que parte directamente da observação da realidade sensível. A representação descritiva dessa realidade prevê a resolução de problemas específicos, quase sempre pensados de forma separada e exclusivamente a partir da

superfície da representação. Assim, não surpreende que a bizarria perspéctica da *Apresentação do Menino no Templo*, através de evidentes desajustamentos entre o pavimento e o altar, não se identifique na representação do tema da *Natividade*, cujos materiais figurativos oferecem, comparativamente, um menor grau de complexidade – a partir da monumentalização da figura da Virgem e dos abundantes panejamentos que organiza em seu redor oculta parcialmente a visão do pavimento em profundidade. Com a representação do longínquo fundo de paisagem, num interessante exercício de perspectiva aérea, se não consegue evitar um certo alteamento relativamente ao primeiro plano, concebe uma estrutura figurativa que contribui para o carácter seguramente satisfatório da imagem ao olhar do espectador. No entanto, e à semelhança do que sucede com a representação da *Anunciação*, torna-se evidente a dificuldade em articular harmoniosamente as figuras – a da Virgem aproxima-se demasiado, ficando em franca desarticulação com as restantes. Tal como Vasco Fernandes, distribui pelo pavimento, especialmente neste painel, uma série de pequenos fragmentos, pedras e paus, como suportes para sugerir a percepção da profundidade, porém fá-lo numa escrita pictural incomparavelmente mais simplificada. Na construção espacial do tema *Adoração dos Reis Magos* recorre ao alteamento da composição, com as linhas que definem o pavimento a convergirem para a figura teatralizada de um dos personagens centrais.

Dada a dificuldade em definir, com o necessário rigor, uma fronteira precisa entre o desempenho dos dois principais pintores da oficina nos grandes retábulos da Sé de Viseu, é ainda através do núcleo de pinturas da igreja de S. João de Tarouca, e especialmente no retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, que se integra no *corpus* da obra de Gaspar Vaz um conjunto de obras – quatro núcleos distintos, num total de nove pinturas – distribuídas actualmente por diferentes colecções, provenientes de diversas igrejas da região da Beira Alta.

Como já se referiu, Luís Reis-Santos, na monografia publicada em 1946, integra-as no *corpus* da obra de Vasco Fernandes, mas no âmbito da exposição «Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento» foram por nós incluídas, tanto

ao nível do discurso expositivo, que procurou criar situações de confronto, como na organização do catálogo, no *corpus* da obra de Gaspar Vaz⁴⁴. Os pontos de ligação, que podemos agora constatar com maior rigor, são suficientes para formular esta hipótese.

Apesar da estreita relação com a linguagem figurativa de Vasco, à semelhança do que sucede com a generalidade das pinturas de S. João de Tarouca, é possível detectar nestes quatro núcleos alguns desvios muito significativos, como seja o da estrutura da figura humana, sempre mais acanhada, o trabalho de modelação, numa técnica sempre mais simplificada e simplista, o manuseamento da luz, sempre mais incipiente, ou ainda determinadas soluções, como seja o tipo de rostos femininos, a forma extraordinariamente alongada das mãos ou a sua incorrecção formal em determinadas posições. O desigual estado de conservação das pinturas e a ausência de uma base de dados rigorosa, sobretudo relativa à composição e manuseamento de materiais picturais, obriga a centrar a sua análise, preferencialmente, na linguagem figurativa. Porém, não se pode ignorar que a paleta de Gaspar Vaz é incomparavelmente mais viva e contrastante do que a de Vasco Fernandes. Um olhar sobre o políptico de *Nossa Senhora da Glória* autoriza já esta afirmação, mas é com base no S. Miguel, cujo tratamento, ainda em curso, temos os privilégio de acompanhar, que ela se poderá fundamentar. Liberto de sujidade e de vernizes oxidados, identificados os vastos repintes que o “mascaram”, ganha agora plena expressão a presença de tonalidades abertas e fortemente contrastantes, como seja o vermelho e o rosa do manto, as tonalidades contrastantes das asas, e o seu tímbrico fundo amarelo.

Virgem da Anunciação

A tábua de pequenas dimensões com o busto da *Virgem da Anunciação*, acerca da qual se sabe apenas ter pertencido à colecção de António Moreira Cabral, tal como as duas pinturas de Vasco Fernandes que supomos provenientes de Salzedas, é em muitos aspectos idêntica ao núcleo de S. João de Tarouca. Além das

⁴⁴ Dalila Rodrigues “Gaspar Vaz”, pp. 189-201.

semelhanças no tipo de rosto da Virgem, é também o apontamento de paisagem do fundo deste pequeno painel, a repetir o que figura no fundo da *Virgem com o Menino e Anjos*, que serve de fundamento à proposta de autoria de Gaspar Vaz.

Apesar do seu registo quase miniatural, esta pintura, pelo sentido depurado do cenário, pela extraordinária correcção formal da figura, confirma que os recursos técnicos e criativos deste pintor são a vários títulos notáveis. Note-se que a pintura tem um acrescento em toda a parte superior que procura reconstituir parte dos elementos figurativos, concretamente o nimbo da Virgem e a Pomba.

Virgem e Anjo da Anunciação

As duas tábuas de pequenas dimensões provenientes da igreja matriz do Barreiro (Tondela), actualmente no Museu Grão Vasco, com a *Virgem da Anunciação* e o *Anjo S. Gabriel*, nos traços fisionómicos dos rostos e na forma longa das mãos, no modo contínuo como se transcreve o motivo decorativo do pluvial de S. Gabriel, e no grafismo do pincel, no tracejado contínuo para esbater a sombra (veja-se especialmente o véu da Virgem), encontram, não apenas evidente correspondência, mas também claríssimas coincidências com os diversos painéis do políptico de *Nossa Senhora da Glória*.

Apesar do desgaste da matéria pictural, ressalta em ambas as pinturas a mesma tonalidade das carnações, muito diferente da que genericamente se identifica na obra de Vasco Fernandes. Através do infravermelho convencional é possível detectar características do desenho subjacente e identificar algumas alterações pontuais, já ocorridas ao nível da execução pictural. Para além do traço contínuo que contorna e define as formas, identifica-se uma rede de traços paralelos, que serve para marcar as sombras e definir elementos anatómicos. Ganha especial ênfase a presença de um tracejado em segmentos rítmicos, pequenos e curvos (exactamente o mesmo tipo de grafismo a que recorre no estágio pictural) ao logo do nariz da Virgem, a acompanhar o traço contínuo que lhe define a forma no limite. O mesmo tipo de marcação identifica-se ao longo dos dedos, com a finalidade de acentuar a sua rotundidade e anular o carácter plano da forma que resulta do traço de contorno. A

marcação das pálpebras e da pequena barbela é feita através de um traço sensivelmente mais fino e de uma rede mais densa.

As alterações entre o desenho e o estádio pictural ocorrem sobretudo ao nível das cabeças de ambas as figuras, quando o pintor decide anular a presença de um diadema na Virgem, e parte dos traços que a nimbavam, e quando opta por anular, também, parte significativa da farta e esvoaçante cabeleira do anjo Gabriel.

Comparativamente ao desenho dos diversos bustos que figuram nas predelas dos retábulos da Sé de Viseu, o das duas pinturas em questão, não só é menos abundante, mas também mais simplificado.

S. Pedro e S. Paulo

De procedência desconhecida, os miniaturais bustos de *S. Pedro* e de *S. Paulo* (da colecção do M.G.V.), tanto no tipo de rostos como nos acessórios iconográficos repetem os das tábuas *Adoração dos Reis Magos* e de *Cristo entre S. Pedro e S. João* do políptico de S. João de Tarouca. Embora o desenho subjacente assuma nestas menor visibilidade, através da fotografia de infravermelho convencional, do que nas duas pinturas anteriores, as semelhanças ao nível pictural, pelo tipo de rostos, pela tonalidade e densidade das carnações e dos azuis, apontam para uma autoria comum.

A relação entre as características fisionómicas do rosto de *S. Pedro*, bem como a forma da sua indumentária, e as do mesmo apóstolo que figura no painel *Cristo em Casa de Marta e Maria*, leva a crer que seja comum o modelo e, porventura, o desempenho. Na mesma linha, mais pelas pistas ao trabalho a desenvolver, do que com qualquer propósito conclusivo, são de registar as semelhanças destas duas tábuas miniaturais com a figura do apóstolo que, no *Pentecostes* da Sé de Viseu, é representado em atitude de leitura, e com os bustos da predela de grandes dimensões, que representa o *Apostolado*, da colecção de Fernando Távora.

Painéis do retábulo de Castelo de Penalva

Os quatro painéis provenientes da igreja matriz de Castelo de Penalva, *Virgem da Anunciação*, *Anjo da Anunciação*, *Adoração dos Magos* e *Santo Bispo com doador*, que formavam com toda a probabilidade o antigo retábulo da capela-mor, e que se conservam actualmente no paço episcopal de Viseu, são plenamente integráveis no universo artístico de Gaspar Vaz.

O anjo Gabriel poder-se-ia incluir na *Virgem com o Menino e Anjos*, de S. João de Tarouca, tais são as semelhanças formais que o aproximam dos que figuram neste painel, especialmente a expressão volumétrica da figura, os traços fisionómicos do rosto, o tipo de indumentária, com mangas tufadas por laços, a forma das asas e o modo de formular as penas. São também notáveis as semelhanças entre o enrolamento e a grafia da inscrição da filactéria desta pintura com a da *Anunciação* do mesmo núcleo de S. João de Tarouca, tal como sucede com a *Adoração dos Reis Magos* que, com poucas variantes, repete a solução compositiva e algumas figuras do painel com o mesmo tema deste políptico.

Já o *Santo bispo com doador*, sem dúvida o melhor exemplar deste núcleo, vem confirmar, na correcta caracterização das máscaras das duas figuras, as qualidades de retratista de Gaspar Vaz. Se o pormenor da figuração do escabelo com o livro remete directamente para a *Anunciação* de S. João de Tarouca, a figura do Santo Bispo é idêntica, nas características fisionómicas, nos acessórios e na pose, à figura de S. Brás que se representa na predela do retábulo *S. Sebastião* da Sé de Viseu, um dos motivos, com certeza, que levou Luís Reis-Santos a atribuir a série a Vasco Fernandes.

Neste interessante painel, não pode deixar de se assinalar a presença de uma arcaria gótica, a definir à cena um limite espacial e a abrir o campo visual para os habituais fundos de paisagem. Se a obra em questão poderá ser datável de cerca de 1530-1540, o recurso a esta linguagem tradicionalista poderá confirmar a versatilidade patente na série de S. João de Tarouca, pois não só surge em consonância com a estrutura formal do trono do *S. Pedro* e com a *Natividade* do retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, como em dissonância com a estrutura formal

do trono da *Vigem com o Menino e Anjos* (que por sua vez se aproxima do trono de *S. Pedro*, de autoria de Vasco Fernandes) e com a *Virgem da Anunciação*, actualmente na colecção do Museu Nacional Soares dos Reis.

3. Obras de oficina: a extensão da linguagem figurativa de Vasco Fernandes

O problema da partilha de obras por autor, especialmente no âmbito da oficina de Viseu, é uma velha e polémica questão. É forçoso que alguns núcleos e exemplares isolados, por razões que insistentemente já apontámos, persistam sem autoria certa, mas tal circunstância não implica, evidentemente, que o seu valor histórico e estético se veja diminuído. No conjunto, são um valioso testemunho da importância da oficina, da mestria do seu líder, dos diferentes níveis ou capacidades artísticas dos pintores que o seguiram, assim como do interesse de uma clientela local pela pintura. Insere-se neste âmbito, a *Virgem com o Menino e Anjos*, localizada na igreja matriz de Aldeia Viçosa (antiga Santa Maria de porco), que em data recente Vitor Serrão identificou e divulgou como obra de Vasco Fernandes⁴⁵.

A sua relação com o modelo, que representa aliás o mesmo tema, do núcleo pictural de S. João de Tarouca, o painel central do retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, e as estreitas afinidades, tanto ao nível de linguagens figurativas, como na expressão gráfica do desenho e na técnica de execução pictural, com as tábuas de pequenas dimensões a *Virgem e Anjo da Anunciação* (M.G.V.), que incluímos no *corpus* da obra de Gaspar Vaz, definem-lhe o espaço na oficina de Viseu. Todavia, considerando que os dados disponíveis são ainda insuficientes para avançar com a rigorosa caracterização dos processos envolvidos no retábulo de *Nossa Senhora da Glória*, e que as pinturas com as quais mantém rigorosas afinidades, os dois painéis da *Virgem e do Anjo da Anunciação*, não têm nenhum suporte documental escrito a

⁴⁵ Vitor Serrão, “Uma obra-prima do Grão Vasco em Aldeia Viçosa”, *Público*, 16 de Maio de 2000; *Idem*, “O painel de Vasco Fernandes, o Grão Vasco, na igreja de Santa Maria de Porco (Guarda)” (no prelo).

apoiar a atribuição feita por nós a Gaspar Vaz, deixa-se o problema da sua atribuição em aberto.

Na relação entre o modelo figurativo desta pintura de Aldeia Viçosa e o do painel com o mesmo tema de S. João de Tarouca, a partir da realidade visual de ambas as pinturas, reside parte significativa do seu valor documental – uma vez mais, é a repetição de modelos, com maiores ou menores variantes, que surge a marcar processos e ritmos de trabalho na oficina de Viseu. Por outro lado, a sua localização aponta para um relativo alargamento do âmbito geográfico da oficina, ainda que Aldeia Viçosa fique relativamente próxima de Linhares da Beira, local onde se conservam três exemplares com a “marca” da oficina, atribuídos a Vasco Fernandes por Reis-Santos.

Globalmente, quando comparada com a pintura de S. João de Tarouca, que lhe teria servido de referência, ressalta na *Virgem com o Menino e Anjos* um processo de simplificação formal. Confronte-se o nível de elaboração da arquitectura de ambos os tronos, dos respectivos terraços vegetalistas e a indumentária das figuras. Ao realismo e à visão detalhada da forma – nos pormenores decorativos do trono, nos rigores de ilustração botânica com que se define a vegetação, nos pormenores de indumentária – opõem-se soluções simplificadas e até simplistas, pois o que numa é o resultado de uma escrita pictural elaborada, é na outra uma versão mais simplificada de materiais figurativos semelhantes.

A ausência da delicada transparência do véu da Virgem, do minucioso trabalho de configuração dos motivos ornamentais do pluvial do anjo no primeiro plano, ou do tratamento dos motivos vegetalistas, têm absoluto correspondente na simplificação da forma do trono. Aliás, tendo em consideração a visibilidade que este elemento figurativo assume em ambas as composições, e o diferente nível de elaboração em ambas as pinturas, não é necessário evocar outro tipo de linguagem para assinalar diferenças significativas. Além da ausência de qualquer presença ornamental, assinala-se ainda uma concepção demasiado fruste da forma, nomeadamente da linha definidora do assento com visíveis oscilações e incorrecções de perspectiva. E o mau estado de conservação da pintura não é suficiente para

justificar este nível de simplificação – apenas numa zona pontual, a do espaldar, se verifica um repinte integral a encobrir o motivo decorativo de um tecido. Diga-se que este motivo, que assume parcial visibilidade através da fotografia de infravermelho, não deriva do modelo que provámos ter sido utilizado nos retábulos da Sé de Viseu e nos da igreja de S. João de Tarouca. Trata-se de um outro, semelhante a este nos motivos florais e geométricos, que parece seguir de perto (a imagem não permite reconstituir com precisão as suas formas) o que decora o trono do *S. Pedro* de S. João de Tarouca.

Dificuldades de articulação, e incorrecções anatómicas muito concretas, tornam-se evidentes na concepção da figura da Virgem. A cabeça, colocada com acentuada inclinação para a direita, a definir uma diagonal ao eixo do corpo, através do excessivo alongamento e torção do pescoço, assume uma proporção desajustada relativamente à acanhada expressão volumétrica dos ombros, numa solução que apontámos como definidora do estilo de Gaspar Vaz.

O trabalho de modelação do ombro direito, na articulação com o volume do braço, traduz-se numa incorrecção formal, cuja visibilidade é acentuada pela cor branca do vestido e pela difícil relação com a forma do manto, que figura em posição descaída. Uma situação semelhante ocorre ao nível da definição do volume anatómico dos joelhos (no registo cromático correspondente ao manto), pois na ampla distribuição do tecido sobre o assento do trono reserva-se uma zona demasiado restrita para a definição de uma correspondente e verosímil forma anatómica.

A forma das mãos, especialmente a da esquerda que ampara o Menino, pode também inscrever-se no repertório figurativo de Gaspar Vaz, pois trata-se de uma evidente “repetição” da que figura no painel com o mesmo tema de Tarouca. O mesmo sucede com a forma dos pregueados dos tecidos e do seu recorte terminal ao nível do simplificado terraço de vegetação. Pela flagrante similitude, deve comparar-se a forma da dobra do manto da Virgem, que figura junto ao único anjo que introduz no primeiro plano, com a do vestido do anjo Gabriel do painel da *Anunciação* do

políptico de *Nossa Senhora da Glória*. De resto, será oportuno confrontar estas formas com a da figura de Marta, no *Cristo em Casa de Marta e Maria* (M.G.V.).

A expressão volumétrica das figuras dos anjos, e sobretudo do que figura no primeiro plano, já que os restantes se representam apenas a meio corpo, deve relacionar-se com a do anjo situado à esquerda na *Virgem com o Menino e Anjos*, sobretudo no modo como se define o amplo volume do joelho. De resto, nos tipos fisionómicos, nas cabeleiras fartas e ruivas, na forma das asas, no modo de conceber picturalmente as penas, nas expressivas dificuldades com o trabalho de modelação das mãos – de dedos longos e hirtos ou encurtadas e simplificadas por força da posição – as semelhanças entre os anjos deste painel de Tarouca e os que de uma forma globalmente mais simplificada surgem na pintura de Aldeia Viçosa são evidentes.

Um outro tipo de pormenores figurativos deve ser evocado para estabelecer a relação entre o políptico *Nossa Senhora da Glória* e a pintura em questão. Veja-se a relação entre o tipo dos Meninos, nas carnações gordas e com orelhas mal proporcionadas, a coincidência da invulgar indumentária em vermelho ou, na mesma linha, o pormenor da Virgem a segurar o seu pé, tal como sucede no painel da *Adoração dos Reis Magos* daquele políptico.

Todavia, além das diferenças e das semelhanças que temos vindo a apontar, e provando que a capacidade criativa dos pintores da oficina não se esgota no formulário do mestre, identifica-se nesta pintura um conjunto de detalhes singulares. A presença da pauta de música com registos gráficos legíveis é um pormenor deveras interessante e em nada usual nos repertórios da oficina. Na *Virgem com o Menino e Anjos* de Tarouca, os anjos utilizam um cantochão, e os instrumentos musicais, aqui reduzidos a duas charamelas e um banjo, diversificam-se. O correspondente mais directo, do ponto de vista da natureza destes materiais figurativos, encontra-se na *Assunção da Virgem* de Vasco Fernandes, mas as diferenças, nas formas concretas e no tratamento pictural, nomeadamente na forma do enrolamento da pauta de música e das charamelas, são significativas. E se as diferenças cronológicas entre as pinturas em questão poderão servir de argumento para justificar tais diferenças de concepção,

é fundamental não ignorar que, no registo do pormenor, Vasco Fernandes revela em todo o seu percurso uma acutilante visão da forma e uma técnica absolutamente exímia de representação realista. Sem excepção, todas as suas pinturas de autoria certa dão bons exemplos dessa visão e desses recursos técnicos.

Ainda no âmbito dos aspectos singulares identificáveis nesta pintura, embora sem especial alcance iconográfico, registre-se a opção pela figuração das mãos do Menino sob o lenço que envolve a cabeça da Virgem e que se organiza em redor do seu pescoço. Apesar do interesse desta variante formal, o pintor não evita que a dificuldade com o desenho e modelação pictural das mãos assumam visibilidade.

Na globalidade do acervo da oficina de Viseu, os exemplares mais próximos desta obra, como já se disse, são os dois painéis de pequenas dimensões, a *Virgem e o Anjo da Anunciação* (da colecção do M.G.V). A Virgem é, não só rigorosamente idêntica no tipo fisionómico, como repete com precisão, também, a posição da cabeça e as formas do recorte do véu que a envolve. No desenho subjacente da *Virgem da Anunciação* pode mesmo identificar-se o diadema que surge na de Aldeia Viçosa, bem como os traços, em formulação rigorosamente idêntica, que as nimbam. No que elas diferem significativamente, é na tonalidade dos materiais picturais, mas tal diferença deve-se provavelmente à sujidade e ao verniz oxidado que recobre a segunda, e que lhe dá uma falsa tonalidade ambarina. Neste âmbito, é necessário acautelar também a presença de lacunas e de pontuais repintes, como seja o que recobre em tom carmim os lábios da Virgem ou o traço preto que contorna o rosto do Menino.

O tipo de grafismo na definição das pregas e dobras dos panejamentos, ao nível pictural, tal como a tipologia do desenho subjacente é também rigorosamente idêntico em ambos os núcleos. Nos rostos de ambas as Virgens assinala-se a presença de um tracejado em segmentos rítmicos, pequenos e curvos, ao longo do nariz, bem como a rede de traços paralelos, de espessura fina, para a definição dos volumes das pálpebras, do lábio superior e da barbeta.

Outro tipo de grafismo, e algumas alterações pontuais entre o desenho e o pictural (o que não surpreende, dada a diversidade de materiais figurativos), são

identificáveis na *Virgem com o Menino e Anjos*. Na definição da forma dos dedos, especialmente do polegar da mão da Virgem e na perna do Menino, verifica-se um processo de simplificação do desenho, que passa pela definição de um zigzagado, ao invés dos segmentos curtos e interrompidos que surgem noutras formas. Na mesma mão, é bem visível o cuidado posto na configuração anatómica já ao nível do desenho, ainda que picturalmente o resultado não seja notável.

A planificação das zonas de sombra ao nível dos panejamentos, mais visível no pluvial do anjo cantor em primeiro plano, traduz-se num tracejado de marcação e orientação manifestamente irregular. As alterações mais significativas entre o desenho a fase pictural identificam-se na forma e posição da cabeça do Menino, bem expressa nas duas orelhas que assumem visibilidade através da imagem de infravermelho. No anjo cantor, colocado em primeiro plano, a alteração entre o desenho e o pictural passa pelo encurtamento dos dedos extraordinariamente longos da mão, à semelhança do que se verifica no *Anjo da Anunciação*, e pela forma do pluvial – um traço contínuo e mais espesso do que o que é utilizado para planificar as sombras dava-lhe uma forma que não foi seguida ao nível da cor.

A semelhança entre a forma e o motivo decorativo deste pluvial e o do *Anjo da Anunciação* é também um indicador da relação entre os dois núcleos – o motivo decorativo do cabeção do primeiro repete-se no segundo. Mas a ausência de pedraria e do motivo florido, que surgem a ornamentar o *Anjo da Anunciação*, mostra que a pintura de Aldeia Viçosa corresponde também a uma versão mais simplificada de materiais figurativos semelhantes.

E na sequência da identificação destes mimetismos e simplificações formais, será interessante confrontar a imagem de infravermelho da cabeça do *Anjo da Anunciação*, na qual assume visibilidade uma cabeleira farta e esvoaçante, com a dos anjos músicos que figuram no fundo. De resto, as suas mangas tufadas surgem invariavelmente como formulário da oficina, especialmente na pintura de Gaspar Vaz ou na que lhe é atribuível.

Os dados são ainda manifestamente insuficientes para se saber, com o necessário rigor, de que modo teria progredido, numa dinâmica temporal, a

linguagem dos colaboradores e discípulos directos de Vasco Fernandes, nomeadamente a de Gaspar Vaz. A ausência de qualquer informação relativamente à cronologia das pinturas que incluímos no *corpus* da sua obra impõe também alguns limites de interpretação dos exemplares da oficina que lhe estão mais próximos.

O *Judeu*, provável fragmento de uma tábua maior, as duas tábuas de predela com *Santiago Menor e S. Pedro e S. Bartolomeu e Santiago Maior* (da colecção do M.N.A.A., as duas últimas provenientes do convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora), a *Anunciação*, a *Adoração dos Reis Magos* e a *Descida da Cruz*, que se conservam na matriz de Linhares da Beira, o tríptico de *Santiago, S. Pedro e S. Bartolomeu*, proveniente de Cassurrães, o díptico de *S. Pedro e S. Paulo*, proveniente de Pindo, Penalva do Castelo, e a *Lamentação sobre o Corpo de Cristo* (os três da colecção do M.G.V., em péssimo estado de conservação), um pequeno painel de predela, da colecção de Almeida Moreira, figurando *S. Tiago*, foram também incluídos, além das pinturas a que já se aludiu ao longo deste trabalho (e do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, que se analisará mais adiante), no *corpus* da obra de Vasco Fernandes, proposto por Luís Reis-Santos. Por isso, nos cerca de oitenta exemplares, seleccionados e cronologicamente “arrumados” pelo autor, não podem deixar de se tornar evidentes as profundas e incompatíveis oscilações de qualidade.

O que estas pinturas têm em comum, com pontuais excepções, como é o caso do núcleo de Linhares da Beira, bem mais débil, é uma iniludível ligação à linguagem figurativa do mestre e um desvio muito significativo quanto a processos de escrita.

Passa essa ligação pela forte caracterização fisionómica dos rostos, por formas de panejamentos e pormenores de indumentária, por arquitecturas e elementos que compõem a paisagem. O seu referente mais próximo é sem dúvida o conjunto de retábulos da Sé de Viseu, especialmente os bustos das predelas. E são também as mãos e pés de dedos extraordinariamente longos e nodulosos, com dificuldades notórias no desenho e no trabalho de modelação, que como se viu surgem em trechos destes retábulos e, invariavelmente, neste conjunto de pinturas, que têm levado a uma atribuição generalizada de todo o acervo da oficina ao mestre. Na sua globalidade,

são o resultado de um processo mais imitativo do que criativo, motivo pelo qual não é difícil identificar, a um tempo, aproximações e desvios sensíveis, isto é, proximidades em termos de linguagem figurativa, afastamento na qualidade ou no nível de realização. Todavia, deste ponto de vista, é necessário hierarquizá-los, pois os painéis de Linhares da Beira e a *Lamentação sobre o Corpo de Cristo* (M.G.V.) bem como uma série de painéis, de que são exemplo as duas tábuas da igreja matriz de Cavernães ou o díptico da de Castelo de Penalva, apontam já para o desempenho de pintores de menores recursos técnicos, para uma oficina que tendencialmente se encaminha para uma situação de periferismo artístico. Já o *Judeu*, o tríptico proveniente de Cassurães e as duas predelas da colecção do M.N.A.A. mantêm francas afinidades com as predelas dos retábulos da Sé. A este núcleo, acresce ainda a predela que figura o *Apostolado* da colecção Fernando Távora, divulgada por Fernanda Viana⁴⁶. Não são apenas os tipos fisionómicos e uma série de elementos figurativos – indumentária, certas formulações anatómicas, como seja a estrutura triangular dos músculos do pescoço, e até de atributos iconográficos – que se repetem nestas quatro obras, como também as características do desenho subjacente e o modo de manusear materiais picturais.

Através da análise do painel *Judeu* à reflectografia e a partir de fotografias de infravermelho de algumas das figuras do *Apostolado* que sobreviveram aos brutais e sucessivos repintes, concretamente o busto de Cristo, de S. Tomé e de Santiago Menor, é possível identificar um desenho extraordinariamente abundante e muito personalizado⁴⁷. Picturalmente, apesar do péssimo estado de conservação em que chegaram aos nossos dias, sem excepção, formam um conjunto extraordinariamente

⁴⁶ Numa comunicação apresentada ao Colóquio “Le dessin sous-jacent dans la peinture”, organizado pelo Laboratoire d’étude des oeuvres d’art par les méthodes scientifiques, Fernanda Viana revelou não apenas a existência de uma pintura “attribuée à Vasco Fernandes, XVe siècle, collection privée”, mas também o desenho subjacente de três figuras desta predela, através de fotografias de infravermelho. Vd. *Le dessin sous-jacent dans la peinture* (ed. de D. Hollanders-Favart e R. Van Schoute), Louvain, Université Catholique de Louvain, pp. 11-12, 1979.

⁴⁷ Agradecemos à Dr.^a Fernanda Viana, responsável pelo tratamento de conservação da pintura, a amabilidade com que nos recebeu e nos mostrou a documentação de infravermelho convencional que utilizou na publicação supra citada. Infelizmente, e por motivos de escassez de tempo, não foi possível disponibilizar essa ou outra documentação semelhante, tal como sucedeu com o *Judeu*, cujo desenho subjacente foi por nós integralmente levantado através de reflectografia de infravermelho, e com o tríptico proveniente de Cassurães.

homogéneo. A gama de vermelhos e de azuis, o recurso ao amarelo de luminosidade intensa (no caso do *Judeu*, do S. Tomé do *Apostolado*, e das duas tábuas do M.N.A.A.) apontam para uma autoria comum e para uma data de factura muito próxima, que julgamos situar-se em redor de 1540. Pela sua relação com os retábulos da Sé, especialmente com as predelas, não se pode excluir liminarmente, nesta fase, a possibilidade de um trabalho do próprio Vasco Fernandes, todavia em franco processo de colaboração. Mas tudo indica que se devam ao desempenho do colaborador que teve nessa fundamental empreitada. Aliás, esta perspectiva decorre das suas flagrantes semelhanças com os exemplares que incluímos no *corpus* da obra de Gaspar Vaz, especialmente com os painéis de pequenas dimensões, *S. Pedro* e *S. Paulo, Anjo e Virgem da Anunciação* (da colecção do M.G.V.).

3. 1. Processos interpretativos e imitativos: o retábulo de Freixo de Espada à Cinta

Do retábulo da igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta, além de uma unânime e infundamentada atribuição a Vasco Fernandes, nada de preciso nem de rigoroso se tem adiantando. Apesar dos pressupostos valorativos que relevam desta atribuição, trata-se de um núcleo praticamente ignorado pela historiografia⁴⁸. A justificar este alheamento, está a circunstância dos dezasseis painéis que formam o núcleo se encontrarem nas paredes laterais da capela-mor, a uma altura que impossibilita qualquer análise crítica e interpretativa.

Nos anos de 1939-1940, na sequência do restauro e da presença do núcleo na exposição «Os Primitivos Portugueses», já sem aquele condicionalismo, a fortuna crítica não ultrapassou as duas coordenadas básicas, a autoria e a cronologia, equacionadas de modo sumário e, portanto, absolutamente imprecisas quanto a níveis de fundamentação. Luís Reis-Santos, no âmbito da divisão do percurso de Vasco Fernandes em quatro épocas distintas, incluiu o retábulo de Freixo na terceira época,

⁴⁸ A primeira informação relativa à presença e importância do núcleo de pinturas na igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta deve-se a Manuel Monteiro, “Freixo d’ Espada à Cinta”, *A Arte e a Natureza em Portugal*, vol. VII, Porto, 1907.

apontado o quinquénio de 1520-1525 como data mais provável⁴⁹. A partir do que considerou ser um monograma com as iniciais AVF, identificado na bolsa de um dos reis magos, no painel com este tema, aventou ainda a hipótese da colaboração de António Vaz.

A hipótese cronológica foi seguida pela historiografia seguinte, nomeadamente por Jorge Henrique Pais da Silva, que adianta: “Vasco Fernandes (...) irá também sentir-se solicitado pela inspiração do Maneirismo Setentrional – difundido através de gravuras – particularmente em algumas tábuas que pintou para o altar-mor da Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta, obra começada em 1520”⁵⁰. E a produção historiográfica das últimas décadas, confrontada com as dificuldades já referidas, com o facto de não terem sido identificados, até ao presente, quaisquer dados históricos que lhe diga respeito, e com a forçada ausência da exposição dedicada a Vasco Fernandes, fez prevalecer as ideias centrais dessa parca fortuna crítica.

Mau grado a diversidade dos fundos documentais que pesquisámos, a informação mais antiga remonta a 1721, e dá conta do apeamento do retábulo, ocorrido alguns anos antes. Trata-se da «*Descrição da villa de Freixo de Espada Sinta e couzas mais notaveis della e seu districto*», incluída nas relações de notícias da Comarca de Vila Real, enviadas pelas respectivas Câmaras à Academia Real de História. De acordo com o registado pelo escrivão da Câmara da Vila de Freixo, Valentim Varejão Pimentel, naquele ano, na igreja de S. Miguel, actual matriz, «*se acha hum dos mais perfeitos e aseados destas Provincias Especialmente se mandou fazer de poucos annos a esta parte hua magestosa tribuna ao moderno em a Capella mor e emtalhar em os lados della dezasseis laminas antiguas de perçiosa pintura que servião deantes em o altar velho que tudo já está dourado e em tal porproção e assejo que faz o dito templo grandemente vistozo*»⁵¹.

⁴⁹ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 24.

⁵⁰ Jorge Henrique Pais da Silva, “Rotas artísticas no reinado de D. Manuel I”, *Panorama*, n.º 32, IV série, Dezembro, 1969, p. 20.

⁵¹ B.N.L., *Descrição da villa de Freixo de Espada Sinta e couzas mais notaveis della e seu districto* (...), ms. 222, fl. 157 V.º (ou 207 V.º, segundo numeração mais recente).

Uma outra informação interessante diz respeito à tentativa de aquisição destas pinturas pelo arcebispo primaz de Braga, D. Luís de Sousa, de acordo com uma informação vaga do autor de uma monografia dedicada a Freixo de Espada à Cinta⁵².

Santa Rosa Viterbo, num manuscrito inédito a que já se aludiu a propósito de outros assuntos, utiliza vasta e valiosa documentação, de diversa cronologia, relativa aos mais variados aspectos da vida do concelho. Apesar do autor incluir uma descrição sumária dos documentos utilizados, não fornece qualquer indicação da sua localização e, em muitos casos, da sua cronologia. É neste contexto que surgem duas informações relevantes para definir os ritmos cronológicos da construção da igreja matriz⁵³, importante, por sua vez, para ajudar a esclarecer a cronologia da execução e montagem do retábulo.

Sob a descrição sumária *«Apontamentos que os de Freixo mandarão ás Cortes: e não consta do seu Archivo que fossem deferidas como pedião»*, Sousa Viterbo informa que entre diversos *«Capitulos dados e aprovados pelos do Concelho Novo [...] constão varias cousas pedidas mas que não aparecem despachadas 1.ª que lhes confirme e acrescente os seus Privilegios que os Reys passados lhes concederão 2.ª que lhes mande acabar a Igreja Matriz, que se fez com a Renda Real que nella tinha e agora mandava arrecadar pelo seu Almoxarife; ficando por fazer o coro, Pulpito, e remates 3.ª que lhes torne a fazer merce da Renda do Concelho que os*

⁵² Francisco António Pintado, *Freixo de Espada à Cinta*, Bragança, Câmara Municipal de Freixo de Espada à Cinta, 1991, p. 72, escreve o seguinte: “Destes quadros diz o Padre Geraldês que «são obra – segundo dizem – do insigne Pintor Vasco», e refere que os moradores não os davam por nenhum preço «especialmente depois que o Senhor Dom Luís de Sousa, Arcebispo Primaz, dava por elas (lâminas) 16 mil cruzados, e que o livrassem de escrupulos»”.

⁵³ Pedro Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Civilização, 1988, p. 155, afirma: “Não é fácil datar a igreja Matriz, mas é por demais evidente que não podia estar acabada em 1521, como se lê com tanta frequência (...). Veja-se que a abóbada da capela-mor é rigorosamente do mesmo tipo, estilo e nível que a da igreja da Misericórdia, datada, por documentos sólidos, de 1555”. Nas pesquisas de arquivo que efectuámos, pudemos averiguar que, a 20 de Fevereiro de 1559, o provedor, irmãos e mordomos da Santa Casa da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta vendiam certas terras *«pera fazer a obra que esta comecada e pera se fazer fixa e segura que elles tinham mandado chamar ao mestre Joao myz, mestre das obras da torre de moncorvo e que estava aqui [...]»*, Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta, *Livro da Misericórdia 1554-1573*, fl. 45. Antecedem este documento diversas referências à mesma obra e seguem-se diversos pagamentos ao mesmo mestre, a João Martins, o responsável pelas obras de Torre de Moncorvo. Inédito.

Reys passados lhe concederão para as obras poucas delle que agora S.A. de poder absoluto tomara para Si»⁵⁴.

Embora não se faça alusão a qualquer data, e tenha sido infrutífera a nossa pesquisa no A.N.T.T. acerca desta matéria, o teor deste documento pode relacionar-se com um outro, descrito pelo mesmo autor. Trata-se de uma carta de D. João III, datada de 1526, «*que confirma outras dos reys seos antepassados que concederão ao Concelho de Freixo despada Cinta as terças que nelle lhe pertencião, para as empregar no reparo do muro e Castello da dita Villa*». Supomos, portanto, que «*as varias cousas pedidas mas que não aparecem despachadas*», incluindo-se nelas o acabamento da igreja matriz manuelina, foram enviadas em data anterior, mas próxima, ao ano de 1526. A avaliar pelas características dos dezasseis painéis remanescentes do antigo retábulo, pensamos que este não teria sido concluído antes de 1535-1540.

Colocados sem qualquer sequência temática, mas apenas com evidentes propósitos ornamentativos, nas paredes laterais da capela-mor, o seu estado de conservação é deveras preocupante⁵⁵. Na *Fuga para o Egipto*, no *Menino entre os Doutores* e na *Assunção da Virgem* os processos originais perderam-se quase integralmente, pois os poucos elementos figurativos visíveis são praticamente o resultado de repintes interpretativos. Pontualmente, subsistem nestes arruinados painéis vestígios de desenho, mas já manifestamente insuficientes para um estudo de interpretação e caracterização. Na generalidade das restantes pinturas, os desgastes, os repintes, as lacunas e sobretudo diversos tipos de sujidade, acumulada ao longo de sessenta anos, como aliás se pode verificar pela documentação fotográfica, atingem níveis desesperantes.

A *Última Ceia*, a *Prisão de Cristo*, *Cristo perante Pilatos*, *Calvário* e *Ressurreição* são os que apresentam um menor grau de intervenções de restauro, e os

⁵⁴ B.M.V., Santa Rosa Viterbo, *Provas e Apontamentos da História de Portugal*, tomo II, fl. 64. Inédito.

⁵⁵ A montagem de um andaime na capela-mor da igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta, em Outubro de 1999, foi possível graças ao inestimável apoio do I.P.P.A.R., à colaboração da Câmara Municipal e do P.e João de Barros. O I.P.P.A.R aproveitou a montagem do andaime para efectuar o ponto da situação relativamente ao estado de conservação e programar um tratamento urgente.

mais poupados às condições de degradação em que se encontram. Também por isso o desenho subjacente assume maior visibilidade através da fotografia de infravermelho e da reflectografia, permitindo aprofundar o desejável estudo de interpretação do processo criativo do seu autor.

3. 1. 1. Os modelos de Vasco Fernandes

A relação entre alguns modelos compositivos deste conjunto e a obra de Vasco Fernandes, embora vagamente apontada, foi determinante para fundamentar a sua atribuição.

Reynaldo dos Santos, incluindo o retábulo no elenco das obras de autoria do mestre de Viseu, considera que “o que há que reconhecer nestas suas novas composições é, por um lado, a continuidade de influências da pintura nórdica, por outro, o esboço da composição de alguns dos futuros quadros de Viseu, como o *Calvário*, o *Pentecostes* de Coimbra, e até o tríptico de Cook (painel central)”⁵⁶.

Na mesma linha, Adriano de Gusmão, a propósito do *Pentecostes* de Coimbra, escreve: “a sua composição repete a dum dos painéis do retábulo da matriz de Freixo de Espada à Cinta, que hoje também lhe é atribuído, dentro desta terceira época (1520-35), e ainda inspirará um dos seus quatro grandes retábulos da Sé de Viseu, no final da sua carreira artística”⁵⁷.

A ideia que tem prevalecido é a de que Vasco Fernandes teria feito o retábulo de Freixo em data anterior à dos grandes da Sé. Mais, aquele foi visto e avaliado como uma espécie de esboço preparatório destes. Porém, e como procuraremos demonstrar, é necessário inverter esta relação.

Do ponto de vista da linguagem figurativa, Freixo é uma espécie de síntese de todo o percurso criativo de Vasco Fernandes. Não só inclui “citações” das obras de cronologia mais recuada, como é o caso do retábulo de Lamego, como segue fielmente a das suas últimas obras, concretamente os da Sé de Viseu que, sem

⁵⁶ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos...*, p. 72; *Idem*, “O retábulo de Freixo de Espada à Cinta”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, vol. VIII, 1941, pp. 36-40.

qualquer dúvida, foram o seu modelo principal. Numa escrita pictural bem mais simplificada, a cópia, o decalque a interpretação e recriação da linguagem do mestre são os processos identificáveis neste conjunto retabular.

A partir deste pressuposto, é fundamental não apenas reequacionar o problema da cronologia, como o da autoria. Não é apenas na repetição de modelos de composição, de figuras isoladas ou em agrupamento, de arquitecturas e paisagens dos fundos e de todo o tipo de acessórios que apoiamos a ideia da atribuição desta obra a um discípulo e não ao próprio Vasco Fernandes. São também as significativas e fundamentais diferenças entre a sua escrita pictural e a do pintor deste retábulo, mesmo quando se trata de transcrições fidedignas de formas, que o permitem fundamentar.

É evidente que a circunstância do pintor em causa assumir uma posição de absoluta dependência em relação às formas criadas pelo mestre, e de ter também assimilado influências gerais decisivas quanto ao modo de pintar, facilita mais o processo de identificação das semelhanças do que das diferenças. Aliás, não é por acaso que a obra se tem atribuído, apesar de algumas pontuais reservas, a Vasco Fernandes.

Genericamente, e no que respeita à relação entre o retábulo em questão e a linguagem figurativa do mestre, assiste-se a três tipos de situações: a repetição integral de modelos, com a introdução de pontuais variantes; a repetição integral de elementos figurativos isolados, tanto de figuras, como de cenários e diversos tipos de acessórios, mas num esquema que se desvia do modelo ou dos modelos referentes; o recurso a processos idênticos de concepção, como seja a ordenação dos volumes, ainda que sem articulações directas a um modelo concreto.

No que diz respeito à primeira situação, os exemplos mais eloquentes são oferecidos pelo *Pentecostes* e pelo *Cristo perante Pilatos*. À semelhança entre o modelo do *Pentecostes* e as pinturas de Coimbra e de Viseu com o mesmo tema, já notadas por diversos autores, acresce a não menos evidente semelhança entre o painel que figura *Cristo perante Pilatos* e o pequeno painel com o mesmo tema que

⁵⁷ Adriano de Gusmão, “Os Primitivos...”, p. 234.

figura na predela do *Calvário* da Sé de Viseu. Neste, assinala-se a inversão da composição relativamente aquele, bem como a introdução de pontuais variantes, algumas das quais resultam das diferenças de escala e de formato entre as pinturas em questão.

Assim, enquanto no painel de pequenas dimensões que figura na predela do *Calvário* o limite superior da pintura corresponde à figuração da cabeça de Pilatos, no de Freixo, de maiores dimensões, a composição desenvolve-se em altura, com o conseqüente aumento do número de degraus e o prolongamento da arquitectura. Apesar das variantes introduzidas, mantém-se com fidelidade o esquema da composição, bem como as figuras de maior protagonismo – Pilatos, Cristo e o carrasco que segura a corda mostram afinidades flagrantes, quanto à estrutura, posição relativa e acessórios.

Embora não se trate de uma cópia ou de um rigoroso processo de decalque, as semelhanças entre ambas as pinturas ultrapassam o nível da coincidência e mesmo o da possibilidade do uso de uma fonte gráfica comum, pois as alterações ou variantes introduzidas resultam de necessidades de adaptação, mas não se desviam do modelo de Vasco Fernandes.

As diferenças fundamentais que aqui se assinalam registam-se ao nível da escrita pictural, designadamente na concepção e execução mais frouxa da forma e no diferente modo de tirar partido do valor da luz, seja na modelação de volumes, seja na espacialização da composição; aspectos que são tratados com inigualável superioridade na predela do *Calvário*.

Para determinar o alcance das semelhanças e o grau de dependência da pintura de Freixo relativamente à cena da predela da obra de Viseu é importante ter em conta que o painel maior onde figura o *Calvário* foi também usado como fonte inspirativa para outras pinturas deste retábulo de Freixo, especialmente, e como se verá mais adiante, para o que representa o mesmo tema.

Relativamente ao *Pentecostes*, nas diferenças que se assinalam comparativamente às pinturas com o mesmo tema, de Coimbra e de Viseu, parece assistir-se à situação inversa do que ocorre genericamente no *Cristo perante Pilatos*,

isto é, a diminuição do formato da pintura, não só esteve na origem da redução da escala figurativa, como levou o pintor à representação parcial e simplificada do espaço e do cenário onde coloca as figuras. Assim, ao invés da integral representação dos três arcos e da parte superior da abóbada central, como sucede nas outras duas pinturas, essa estrutura representa-se apenas parcialmente, isto é, “cortada” na parte superior e de ambos os lados.

No caso concreto deste painel, é relevante estabelecer alguns paralelismos com as soluções figurativas das duas citadas pinturas de Vasco Fernandes. As figuras de S. Pedro e de S. João seguem em rigor as da Sé de Viseu. De facto, considerando que na pintura de Santa Cruz de Coimbra, apesar das evidentes semelhanças entre ambas, Vasco Fernandes representa a figura de S. Pedro em torção, com a colocação da cabeça numa posição frontal, de acordo com o sentido de maior tensão e dramatismo que introduz na composição, o modelo seguido em Freixo parece ter sido o de Viseu.

Porém, já ao nível do grupo feminino central, e dos objectos que aí figuram, a pintura de Freixo parece estar mais próxima da de Coimbra. Além da mesma orientação dada às figuras, são também mais simplificados os elementos do cenário. No que diz respeito às figuras dos restantes apóstolos qualquer confronto será inconclusivo, já que nas três pinturas, e apesar das semelhanças genéricas ao nível da caracterização das máscaras, poses e gestos, não se verificam correspondências directas. Apenas uma figura permite estabelecer relações entre as três pinturas, concretamente o apóstolo que se representa à direita, junto ao muro do cenáculo, que se mantém em idêntica actividade de leitura (e de escrita, no caso de Coimbra). No entanto, interessa ter em conta que uma variante muito interessante que se regista na pintura de Coimbra – a figura representada de costas, no grupo da esquerda, com um traje invulgar – não se representa na pintura de Viseu, nem na de Freixo.

Tal como sucede ao nível das figuras, um confronto entre as arquitecturas remete a de Freixo para uma situação de síntese, manifestamente simplificada, das soluções utilizadas nas duas anteriores. De facto, os elementos da pintura de Viseu, designadamente os capitéis, frisos e pavimento, tratados com acutilante realismo,

estão ausentes na de Freixo e assumem outras formas e nível de tratamento na de Coimbra. O nível de elaboração dos elementos do cenário, que se regista nesta excelente pintura, dentro de um outro formulário e num quadro de sensibilidade manifestamente diferente do que se regista na de Viseu, também não tem correspondência na de Freixo. Nesta, assinala-se a variante da presença da Pomba e a redução do cenário ao essencial, num esquema simplificado e simplista, que só em parte poderá ser entendido como o resultado da sua diminuta escala figurativa.

Quanto a valores picturais, e este aspecto é importante no sentido em que aponta para ritmos cronológicos de execução, o *Pentecostes* de Freixo parece inspirar-se na da Sé de Viseu. De facto, um dos aspectos relevantes é a forma de tratamento dos amplos panejamentos das figuras, sobretudo dos dois apóstolos que se situam em primeiro plano. O volume em formas onduladas, tal como no de Viseu, substitui o efeito turbulento dos tecidos quebrados em sucessivas pregas, bem visível no de Coimbra. Este aspecto denuncia a dependência do autor do retábulo de Freixo relativamente ao modelo de Viseu, tanto mais que nos restantes painéis, e justamente no que diz respeito a este aspecto concreto, mostra uma grande diversidade de soluções. Aqui, o cuidado colocado na projecção das sombras sobre o pavimento, sobretudo das formas angulosas das extremidades dos dois mantos, denuncia a imitação do processo que fora utilizado pelo mestre.

A repetição de figuras, isoladas ou em grupo, das arquitecturas e paisagens dos fundos, e dos mais diversos tipos de acessórios, a denunciar a mesma dependência relativamente à linguagem de Vasco Fernandes, ocorrem, genericamente, nos restantes catorze painéis.

Na *Apresentação do Menino no Templo*, a figura do Menino, do velho Simeão e da Virgem, nos tipos, nas poses e nos gestos, relacionam-se directamente, apenas com a introdução de insignificantes variantes, com o painel que figura o mesmo tema do retábulo da Sé de Lamego⁵⁸. Registe-se a circunstância do Menino se colocar nos antebraços de Simeão e de tocar com o braço direito a mão da Virgem. Mas,

⁵⁸ Reynaldo dos Santos, *Historia del Arte Portugués*, Barcelona, Labor, 1960, p. 208, a propósito deste painel, escreve: “la Presentación en el Templo es semejante a la de Lamego”.

curiosamente, é ainda um outro painel do mesmo retábulo lamecense, a *Circuncisão*, que inspira a representação das duas figuras femininas, colocadas à esquerda, bem como a figura que segura um dos pombos, e cujo modo de cobrir a cabeça parece inspirar-se no retrato de D. João Camelo de Madureira. Este procedimento – a síntese entre soluções formais de duas ou mais pinturas distintas – ocorre em diversos painéis do retábulo de Freixo.

Ainda na *Apresentação do Menino no Templo*, apesar de se assinalarem significativas diferenças comparativamente às arquitecturas dos dois referidos painéis de Lamego, julgamos não ser forçado estabelecer com eles algumas articulações ou paralelismos, nomeadamente quanto à forma e à colocação do óculo e da janela, à presença dos reposteiros verdes e da coluna marmoreada. A este nível, o resultado final obtido pode ser diverso, no entanto, isoladamente, não há dúvida de que se trata de uma linguagem idêntica.

Na concepção do *Calvário*, o modelo utilizado foi a pintura com o mesmo tema que Vasco Fernandes pintou para a Sé de Viseu. Aliás, pode afirmar-se sem reservas que esta é uma das suas obras com maior impacte no retábulo de Freixo. Além de *Cristo perante Pilatos* repetir o modelo compositivo da sua predela, como já se viu, são por demais evidentes as semelhanças formais entre as figuras de Cristo e do soldado, representado em primeiro plano, numa posição a três quartos, em ambos os painéis. Estas duas figuras são também um caso paradigmático do modo de proceder mais recorrente do pintor de Freixo face aos modelos de Vasco Fernandes – a opção pela repetição de elementos isolados, concretamente de figuras em poses e adereços rigorosamente iguais, integradas num esquema que se afasta, talvez deliberadamente, do modelo inspirativo em causa.

No caso específico do *Calvário*, pese embora as diferenças de escala, é interessante verificar que o pintor não segue o modelo compositivo e que opta antes por recorrer ao decalque de figuras isoladas. Mesmo para o grupo da esquerda (Virgem, S. João e santas mulheres) não segue o esquema do referido *Calvário* da Sé de Viseu. Todavia, fá-lo no painel *da Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, para o mesmo conjunto de personagens, embora já numa espécie de síntese com o esquema

figurativo de outra pintura, também de autoria de Vasco Fernandes, o do tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos*.

Por outro lado, e ainda relativamente ao *Calvário* de Freixo, a figura de S. João parece inspirar-se numa outra pintura do mestre, concretamente no *Calvário* da colecção particular – à semelhança do que sucede com o *Cristo perante Pilatos* regista-se aqui a inversão da figura e a introdução de algumas variantes pontuais.

Em síntese, numa mesma pintura é possível identificar decalques de duas obras distintas de Vasco Fernandes, ambas com o tema do *Calvário*. Que este procedimento foi o mais adoptado para a concepção da maioria dos painéis, a partir de pinturas com o mesmo tema ou com temas diferentes, provam-no também o já referido painel da *Lamentação sobre o Corpo de Cristo* e a *Última Ceia*. Naquele, podem estabelecer-se relações formais, como já foi referido, com o *Calvário* e o tríptico *Lamentação com Santos Franciscanos* para o grupo de figuras à esquerda, mas não há dúvida de que o *Batismo de Cristo* da Sé de Viseu foi o modelo seguido para a representação da paisagem arquitectónica do fundo.

Relativamente à *Última Ceia*, ressalta, em primeiro lugar, o modo como se caracterizam as máscaras dos apóstolos, algumas das quais, nos tipos fisionómicos, parecem ter sido decalcadas do *Cristo em Casa de Marta e Maria*, proveniente do paço episcopal de Fontelo. Mas a sua relação fica também legitimada a partir das flagrantes semelhanças que se registam ao nível da concepção da mesa e de alguns elementos iconográficos. A colocação, um pouco insólita, de facas no limite do tampo da mesa da *Última Ceia* surge como uma memória do que ocorre na mesa do *Cristo em Casa de Marta e Maria*. Na mesma linha, ainda que o dossel a enquadrar a figura de Cristo corresponda a uma representação que é relativamente recorrente neste tema, não deixa de ser sugestiva a circunstância de, com formas idênticas, figurar também em ambas as pinturas.

Nenhum modelo concreto de Vasco Fernandes se identifica imediatamente para os restantes três painéis com os temas da Paixão de Cristo – *Cristo no Horto*, *Prisão de Cristo* e *Ressurreição*. Porém, o seu repertório formal, em quase todos os

aspectos, revela-se muito próximo ao dos retábulos da Sé que temos vindo a evocar, especialmente ao do *Batismo de Cristo* e ao do *Calvário*.

A concepção da figura de Judas, na *Prisão de Cristo*, parece resultar de um apontamento da de S. João Baptista, enquanto a de Cristo, no painel da *Ressurreição*, parece ter sido inspirada na mesma figura do *Batismo*. Na estrutura compositiva da *Ressurreição*, as ligações com a gravura com o mesmo tema de Albrecht Durer, (*Pequena Paixão*, 1509-1511), são evidentes. Mas na caracterização das máscaras e nos adereços, o autor do retábulo de Freixo recorre essencialmente ao *Calvário* da Sé de Viseu.

Uma das estratégias seguidas nos painéis que formam a série da Paixão é justamente a da repetição das figuras e dos adereços, tanto na mesma pintura, como em pinturas diferentes. Para ilustrar esta observação, registre-se que o colete vermelho decorado com quadrados dourados, afivelado na frente, surge duas vezes na *Prisão de Cristo* e outras duas na *Ressurreição*. Esta peça de traje é justamente usada por uma figura do *Calvário* da Sé de Viseu, situada em segundo plano, numa posição frontal, junto a Cristo.

Os quatro painéis de menores dimensões, que supomos terem sido incluídos originalmente na fiada inferior do retábulo, não se filiam directamente em modelos de Vasco Fernandes, pelo menos dos que chegaram até nós. Ainda que no *corpus* da sua obra não se incluam exemplares com os temas *Encontro na Porta Dourada*, *Natividade* e *Adoração dos Reis Magos*, são suficientemente explícitas as diferenças entre a *Anunciação* desta série de Freixo e a *Anunciação* do retábulo de Lamego para que não se evoque essa circunstância.

Na perspectiva que temos vindo a valorizar, pode registar-se para esta série, mais elaborada do que a da Paixão, o valor atribuído à plasticidade dos tecidos, além das recorrentes semelhanças quanto a tipos de rostos, poses de figuras, e à presença de uma série de acessórios. Tanto a forma dos pregueados dos tecidos, com formas movimentadas e com extremidades esvoaçantes, como pontualmente o modo de os modelar, através da sugestiva presença da luz, que evidencia os volumes anatómicos em grandes manchas, sugerem articulações directas à linguagem de Vasco

Fernandes. Porém, além da escala figurativa poder ter contribuído para um melhor resultado, identifica-se em muitos outros pormenores a mesma escrita pictural dos painéis a que já se aludiu.

No que representa o *Encontro na Porta Dourada*, a ponta esvoaçante do manto vermelho de S. Joaquim, apesar da dimensão algo acanhada da figura, assim como a delicada modelação da indumentária da Virgem, numa paleta que faz lembrar a das figuras do *Calvário*, mostram como este pintor aprendeu “com o modo de drapejar”, segundo expressão de Reynaldo dos Santos, de Vasco Fernandes. Assinala-se também neste painel a presença de fragmentos de uma cana – um pormenor com evidentes finalidades de sugestão perspéctica – que surge como uma espécie de citação da estratégia utilizada pelo seu mestre na *Visitação* do retábulo de Lamego.

Na *Natividade*, a melhor pintura do conjunto, não pode deixar de se destacar a força expressiva e unificadora que resulta da presença do longo pano branco, que envolve a cabeça da Virgem (apesar da extremidade direita corresponder a um grosseiro repinte), que se estende ao anjo, e serve de lençol ao Menino. Esta estratégia representativa parece também inspirar-se na da *Circuncisão* do retábulo de Lamego; obra que, como já se referiu, esteve também no horizonte de algumas formulações de outro painel deste retábulo, a *Apresentação do Menino no Templo*.

Ainda no painel da *Natividade*, é também a pose e indumentária das figuras, a teatralidade dos gestos e, sobretudo, a capacidade notável de tirar partido do valor modelador e da força poética de uma luz artificial, a iluminar as figuras e o cenário lançados na obscuridade⁵⁹, que permite, não apenas aproximar este retábulo da arte de Vasco Fernandes, como também avaliar capacidades artísticas do seu autor. Além do excelente resultado ao nível formal, são também os aspectos narrativos em jogo, como se verá mais adiante, que contribuem para o nível artístico desta pintura.

Os anjos, representados com notável virtuosismo, mostram algumas parecenças com os da *Assunção da Virgem*. Mas, se as semelhanças dos rostos e o

⁵⁹ Vitor Serrão, “Confluência e confronto...”, p. 238, afirma: “Na *Natividade* do Funchal, por exemplo (um esplêndido *notturmo*, primeiro no seu género entre nós), encontramos a vera origem compositiva da *Natividade* de Vasco Fernandes em Freixo de Espada à Cinta”.

recurso às mesmas coroas floridas, como forma de ornamentação das cabeças, autoriza paralelismos com os que figuram nesta pintura, da fase inicial do percurso de Vasco Fernandes, já o manuseamento da luz e a modelação dos tecidos, sobretudo do pluvial do anjo representado em primeiro plano, remete, ainda que genericamente, para o formulário característico de uma fase mais tardia do seu percurso.

Numa zona que infelizmente se encontra em péssimo estado de conservação, representam-se fragmentos de cerâmica vermelha junto a uma fonte. Tratando-se de um pormenor invulgar, poderá relacionar-se com o que se representa no espaço cénico da *Visitação*, do retábulo de Lamego.

Na *Adoração dos Reis Magos*, pintura em que Luís Reis-Santos pretendeu ver um monograma com as iniciais AVF, no ornamento da bolsa do rei mago de joelhos, e que associou a Vasco Fernandes e ao colaborador António Vaz, são também várias as pontes que se podem estabelecer com as estratégias representativas do mestre, ainda que sem ligação directa a uma pintura ou fonte inspirativa concreta. À semelhança do que sucede na anterior, assinala-se a curiosa forma do lenço da Virgem que se estende ao Menino, e que o próprio segura graciosamente com a mão, bem como uma longa faixa em tonalidades de branco e rosa (infelizmente muito repintada), que envolve com semelhante graciosidade a extraordinária figura do rei mago, que traça uma requintada armadura. A figuração desta faixa corresponde fundamentalmente a uma estratégia de ocultação da dificuldade na concepção anatómica da figura, que se representa de costas e em posição de torção, tal como, a partir da presença dos fartos tecidos ao nível do pavimento, se procura evitar a impressão de alteamento e sugerir ao espectador a profundidade espacial. Estas mesmas estratégias foram sistematicamente usadas por Vasco Fernandes, especialmente na fase inicial do seu percurso.

Em síntese, o retábulo de Freixo, à semelhança do que sucede com o de *Nossa Senhora da Glória* da igreja de S. João de Tarouca, de autoria de Gaspar Vaz, oferece-se como um dos melhores e mais valiosos exemplos para avaliar o modo como os diversos pintores da oficina de Viseu se apropriaram da linguagem figurativa e dos recursos expressivos do mestre.

3. 1. 2. Recursos técnicos e expressivos

Embora o núcleo de Freixo denuncie uma série de relações com pinturas da fase inicial de Vasco Fernandes, especialmente com o retábulo de Lamego, a linguagem figurativa e a escrita pictural em causa é profundamente influenciada pelos valores que caracterizam o período final do seu percurso. Como se procurou por em evidência, três dos grandes retábulos da Sé de Viseu – o *Pentecostes*, o *Calvário* e o *Batismo de Cristo* – são referências decisivas para a concepção deste retábulo. Portanto, não será de estranhar que no plano dos valores expressivos, e apesar de diversos autores evocarem dominantes influências nórdicas para o caracterizar⁶⁰, que, diga-se, jamais alguém concretizou e fundamentou, não seja a matriz flamenga, ou o acutilante realismo figurativo recebido directamente dos Países Baixos meridionais, a referência estética dominante.

Na generalidade dos painéis, e ainda que o valor do descritivo, patente nos de menores dimensões, por exemplo, na *Adoração dos Reis Magos*, pareça contrariar esta ideia, prevalece o carácter sintético da forma em detrimento do realismo detalhado, o essencial sobre o acessório. Estes aspectos podem inventariar-se a diversos níveis. Nos elementos do cenário, seja do registo terra (nas cenas que decorrem ao ar livre), seja nos pavimentos (nas cenas de interior), o pintor opta pela ausência, ou absoluta simplificação, dos elementos vegetalistas e pela representação monocromática, desornamentada, dos pavimentos.

Na representação dos fundos assiste-se a uma opção semelhante. Nas cenas de exterior, a presença da paisagem, dominada pela figuração de arquitecturas, árvores e volumes rochosos que, note-se, segue rigorosamente o repertório figurativo de Vasco Fernandes, é reduzida a uma massa de formas e de volumes imprecisos e sem a atmosfera diáfana que gradualmente e com subtilidade dilui os contornos das formas na distância. Esta simplificação da perspectiva linear e aérea, que resulta numa brusca

⁶⁰ Joaquim Oliveira Caetano, “Vasco Fernandes”, *El Arte en la época del Tratado...*, p. 223, escreve: “un camino que va desde la clara influencia de la pintura nórdica, presente em Lamego, o en el retablo de Freixo de Espada à Cinta, hasta una clara tentativa de adopción de las fórmulas del renacimiento italiano, detectable, sobre todo, a partir del Pentecostés que pintou para Santa Cruz”.

transição entre o perto e o longe, só parcialmente se atenua com a sugestiva presença de acidentes do terreno, na maioria das situações definidos a partir de diagonais ao campo figurativo, que funcionam como uma fronteira para a distribuição da cor – dos tons escuros do castanho para o perto, e dos tons claros do castanho e do azul esverdeado para o longe. Este aspecto é relevante, não apenas porque permite identificar um significativo desvio da sensibilidade deste pintor face a um dos valores centrais da matriz nórdica, mas também porque são muito concretas e expressivas as diferenças entre a sua escrita pictural e as dos restantes pintores da oficina.

A presença de cores claras e luminosas nesses fundos paisagísticos francamente simplificados cria por vezes um interessante efeito de contra-luz às figurações dos primeiros planos. *A Ressurreição*, *o Cristo no Horto* e *a Lamentação sobre o Corpo de Cristo* dão bons exemplos deste procedimento.

O modo igualmente simplificado, mas personalizado, como representa as árvores de pequeno porte que figuram nesses fundos de paisagem – com copas pouco densas e de forma semicircular – é mais um elemento identificativo da linguagem deste assumido discípulo de Vasco Fernandes.

Nas arquitecturas das cenas de interior revela estratégias de simplificação semelhantes às da paisagem. Formula elementos relativamente simples que, se não são de inspiração clássica, podem definir-se por um definitivo afastamento do formulário gótico.

As estruturas murais sem qualquer ornamentação, ou apenas animadas pela presença de frisos salientes, pintados em tonalidades mais claras, e a quase obsessiva presença de colunas, cujos capitéis apresentam uma contida ou inexistente expressão decorativa, constituem, neste domínio, o essencial do seu repertório.

Na *Anunciação*, uma pintura importante para identificar a sua sensibilidade face à linguagem da arquitectura, constrói um espaço racional, depurado, assumidamente renascentista. Esta pequena composição, nas diferentes soluções que assume comparativamente à *Anunciação* do retábulo da Sé de Lamego, é também um bom exemplo para reforçar a ideia de que este pintor assimilou influências

dominantes da fase final do percurso do mestre. O *Pentecostes*, como se referiu, é a prova mais cabal da cronologia desse processo formativo que terá que se situar, forçosamente, a partir de 1535.

Ainda no âmbito dos elementos que apontam no sentido de uma efectiva distância deste retábulo relativamente às evocadas influências nórdicas, apesar de presentes na linguagem madura de Vasco Fernandes, deve referir-se a sensibilidade à luz, sobretudo no modo como a explora na definição dos volumes e na espacialização das formas. No entanto, é importante assinalar que o resultado obtido no conjunto dos dezasseis painéis é muito heterogéneo, mesmo que salvaguardada a circunstância de se encontrarem em estado de conservação manifestamente desigual.

Apenas uma luz incidente da direita, com a excepção da luz superior do *Pentecostes*, que se justifica pela especificidade do tema, funciona como coordenada comum a todos os painéis. De um modo geral, a planificação dos volumes, sobretudo das figuras dos primeiros planos, é feita a partir de uma sensível articulação entre a luz e a sombra ao nível dos panejamentos. As grandes manchas de luz que correspondem a volumes anatómicos são definidas através da presença gradual da sombra, que se intensifica no limite interior da forma, de modo a acentuar a rotundidade escultórica desses volumes. Neste processo, bem como na forma de imprimir movimentos aos tecidos, através de pregas mais onduladas do que quebradas, denuncia inequívocas influências de Vasco Fernandes, sobretudo dos retábulos da Sé de Viseu. No entanto, em diversas situações, é possível identificar diferenças significativas entre os dois modos de escrita.

Picturalmente, o *Calvário* e o *Cristo perante Pilatos* oferecem alguns apontamentos muito personalizados das soluções formais e do modo de modelar os tecidos. No manto verde da figura que se representa no *Calvário*, as sucessivas pregas onduladas, resultado de um trabalho de aplicação em superfície de uma tonalidade mais clara, criam um contraste demasiado acentuado entre a luz e sombra e um efeito inverosímil e de desconcertante simplificação face a outras situações. De facto, o mesmo tipo de anotação, menos visível, pode identificar-se na ponta do manto de S. Pedro, no já referido *Pentecostes*, que comparativamente mostra

assinalável nível de elaboração. Para mostrar que há desníveis profundos no “modo de drapejar”, veja-se a indumentária de algumas figuras dos painéis da série da Paixão, nomeadamente no *Cristo perante Pilatos*, que assumem a forma rígida de pregas verticais simétricas, sem qualquer movimento e sem qualquer plasticidade.

O *perizonium* de Cristo, por exemplo, que se repete nos dois citados painéis, nada tem que ver com a elaboração formal do mesmo pormenor que figura nas duas composições de Vasco Fernandes que lhes serviram de modelo, isto é, no Cristo do *Calvário* e no da respectiva predela. Nestas, uma faixa longa, pregueada horizontalmente e modelada com notável plasticidade, envolve o corpo nu, e dá visibilidade, a partir da configuração de um nó, a duas longas pontas esvoaçantes. Ao invés destas formas e do nó, o pintor de Freixo opta por uma solução formal de desconcertante simplicidade. Este desvio em relação ao formulário do mestre surpreende pelo facto de repetir a figura, tanto nos aspectos essenciais, como nos acessórios – a posição, o tipo de rosto, a coroa de espinhos e mesmo a forma da cruz e os caracteres da inscrição. Por outro lado, usa estratégias semelhantes a esta de Vasco Fernandes noutras figurações, como seja o caso das já referidas faixas brancas presentes na *Natividade* e na *Adoração dos Magos* ou as longas pontas triangulares dos mantos dos dois apóstolos no *Pentecostes*.

Na verdade, o enfaixamento da ponta do *perizonium* do Cristo crucificado do *Calvário* de Freixo parece decorrer da circunstância do corpo não se elevar relativamente às figuras laterais e, portanto, da necessidade de evitar as dificuldades de espacialização que a presença desse pormenor lhe traria.

É precisamente ao nível dos panejamentos que o desenho subjacente da globalidade dos painéis do retábulo de Freixo, especialmente da série da Paixão, se revela mais personalizado. Além do tipo de grafismo recorrente na pintura da época e na da oficina – que passa pelo uso de um traço linear para a definição das formas e pela rede de traços paralelos, pontualmente cruzados, com uma orientação na maioria das vezes diagonal ao campo figurativo, para planificar as sombras – este pintor recorre a outro tipo de marcações, que resulta num processo de expressão gráfica deveras original. Em muitas situações, configura redes relativamente cerradas de

traços curtos que definem com extrema precisão o movimento dos tecidos, isto é, a concavidade e convexidade das dobras onduladas e das pregas. Este tipo de desenho, localizado e muito movimentado, verifica-se sobretudo nas figurações com maior visibilidade, situadas no primeiro plano, como seja na figura de Judas e na toalha da *Última Ceia*, o que pode ser entendido como um investimento significativo do pintor na obtenção da plasticidade dos tecidos.

Os corpos de Cristo, de formas relativamente arcaizantes, são modelados a partir de uma sensível distribuição do claro-escuro, porém menos conseguida na cena *Cristo perante Pilatos* e na do *Calvário*, nos quais limita a presença da sombra aos contornos da forma, do que na *Ressurreição de Cristo* e na *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, já com uma gradação mais sensível e com um nível de elaboração superior. Tal como sucede ao nível do tratamento dos panejamentos, o pintor mostra a este nível alguma irregularidade de concepção. Torna-se evidente que a possibilidade de uma colaboração não pode ser excluída.

A projecção das sombras das pernas das figuras, colocadas no primeiro plano, ao nível do solo, corresponde a uma estratégia de espacialização que o mestre do retábulo de Freixo segue com absoluta devoção. E de tal modo a assume como recurso fundamental para estruturar o espaço em profundidade e integrar com verosimilhança as figuras dos primeiros planos, que opta, quase invariavelmente, por representar essas figuras com trajes curtos e com pernas muito afastadas. O *Calvário*, *Cristo perante Pilatos*, a *Apresentação do Menino no Templo* e a *Última Ceia* oferecem os exemplos mais eloquentes deste procedimento.

Já a presença da luz nos planos intermédios revela-se incipiente ou relativamente pouco eficaz, ao nível dos corpos e das cabeças, quando densamente agrupadas. No entanto, algumas situações, como as que ocorrem no *Pentecostes*, na *Prisão de Cristo* e na *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, vêm provar que a sensibilidade do pintor já nada tem que ver com a dureza lumínica, reservada para definir ou “esclarecer” os elementos figurativos do primeiro plano, no processo que caracteriza genericamente a pintura do período manuelino. A este como a outros níveis, ao invés de se identificar apenas um determinado quadro de sensibilidade com

vista a uma redutora classificação estética, é necessário avaliar a qualidade do desempenho.

No *Calvário*, a título de exemplo, a incapacidade de gerar efeitos de espacialização no grupo da esquerda, que se traduz na acanhada expressão volumétrica da figura desmaiada da Virgem, tem evidentes correspondências na desastrosa concepção anatómica do corpo de Cristo.

Estas formas anatómicas são bastante mais elaboradas ao nível do desenho, que se apresenta, genericamente, com um triplo grafismo: o traço que define e posiciona as formas; a rede de traços curtos e paralelos que dá expressão a volumes anatómicos e prevê pontualmente articulações ósseas e musculares; e uma outra rede de traços paralelos e pontualmente cruzados que serve para planificar a orientação e a incidência da luz sobre os tecidos e, pontualmente, volumes anatómicos. Nestas três situações, ou nos três tipos de desenho, identifica-se uma escrita muito personalizada, tal como sucede com o que serve para planificar os movimentados panejamentos. O traço de contorno da forma, especialmente em mãos e pés, assume em muitas situações, de que são exemplo as figuras do *Cristo perante Pilatos* e da *Última Ceia*, franca espessura e manifesta irregularidade. O desenho anatómico, menos abundante, traduz-se em segmentos pequenos e mais finos muito movimentados, sobretudo junto ao traço de contorno e em zonas de articulação óssea e muscular, servindo para indicar à fase de execução pictural a distribuição das tonalidades “sombrias” da carnação. Pontualmente, identifica-se a definição de uma forma oval para os tornozelos, num procedimento muito semelhante ao de Vasco Fernandes no *Calvário* (coleção particular de Alpoim Calvão).

A caracterização fisionómica dos rostos remete também para os retábulos da Sé de Viseu, mas com diferenças assinaláveis, que passam essencialmente pela expressão mais sintética do que analítica da forma. Os narizes aduncos, os olhos relativamente afastados, as orelhas grandes, as cabeleiras desalinhas, as bocas entreabertas, repetem-se com poucas variantes de painel para painel. Não raras vezes, parecem assumir-se como caricaturas simplificadas dos rostos das pinturas de Vasco Fernandes, precisamente como sucede com a paisagem. O de Cristo, especialmente

no *Calvário* e no *Cristo Perante Pilatos* é uma cópia, com algumas simplificações evidentes, do que o mestre criou para o *Calvário* da Sé de Viseu, na tábua maior, que representa a crucificação, e nas cenas da predela.

Na maioria das pinturas, o rosto feminino, especialmente da Virgem, assemelha-se ao tipo ovalado do retábulo de Lamego. Pontualmente, em alguns painéis, surge uma tipologia de rosto que não tem qualquer paralelo com o repertório da oficina. Trata-se de um rosto frontal, com olhos relativamente afastados e bocas oblíquas, que surge no *Cristo perante Pilatos* e no *Calvário*, respectivamente em duas figuras masculinas e numa figura feminina.

Ao nível do desenho, é de registar que o pintor define com precisão todas as formas, seguidas depois no estágio pictural. De modo geral, desenha os pormenores figurativos – olhos, boca, nariz, cabelos e barbas – com um traço relativamente espesso, embora menos irregular e mais fino do que o utilizado para dar forma a algumas mãos e pés.

As alterações formais e iconográficas são, na generalidade dos painéis, insignificantes ou inexpressivas, resultantes de acertos muito pontuais de forma. No *Cristo da Ressurreição*, por exemplo, identifica-se a alteração da posição do braço direito, que desenhou e executou picturalmente numa outra posição, menos elevado e à esquerda, e que depois corrigiu para a forma actual.

Refira-se ainda, que na forma das mãos e dos pés, este pintor nada tem a ver com as deformações, os dedos longos e hirtos, que surgem numa série de pinturas da oficina, algumas das quais, e a partir do retábulo *Nossa Senhora da Glória* de S. João de Tarouca, relacionámos com o processo de Gaspar Vaz. Muitas delas, como sucede por exemplo na *Apresentação do Menino no Templo* e no *Pentecostes*, resultam de uma evidente simplificação já ao nível do desenho, ou de um nível de elaboração mínimo, mas os painéis da série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus dão exemplos de notável correcção.

A paleta de cores quentes que utiliza nos cenários, sobretudo através das diferentes tonalidades do castanho, permite-lhe criar uma luminosidade dourada, bem distante da luz fria da pintura flamenga ou da que lhe é directamente subsidiária. A

alternância entre o castanho escuro e o castanho claro para o registo terra, das cenas que decorrem ao ar livre, corresponde também, como já se referiu, a uma estratégia de estruturação perspéctica do espaço. Com o vermelho, o amarelo e o verde, usados na indumentária das figuras dos primeiros planos, cria interessantes jogos de alternância e de correspondência cromática, sem dúvida inspirados nos do seu mestre.

3. 1. 3. Estruturas narrativas e repertórios iconográficos

Nos quatro painéis de menores dimensões, na série com temas da Vida da Virgem e da Infância de Jesus, identificam-se uma série de elementos iconográficos inovadores comparativamente às soluções, mais ou menos recorrentes, da oficina e mesmo às da pintura portuguesa da época. Na *Anunciação* assinala-se a ausência da habitual filactéria, ou de qualquer suporte correspondente, para a representação da tradicional mensagem do anjo anunciador. De resto, o pintor representa o habitual elenco dos elementos iconográficos do tema, concretamente o livro de orações, o vaso com as três açucenas, uma das quais já aberta, a vela apagada, o leito, e ainda alguns objectos de uso quotidiano, designadamente vasos de cerâmica vermelha, colocados num armário mural. Através do pormenor da figuração de um cadeado sobre o ventre da Virgem, em jeito de acessório, reforça-se a ideia da sua virgindade.

O carácter inovador da *Anunciação* decorre também da ousadia da figuração do cenário sem a presença de elementos que ocultem, como sempre sucede, as habituais dificuldades com a representação perspéctica do espaço. Apesar da distorção do ponto de fuga relativamente ao traçado do pavimento, não há dúvida que ressalta nesta composição uma capacidade notável de estruturar em profundidade o campo figurativo.

Na *Natividade*, que à semelhança de outras pinturas da oficina de Viseu, inclui dois anjos como figuras adorantes, o habitual cenário em ruína é formado por um muro fragmentado de blocos de pedra, alguns dos quais, supostamente em falta nesse muro, são distribuídos pelo primeiro plano, à esquerda, aproveitando-se um

deles para leito do Menino. Esta interessante opção, a partir das diferenças de escala desses elementos figurativos, dos blocos de pedra, permite ao pintor proceder às necessárias articulações no domínio da perspectiva linear. Parece não haver dúvida de que a concepção desta cenografia corresponde a uma intenção de assinalar a coerência formal e narrativa do tema. Porém, a ideia de que o pintor tenha pretendido dar um alcance simbólico à forma do leito do Menino – a partir de semelhanças intencionais com o túmulo em que será deposto – entra no terreno inconsistente de probabilidades.

Absolutamente rara na pintura portuguesa deste período, e portanto com um sentido de renovação que é obrigatório assinalar, é a circunstância do pintor optar por representar a *Natividade* no momento de transição entre a noite e o dia. Do jogo entre a presença de uma fonte de luz natural e de uma fonte de luz artificial resulta uma extraordinária força poética e uma provável intenção simbólica. A luz da alvorada esclarece, apenas com suficiente visibilidade, o horizonte visual e a representação do tema da “Anunciação aos Pastores”, que figura na zona esquerda da pintura, muito danificada, enquanto a luz artificial serve o propósito de iluminar as figuras e os elementos do cenário no primeiro plano.

No modo como se projecta no rosto das figuras adorantes, essa luz parece irradiar do Menino. No entanto, a sua incidência ao nível do solo e dos panejamentos não deixa dúvidas de que se trata de uma luz incidente da direita, e exterior ao campo figurativo, como é habitual. O sentido de mudança e de rejuvenescimento a que o pintor parece querer aludir com a opção por representar o momento de transição entre a noite e o dia – a provável alusão à passagem do Velho ao Novo Testamento, através da representação de pormenores subtis, um tópico recorrente na representação deste tema – pode ainda relacionar-se com a fonte, à esquerda, cuja presença é assinalada por fragmentos de um vaso de cerâmica vermelha, a que já se aludiu a propósito das relações entre este núcleo e o formulário de Vasco Fernandes, e a figuração do tronco seco que se representa no canto inferior esquerdo do painel.

As espigas de trigo junto ao leito do Menino, elemento iconográfico que surge noutras pinturas portuguesas e estrangeiras com o mesmo tema e da mesma época,

pode relacionar-se, como tem vindo a ser indicado, com a alusão ao seu local de nascimento⁶¹. Porém, e talvez no ensejo de lhes dar visibilidade, é interessante verificar que elas servem também para um subtil jogo de articulação formal entre o pavimento e o referido leito.

Com um sentido de inovação semelhante ao que ocorre na *Natividade*, revelando uma sensibilidade especial à dinâmica do tempo, na *Adoração dos Reis Magos* o pintor opta por representar a acção de chegada do terceiro personagem. Já presente no espaço cénico da Adoração, desembaraça-se ainda de um longo manto vermelho e de um elmo emplumado, que entrega ao seu pajem. A partir destas duas figuras, e criando uma estrutura narrativa dinâmica muito interessante, o pintor estabelece uma relação de continuidade visual com o séquito, acantonado à direita, que acompanha a tríade, dando-lhe aqui plena visibilidade. Não há dúvida que o protagonismo desta figura e do seu séquito é excessivo, comparativamente aos esquemas compositivos habituais. Na verdade, ainda que esta opção representativa corresponda a uma intenção de ocultação das habituais dificuldades em organizar a tríade dos reis magos em redor da sagrada família, com ou sem a presença de S. José, neste caso sem, não deixa de ser sugestivo o aparato que rodeia a figura do terceiro. Além de se distinguir pela requintada armadura, bem ao modo de um príncipe florentino, e pela relação com o pajem, verifica-se a presença de outros elementos iconográficos distintivos da sua superior condição social – a representação do seu cão, adornado com uma requintada coleira, e do seu cavalo, sem dúvida o que figura com uma máscara de metal reluzente e emplumada, que corresponde à sua armadura. Ao contrário do rei mago negro, tradicionalmente identificado com Baltazar, este segura ainda a oferenda com a mão velada por uma longa faixa, que se cruza de forma graciosa ao nível das costas.

A relação entre a exuberância desta figura e o ênfase dado ao exotismo do traje de Baltazar – com um turbante e um manto franjado de padrão exótico – permite esclarecer, pelo menos conjecturalmente, o quadro de intenções do pintor. A ideia da presença dos três magos enquanto representantes das *três Partes do mundo*

⁶¹ Veja-se a este propósito Dagoberto Markl, “Os ciclos: das oficinas...”, p. 247.

pode ter estado na origem destas elaborações. Neste sentido, a iconografia que reforça o aparato do rei mago com armadura, e que parece ter apenas a intenção de o distinguir socialmente, poderá ter o propósito de o conotar com uma determinada matriz cultural. Quer isto dizer que o pintor, ao pretender assinalar com maior precisão do que a habitual a ideia da presença das *três partes do Mundo*, faz ressaltar, talvez com inevitáveis ressonâncias sociais, as diferenças culturais entre as três figuras. E embora o mago prostrado junto ao Menino mantenha a habitual ambiguidade que releva da tipologia do seu traje e dos acessórios, é a lógica da exclusão de partes que parece funcionar. Nesta linha, é um verdadeiro príncipe da renascença que representa o continente europeu e que se distingue dos seus pares, tanto pelo traje, como pelo seu aparatoso séquito. No entanto, é fundamental ter em consideração que a opção por esta variante pode ter sido também estimulada pelo desejo de conceber uma estrutura compositiva aberta e dinâmica, com inevitáveis consequências no desenvolvimento da estrutura narrativa, ou vice-versa, num desvio assumido face às soluções que habitualmente eram seguidas.

Confrontando esta pintura com a de Gaspar Vaz, do retábulo da igreja de S. João de Tarouca – os únicos exemplares da oficina com o mesmo tema que chegaram aos nossos dias – as diferenças são absolutamente assinaláveis.

Um outro pormenor iconográfico interessante surge na *Última Ceia* e consta da presença de um cão negro, semi-oculto pela toalha da mesa, representado a roer um osso. Apesar de não se tratar de uma figuração inédita, e de surgir tanto na gravura⁶², quanto na pintura europeia da época, não é um pormenor iconográfico usual na pintura portuguesa. Ao contrário do que sucede com o painel da *Adoração dos Reis Magos*, em que o elegante galgo surge como uma espécie de indicador da distinção social, e porventura cultural, de uma das três personagens, o cão negro parece surgir aqui num contexto pejorativo – um provável prolongamento simbólico da traição de Judas.

⁶² A título de exemplo, veja-se o mesmo pormenor iconográfico na *Última Ceia*, gravura do mestre I.A.M. de Zwolle reproduzida em *The Illustrated Bartsch 8, Early German Artists*, Abaris Books, New York, 1980, p. 196.

No arruinado painel da *Assunção da Virgem* surge também um pormenor iconográfico invulgar, pois a Virgem sobe ao céu sentada sob um crescente lunar.

3. 1. 4. O problema da autoria

Entendemos que o problema da autoria e da cronologia deste retábulo deverá ser equacionado à luz de dois pressupostos fundamentais: a ligação directa aos materiais figurativos de todo o percurso criativo de Vasco Fernandes, desde as obras iniciais às mais tardias; o efectivo e substancial desvio relativamente ao seu processo criativo. Se estes pressupostos são igualmente válidos, como se viu, para equacionar o problema da autoria de outros núcleos, é fundamental ter também em consideração que no retábulo de Freixo de Espada à Cinta não se identificam ligações com nenhum dos núcleos de autoria incerta a que já se fez referência.

A partir destas coordenadas, é necessário reequacionar a uma outra luz, não apenas o problema da associação entre os pintores mais conhecidos desta oficina, da tríade Vasco Fernandes/Gaspar Vaz/António Vaz, mas também acautelar o espaço para outros desempenhos.

No contexto da escassa fortuna documental disponível, o nome de Henrique Fernandes ganha alguma relevância. O primeiro documento que lhe diz respeito é de 17 de Novembro de 1524; data em que o escultor e entalhador flamengo Arnão de Cavalho informa estar “concertado” com ele para o trabalho de policromia do retábulo de Escalhão⁶³. De acordo com o documento em causa, Henrique Fernandes residia nesta data em Viseu.

Reis-Santos diz que num livro do cabido da Sé, do ano económico de 1532-1533, consta uma referência a «*anrique frz pintor*»⁶⁴. Data justamente do mesmo ano, o lançamento, no *Livro da Tulha*, de uns pagamentos de trigo e de centeio de «*anrique frz pintor*» ao cabido da Sé de Viseu, que agora identificámos⁶⁵. O seu

⁶³ No importante documento, a que já se aludiu, publicado por Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso...”, pp. 4-5.

⁶⁴ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 49.

⁶⁵ A.D.V., Cabido da Sé de Viseu, *Livro da Tulha*, 600, n.º 442. Inédito.

nome surge de novo no *Livro da Irmandade do Santo Sacramento*, em 1541-1542, tal como o de Gaspar Vaz, o de Vasco Fernandes e respectivos descendentes, com a indicação do montante doado à confraria nesses anos. A título de curiosidade, refira-se que Gaspar dá sessenta reais, enquanto Vasco e Henrique Fernandes dão, respectivamente, vinte. Mas é através do mesmo registo documental que se pode induzir que este pintor veio a falecer em 1542, em data próxima à de Vasco, pois algumas fólios adiante surge a indicação de um donativo feito pela sua mulher, Ana da Vila, e pela sua filha Maria, com a indicação seguinte: «*Ana dauyla molher que foy de danrique frz pintor deu cimco rs sua filha maria deu cinco rs*»⁶⁶.

O facto de se evocarem neste lugar os elementos biográficos disponíveis relativos a Henrique Fernandes não é inconsequente. Partindo da ideia de que o retábulo da matriz de Freixo abre uma franca possibilidade para o desempenho de um outro pintor da oficina de Viseu, e considerando que subsistirem na mesma igreja peças de escultura que supomos serem fragmentos da máquina expositiva do antigo retábulo, os bustos de quatro evangelistas e a imagem de *S. Miguel*, que não duvidamos serem de autoria de Arnão de Carvalho⁶⁷, poderá estabelecer-se uma relação entre obra, pintor e escultor. Bem sabemos que a hipótese é frágil e que a associação, em 1524, de Henrique Fernandes com Arnão de Carvalho, para o trabalho de policromia do retábulo da igreja matriz de Escalhão, não lhe oferece fundamentação consistente.

Todavia, está fora de hipótese a ideia de que este pintor da oficina viseense tivesse partido de imediato para a Catalunha⁶⁸. Não apenas porque, como se viu, há documentos posteriores alusivos à existência de Henrique Fernandes em Viseu, mas também porque a presença em Barcelona do prestigiado pintor português, com o mesmo nome, remonta a 1523. É que, o primeiro documento que refere a existência deste Henrique Fernandes (supostamente natural de S. Pedro do Sul e companheiro do também português Pedro Nunyes), indica que é já cidadão de Barcelona em 1525:

⁶⁶ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 52.

⁶⁷ Incluímos também a imagem do padroeiro *S. Miguel*, localizada no retábulo barroco do alta-mor, embora com reservas. Além de se encontrar completamente repintada, mostra alguns sensíveis desvios relativamente ao trabalho de Arnão de Carvalho.

⁶⁸ Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso...”, pp. 4-5.

«*Enricus Fernandis, pictor oriundo regni Portugalie pro nune vero civis Barcinone*»; circunstância que obriga a recuar em dois anos a sua presença nessa cidade, como aliás tem sido sucessivamente afirmado⁶⁹. De qualquer modo, recorde-se que o contrato para a policromia do retábulo de Escalhão é lavrado apenas a 17 de Novembro de 1524; um espaço de tempo muito curto para que o pintor, na suposição de que se tratasse do mesmo, pudesse ter cumprido a encomenda antes da partida para Barcelona. Tornam-se evidentes as dificuldades em fundamentar, seja de um ponto de vista documental, seja artístico, as hipóteses aventadas acerca de potenciais ligações da dupla de maior sucesso na Catalunha, os portugueses Pedro Nunyes e Henrique Fernandes, com a oficina de Viseu⁷⁰.

É certo que os dados disponíveis relativos ao desempenho do Henrique Fernandes se resumem apenas à referida associação com o flamengo Arnão de Carvalho. Todavia, através deles, não só é necessário prever que teria sido Vasco Fernandes o mediador da relação, como se percebe, também, que a obra em questão, de que restam alguns relevos e esculturas de vulto, não era de somenos importância. De acordo com o contrato, sabe-se que foi seu patrocinador o bispo de Lamego, D. Fernando de Meneses Coutinho, que Arnão de Carvalho havia já concluído a parte relativa à escultura e à talha, e que Henriques Fernandes «*pyntará todo e estoffará as dictas Imageens do dicto Retavollo das mais riquas vestiduras que se pode fazer com as suas perollas e pedrarja que à dicta obra ffor necessarya, e pyntará a caixa de nossa Senõra d'ouro e azull fino ultramarim e os outros paynees pyntará de damasco rico, e em çima de Romano no guarda poo com sua maçonarja dourada d'ouro de cruzado, e todo bem feito e acabado segundo pertence aa dicta obra*»⁷¹.

⁶⁹ J. M. Madurell, “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retábulos”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. I e II, Barcelona, 1943 e 1944, pp. 13-91; Joaquim Garriga, *Història de L'Art Català*, vol. IV, Barcelona, edicions 62, 1986, pp. 140-147; Joan Bosch i Ballbona e Joaquim Garriga (dir. de), *De Flandes a Itàlia...*

⁷⁰ Nicole Dacos, “Le *criado* português de Michel-Ange: Le Maitre de la Madone de Manchester soit Pedro Nunyes”, Actas do Simpósio Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu (no prelo), defende a ideia de uma ligação de Pedro Nunyes com o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, especialmente com o painel *Cristo no Horto*. Porém, pelo que resta da obra “italianizada” deste pintor, e pelo que acerca desta obra foi dito, tornam-se evidentes as dificuldades em progredir neste sentido.

⁷¹ Rafael Moreira, “Vasco Fernandes, Jorge Afonso...”, p. 4.

Se o percurso dos dois mestres se teria, ou não, voltado a cruzar em Freixo de Espada à Cinta, é uma questão em aberto.

4. Elementos para a caracterização do processo de António Vaz

Em torno do autor da *Virgem com o Menino*, assinada ANTO. VAZ, reuniu Alfredo Guimarães um pequeno núcleo de seis pinturas da colecção do Museu Alberto Sampaio, provenientes de diferentes instituições locais⁷². Se a heterogeneidade das obras que integram este núcleo aponta para a necessidade de uma revisão crítica da “arrumação” proposta pelo antigo director daquele Museu, a actividade do pintor António Vaz não deixa de suscitar uma série de interrogações⁷³.

Duas questões centrais se levantam em torno da identidade e actividade do autor da tábuca vimaranense, identificada por Alfredo Guimarães, em 1936, e da sua relação com o homónimo pintor de Viseu, o filho de Gaspar Vaz, e por certo discípulo de Vasco Fernandes⁷⁴. Pretende o antigo director do Museu Alberto Sampaio que o autor da pequena tábuca vimaranense tenha sido funcionário da Colegiada de Guimarães, de acordo com a identificação da sua assinatura, que diz repetida em algumas laudas, em enigmática documentação⁷⁵. Relativamente a esta informação, que seria fundamental para esclarecer o problema da identidade dos dois pintores homónimos, acrescente-se que Alfredo Guimarães nunca forneceu indicações precisas dos documentos da Colegiada.

Este mesmo procedimento ocorre noutras situações, nomeadamente nas relativas a um conjunto de pintores activos no concelho de Guimarães, de que o autor dá notícia. Na mesma obra, especifica, com indicações minuciosas, a documentação relativa à actividade dos pintores António de Figueiró e Pedro de França, limitando-se, no caso de António Vaz, a enumerar o elenco de obras que lhe atribui e, de

⁷² Alfredo Guimarães, “A Degolação de S. João Baptista”, *Estudos do Museu Alberto Sampaio*, vol. I, Guimarães, 1942, pp. 19-33.

⁷³ Parte destas reflexões foram já publicadas: Dalila Rodrigues, “O pintor António Vaz e os problemas de atribuição do núcleo de pintura quinhentista”, *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, I.P.M., 1996, pp. 73-87.

⁷⁴ Maximiano de Aragão, *Estudos Históricos sobre Pintura*, Viseu, 1889, p. 85.

acordo com a sua cronologia aparente, a balizar de um modo muito genérico a sua actividade, que considera ter decorrido “talvez desde o primeiro até ao último terço do séc. XVI”⁷⁶.

As tentativas para identificar a assinatura de António Vaz na documentação respeitante à Colegiada têm sido infrutíferas, como se refere também no pequeno catálogo policopiado que acompanhou a exposição «António Vaz e outros Pintores da sua época em Guimarães», realizada no Museu Alberto Sampaio, em 1982. A circunstância da *Virgem com o Menino*, peça-chave do problema, ter pertencido à capela privativa dos Dom Piores da Colegiada e, sobretudo, o facto da actividade do pintor homónimo em Viseu se encontrar documentada, dão outro alcance à questão.

Acresce que, em 1940, Garcês Teixeira identificou na tábua *S. Mateus e Isaías* (M.N.A.A.), obra de proveniência desconhecida, comprada à Academia das Ciências, a inscrição ANTONIO VAZ HO FEZ 155.

No âmbito da oficina de Viseu, não é fácil identificar o processo criativo de António Vaz, que se pode supor ter colaborado ainda nas obras mais tardias da melhor época da oficina, porventura com Gaspar Vaz, seu pai. No entanto, algumas obras “menores”, como as duas tábuas da igreja Matriz de Cavernães, uma *Visitação* da colecção do Museu de Grão Vasco, e, sobretudo, as que apontam para uma cronologia mais tardia, como a *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, proveniente do mosteiro de S. Francisco de Orgens, da colecção do mesmo Museu, ou o *Calvário* (M.N.A.A.), deram origem a um pequeno *corpus* de autoria, também proposto por Reis-Santos⁷⁷. Registe-se que a fortuna histórica relativa a este pintor, inventariada e publicada pelo mesmo autor, nada acrescenta quanto à sua prestação, seja no âmbito da produção oficial, seja num desempenho individual.

Em síntese, a mais antiga informação documental relativa a António Vaz remonta a 1537, ano em que assina o contrato a que já se aludiu, firmado em Viseu a 20 de Agosto, entre o bispo mecenas da oficina, D. Miguel da Silva, e o serralheiro

⁷⁵ Alfredo Guimarães, *Guimarães. Guia de Turismo*, Guimarães, 1940.

⁷⁶ Alfredo Guimarães, “A Degolação...”, pp. 30-32.

⁷⁷ Luís Reis-Santos, “Dois Painéis no Estilo de António Vaz na Matriz de Cavernães”, *Beira Alta*, vol. IV, Viseu, 1945; *Idem, Vasco Fernandes...*, LXXIII-LXXV.

Martim Gonçalves, para conserto de um sino da Sé⁷⁸. No *Livro da Irmandade do Santo Sacramento*, relativo ao ano de 1559, regista-se uma filha de «antonio vaz pintor», provavelmente de nome Antónia, já que é assim referida, no mesmo livro, em 1561. Sabe-se que teve também um filho, cujo nome e actividade se desconhecem, registado no mesmo livro, no ano de 1563.

A 9 de Setembro de 1569, é António Vaz que paga certa quantia ao cabido, anteriormente paga por Gaspar Vaz, e num documento sem data, com toda a probabilidade de finais do séc. XVI, é ainda referido⁷⁹. Embora Alfredo Guimarães tenha defendido sempre a ideia de que a relação entre o pintor vimaranense e o pintor viseense era meramente honomástica, diversos autores, na esteira de Reis-Santos, apoiando-se em “afinidades estilísticas” entre as duas obras assinadas, por um lado, e relacionando-as com as outras atribuídas a António Vaz de Viseu, por outro, defenderam a ideia contrária.

É certo que o *corpus* reunido em torno do filho de Gaspar Vaz está longe de formar um núcleo homogéneo, o que, aliás, pouco contribui para a caracterização do seu processo. Todavia, é menos díspar do que o reunido por Alfredo Guimarães em torno do António Vaz, que assina a *Virgem com o Menino*. Neste caso, trata-se de uma obra isolada no contexto da colecção do Museu Alberto Sampaio, sendo necessário excluir ainda do “núcleo António Vaz”, reduzido à pequena tábua assinada, o *Pentecostes*, os dois painéis de iguais dimensões, figurando *Santa Catarina* e *Santa Apolónia*, e ainda *S. Gregório Magno*, cujas afinidades apontam para uma autoria comum, com toda a certeza para o trabalho de um pintor vimaranense (ca. 1540-1550).

Este pintor anónimo revela alguma sobriedade ao nível do desenho subjacente (visível através do exame da pintura à reflectografia de infravermelho), limitando-se à definição da forma através de um traço de pincel, nem sempre com a mesma espessura, e seguido, no essencial, ao nível da execução pictural. Assinala também

⁷⁸ Maximiano de Aragão, *Grão-Vasco...*, p. 137. Como já se referiu, no capítulo III, não conseguimos identificar o documento original, mas apenas um outro mais tardio que lhe faz alusão.

⁷⁹ Luís Reis-Santos, *Vasco Fernandes e os Pintores...*, p. 57.

com relativa economia as zonas de sombra, utilizando uma rede de traços paralelos que só pontualmente altera ao nível da cor.

Se ao nível do desenho, seja no *Pentecostes*, seja na tríade de santos, é possível identificar soluções manifestamente distintas das de António Vaz, a avaliar pela *Virgem com o Menino*, cujo processo revela maior grau de espontaneidade e diversidade, é na execução pictural que os dois mestres se distinguem em absoluto.

O anónimo pintor vimaranense recorre a uma matéria densa e a soluções plásticas que repete de painel para painel. São exemplo dessas soluções, a modelação ondulada de panejamentos, os volumes anatómicos exagerados, em virtude da marcação de grandes zonas de luz, e o carácter escultórico dos rostos, trabalhados através de uma paleta francamente individualizável, em branco-mármore.

O *Calvário*, também incluído por Alfredo Guimarães no mesmo núcleo, denuncia, por sua vez, um trabalho oficinal, mais tardio, de um pintor que recorre a algumas soluções formais ainda muito semelhantes, sobretudo no modelado de panejamentos, mas já com uma ingenuidade desconcertante. Os arcaísmos formais, as distorções anatómicas, a construção material descuidada, são aspectos que permitem aventar afirmar tratar-se de uma oficina regional que tendencialmente decorre para uma situação de menoridade artística ou de gradual periferismo.

Muito diversas são as características identificadas na isolada *Virgem com o Menino*, seja ao nível do desenho subjacente, seja no estilo de execução pictural adoptado. Através de um traço fino, a carvão, António Vaz procura a forma, com visível espontaneidade, e desenha determinados pormenores anatómicos, como seja o caso das rótulas do Menino. Além deste desenho de características mais livres, extensível aos pequenos pássaros e à maçã, recorre a um traço mais grosso, a pincel, para definir a forma e marcar as zonas de sombra, como sucede nas pregas sombreadas das mangas da Virgem.

Ao nível do desenho identificam-se pequenas alterações e correcções de forma, registando-se um primeiro desenho da cabeça do Menino que é alterado para uma posição ligeiramente diferente, motivo pelo qual se identifica o desenho em duplicado do nariz e da boca. As alterações entre o desenho e a execução pictural são

também insignificantes, limitando-se a alterar a posição das duas páginas centrais do livro e a abandonar pormenores decorativos, uma espécie de banda de pingentes, do manto da Virgem.

Embora estas observações tenham fundamentalmente o propósito de identificar, através de um complementar e mais rigoroso processo de averiguação, as características do processo criativo de António Vaz, numa obra isolada, mas assinada, refira-se que o exame reflectográfico da obra da colecção do M.G.V., *Lamentação sobre Cristo Morto*, permite identificar pontos de ligação.

Obviamente, estamos longe de poder defender com estas observações, já que mais não seja pela circunstância de não dispormos ainda de documentação exaustiva, a mesma autoria e a mesma identidade para os dois pintores, embora tenhamos defendido essa hipótese na altura em que as pinturas foram reunidas na exposição «Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento».

De qualquer modo, as características do desenho subjacente *da Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, tal como a sua execução pictural, permitem individualizar o seu autor dos principais mestres da oficina de Viseu. Um desenho espontâneo a carvão, em marcações gráficas sucessivamente interrompidas, que denunciam a procura espontânea da forma, sem qualquer preocupação com o valor modelador da luz, serviu para conceber individualmente cada figura. Este traço fino, num registo de segmentos curtos, que procura a forma com manifesta espontaneidade, é uma marca individualizadora do pintor, já que nos restantes painéis da colecção do M.G.V. não se identificou semelhante ou idêntico procedimento. Aliás, as duas tábuas da matriz de Cavernães, *Santo António* e *S. Vicente*, e a *Visitação* (M.G.V.), seguem uma tipologia de desenho que nada tem de relacionável com este.

O uso de um traço mais espesso, a pincel, identifica-se também na tábua da *Lamentação*, nomeadamente para contornar as figuras, definir formas dos tecidos e desenhar alguns pormenores anatómicos. As alterações mais significativas introduzidas na execução pictural, relativamente ao desenho preparatório, ocorrem ao nível das mãos – após o desenho elaborado da mão da santa mulher, à esquerda da composição, o pintor decide ocultar a sua forma pelo lenço branco (bem ao modo de

Vasco Fernandes), que executa apenas ao nível da cor. O mesmo procedimento identifica-se na mão esquerda de S. João. Embora o pintor tenha modelado picturalmente a mão destapada, de acordo com o desenho preparatório, opta definitivamente pela mão oculta pelo sudário. No toucado de Madalena o desenho preparatório configurava uma forma alada que o pintor abandona também ao nível da cor.

Em síntese, poder-se-á afirmar que esta documentação, de acordo, aliás, com o estilo de execução pictural, revela um pintor que, na procura do valor expressivo da forma, se distancia da linguagem figurativa da oficina onde aprendeu.

O *Calvário* da Colecção do M.N.A.A. é, evidentemente, uma obra de ligação aos modelos do mestre (basta para tanto relacionar a figura de S. João e de Cristo com o *Calvário* de Vasco Fernandes da colecção particular), mas já através de uma sensibilidade maneirista. A sua opção por soluções plásticas-outras, mais visível nas deformações expressivas das figuras, com a intenção de acentuar o seu envolvimento emotivo, ou no uso de uma correspondente paleta sombria, parece ter enfrentado maiores dificuldades ao nível da execução pictural, num estilo ainda insuflado de sugestões nórdicas, do que ao nível do desenho, tendencialmente italianizante.

Interessante será comparar, futuramente, a tipologia do desenho subjacente da tábuca *S. Mateus e Isaías*, dado tratar-se de outra obra assinada, do *Calvário* (M.N.A.A.) e da *Apresentação do Menino no Templo* (M.N.S.R.), e de outros interessantes testemunhos picturais com a “marca” distintiva da oficina de Viseu, mas que se afastam da generalidade das soluções que aqui fomos inventariando, e que é necessário estudar à luz da obra assinada deste pintor.

A personalidade artística de António Vaz, não apenas pela circunstância de ter assinado duas pinturas, assume particular interesse. Formado numa oficina onde a linguagem personalizada de Vasco Fernandes se oferecia como referente principal, se não exclusivo, é também o único dos pintores que lhe sobreviveu que revela um esforço de actualização e, portanto, de ultrapassagem notável. De resto, através de uma série de pinturas dispersas por colecções museológicas e igrejas da Beira, parece

ter influenciado alguns dos mestres provinciais que não se limitaram a copiar as obras da melhor época da oficina e do seu brilhante líder.

CONCLUSÃO

No processo de resistência dos objectos ao tempo, e à dinâmica de mudança que o conceito subentende, a confluência entre realismo figurativo e função religiosa teve um papel importante. No caso da pintura retabular, a fusão entre imagem e referente, não só lhe assegurou a longa duração do seu estatuto de origem, garantindo-lhe uma permanência secular nos espaços a que se destinou, como foi determinante para o processo da sua retenção, em espaços alternativos e sob a forma de quadro autónomo, quando um conjunto de factores, genericamente, a afirmação da sensibilidade barroca e os efeitos desgastadores do tempo, levaram à sua “marginalização”. Porém, se o naturalismo foi uma componente de enorme utilidade às finalidades propangandísticas e didácticas preconizadas e defendidas pela Igreja da Contra-Reforma, não escaparam ao seu rigorismo moral algumas liberdades interpretativas, o que deu origem a intervenções sobre componentes materiais e criativas ou à simples destruição.

Considerando que as fontes disponíveis para acompanhar a “viagem” das obras se devem maioritariamente a autores da Igreja, não é fácil identificar com precisão onde começa e onde termina o valor que decorre da sua dimensão representativa ou da sua função religiosa precisa junto dos espectadores, e da sua dimensão artística. Genericamente, nas ressonâncias que a pintura provocou nos corredores do tempo, com as raras excepções que se identificam no domínio da teoria artística, os dois níveis surgem em inextricável articulação. No sentido em que o discurso se centra, quase invariavelmente, na exaltação de efeitos ilusionistas e, embora num registo nem sempre explícito, nas virtuosidades técnicas e criativas dos seus autores, na origem da comparação sistemática com os pintores da Antiguidade, pode concluir-se que o naturalismo, pela sua imediatidade com o real e pela sua secular perdurabilidade, teve também um papel decisivo no mecanismo de reconhecimento ou de aceitação da obra enquanto obra de arte.

Ao nível da escassa teoria artística portuguesa, o discurso que sobre a pintura e os pintores deste período se foi sedimentando tem na valorização da Itália um princípio orientador comum. Embora em diferentes momentos, e portanto com olhares centrados em diferentes correntes de sensibilidade, os nossos teóricos, de

Francisco de Holanda a Félix da Costa, posicionam-se entre o silêncio e a crítica negativa. Quando denunciam o alheamento dos pintores portugueses face à pintura italiana, no caso do primeiro não sem algum sentido de contradição, procuram apontar caminhos ou validar alternativas para a situação da pintura no preciso momento histórico em que escrevem. À luz dos seus pressupostos teóricos e das suas intenções pessoais, não é difícil descodificar os motivos que os levaram a classificar essa pintura sob a conotação pejorativa que se atribuía ao Gótico e a omitir, genericamente, a identidade dos seus autores.

Podemos concluir, através da análise crítica da documentação disponível, que a exaltação da figura e da obra de Vasco Fernandes ao longo dos séculos, contrariamente ao que sucedeu com os seus coetâneos, se deve, na origem, à correlação de dois factores: o de haver inaugurado um período brilhante da pintura numa região geográfica que não tinha neste campo qualquer tradição, e que não teve depois propostas capazes de rivalizar com o seu génio criativo; o de ter a Sé como espaço de recepção das suas pinturas. Paralelamente a estes dois factores, foi determinante o fascínio que a qualidade da sua linguagem figurativa exerceu sobre as sucessivas gerações de espectadores. Aliás, pode afirmar-se que as primeiras reacções à sua obra resultam de uma consciência adquirida e generalizada acerca do seu mérito como pintor ou do valor artístico das suas obras. Daqui ter sido seguido, imitado e copiado como nenhum outro, ainda em vida e após a morte, ao longo de várias décadas.

Todavia, porque são exclusivamente os grandes retábulos da Sé que estão na origem dessas reacções, bem como na construção de uma história mítica sem paralelos, será necessário prever a importância que teve também neste processo o impacto visual desses retábulos, pelas dimensões e pelo enquadramento, assim como as ressonâncias emotivas que resultam da associação entre as pinturas e outros objectos, com uma presença marcante no mesmo espaço. A relação entre o *Calvário* e o túmulo do “bispo-santo”, D. João Vicente, na origem de uma das primeiras histórias fantásticas, prova que o fascínio ou o encantamento da arte resulta aqui do reconhecimento de virtuosidades técnicas, não apenas da capacidade de duplicar

sensorialmente o real, mas também, e fundamentalmente, da noção de que essa capacidade é o resultado do poder de transubstanciar materiais picturais, pigmentos e óleos, numa “matéria” sagrada.

A noção do acto artístico individualista e o conceito do pintor enquanto génio têm na densidade da história mítica do Grão Vasco, que ultrapassa o âmbito local ainda no séc. XVII, um exemplo máximo. E o fenómeno de passagem de um pintor, cujo nome está já “adulterado” pela incorporação de ingredientes fantásticos na sua biografia, a uma categoria de valor, deve ser visto como sintoma da emergência de uma nova consciência acerca da importância da pintura. Dito de outro modo, Grão Vasco transforma-se num herói à escala nacional, passando a ser, não apenas o autor das impressionantes pinturas que se conservavam na Sé de Viseu, mas de praticamente toda a pintura antiga, quando se começam a relacionar as obras com o seu passado perdido. E da necessidade de recuperar esse passado, ou de restabelecer circuitos de memória, nasce a historiografia artística portuguesa. Não é por acaso que os pioneiros desse processo historiográfico, Cyrillo Volkmar Machado e José da Cunha Taborda, eram pintores, e que o «Grão Vasco» foi o tema estruturante. Porque se confundia um nome com um movimento artístico brilhante não pôde deixar de se transformar numa questão central, marcante e perdurável, e de assumir um papel também central na história, algo minguada, do interesse por métodos, conceitos e problemas.

Que a pintura e os pintores provenientes dos Países Baixos meridionais tiveram um papel decisivo no que são as constantes materiais, iconográficas e criativas da pintura portuguesa do Renascimento é uma evidência. Mas o contexto que favoreceu esse processo não se reduz a conjunturas económicas favoráveis e à política de fausto promovida por D. Manuel. Embora esse “pano de fundo” tenha sido decisivo à sua incidência e abrangência, é necessário prever, como aliás tem vindo a ser feito, o concurso de outros factores e mecanismos.

Os dados são extremamente escassos para reconstituir a história do interesse da família real e de uma elite social-cultural a ela directamente vinculada, incluindo,

bem entendido, o alto clero, pela pintura que se fazia no Norte da Europa até ao momento em que, já no reinado de D. Manuel, passa a assumir franca visibilidade nos contingentes da importação. Mas esse acontecimento marcante, se foi promovido pelo estreitamento de laços diplomáticos e familiares, assim como por relações económicas, parece ser devedor de uma consciência que se foi enraizando progressivamente na sociedade portuguesa – a superioridade do que vinha de fora e o prestígio que advinha da sua posse.

O entendimento do que foi esse acontecimento decisivo na história da pintura portuguesa passa forçosamente pela geografia de articulações que a Corte promoveu. Ponto de partida e lugar de confluência, esse cenário teve um papel decisivo, não apenas na emergência e difusão de uma corrente de gosto muito definida, mas também nas relações entre pintores e oficinas e na definição do espaço de trabalho de cada um ou de cada uma. A origem cosmopolita e a extraordinária abrangência geográfica dos programas artísticos, tanto dos promovidos pela Igreja, quanto dos promovidos pela Coroa, em todos os aspectos idênticos, foram decisivos para alterar, com foros de ruptura, o que era o panorama geográfico, iconográfico e estético da pintura. Esta, assume-se como uma realidade-outra, face à rara, heterogénea e problemática pintura quatrocentista, que (talvez de modo falacioso...) nos devolve a imagem de uma prática ainda genericamente ancorada em processos e linguagens arcaizantes e, sobretudo, ensimesmada em circuitos fechados de autoconsumo.

O binómio imagem-realidade, ainda que a concepção da pintura não se esgote no conceito de imitação, foi sem dúvida o eixo central do debate e o ponto fulcral de onde emergiram e para onde convergiram as novidades artísticas. A obtenção de efeitos visuais cada vez mais satisfatórios nas representações, de um ponto de vista sensorial e perceptivo, levou à experimentação de recursos espaciais muito diversos, de carácter tonal e sobretudo linear. Na matriz nórdica, genericamente adoptada pelos nossos pintores, a construção representativa, apoiada na visão *natural*, desenvolve-se a partir da observação e da investigação do mundo sensível.

Mas se a ideia de verosimilhança ou a perseguida ilusão do real conduziu a uma série de pesquisas e de aperfeiçoamentos da técnica e a novas estratégias e

linguagens figurativas, a consubstanciar a relação, real e metafórica, entre pintura e espelho, pode afirmar-se que elas não constituem um fim em si mesmo. Porque são formulações que se revêm num determinado contexto sociocultural e religioso deverão ser também entendidas como respostas a expectativas e exigências novas. Pode dizer-se que a finalidade de activar o diálogo com o espectador, quando não de propor a empatia psico-afectiva ou o mimetismo recíproco, teve um papel decisivo, tanto na concepção da imagem, quanto na sua apresentação, nos modos de manipular a visualidade.

Torna-se evidente que o fascínio do empenhado mecenato português pelo poderoso discurso realista da pintura nórdica, que em primeira instância se materializa na preferência pela pintura e pelos pintores dessa região, e que levou os artistas nacionais a amestrarem-se nessa matriz, se articula directamente à emergência de uma nova cultura visual, que não esconde o prazer da posse, o brilho social, o desejo de promoção pessoal (o que pressupõe um sentido de concorrência), à vontade de deixar uma recordação de si e a uma devoção activa. Como se disse, é à luz destas motivações, que em pouco parecem diferir das que se generalizavam pela Europa, que as novidades artísticas, ou pelo menos um conjunto de estratégias novas, ganham pleno sentido.

Mas é também à luz de linhas de força ou de circunstâncias históricas precisas que se deverão equacionar os rumos que essas novidades artísticas foram tomando. Depois da decisiva “lição flamenga”, são os ventos renovadores de Itália, através da abertura do País à cultura humanista italiana, que estimularam os pintores portugueses a um efectivo esforço de modernização. As alterações sensíveis provocadas por esse italianismo, tanto em materiais figurativos, como nos modos de os manusear, que se traduzem sem dúvida num brilho intelectual novo mas não assumem foros de ruptura, pressupõem um deslocamento do eixo geográfico das influências. Porém, é também por via dos Países Baixos meridionais, seja através da gravura, seja da pintura importada, que se difundem as formas italianas *all’antico*. Mas este é um problema que suscita ainda diligências investigativas multidireccionais. Um rigoroso confronto entre a realidade portuguesa e a castelhana,

entre os finais do séc. XV e os meados do seguinte – uma abordagem que chegámos a equacionar no âmbito desta dissertação, mas que aqui não coube pelo investimento que exige em termos investigativos – poderá vir a lançar uma nova luz sobre esta problemática.

A evolução de um pintor deverá ser compreendida à luz dos efeitos que tiveram sobre ele os lugares, as pessoas e as coisas, do muito que viu e do muito que descobriu. Vasco Fernandes, que trabalhou fundamentalmente nas dioceses de Viseu e Lamego, mas para uma clientela rica e erudita, não viveu isolado, nem morreu pobre, como se tem dito. O seu percurso, através da relação triangular entre o cenário geográfico da sua existência, o perfil dos seus mecenas e a obra que fez, chega a assumir uma dimensão ilustrativa deste período brilhante da pintura portuguesa. Vejam-se alguns aspectos centrais: inicia a sua carreira no preciso momento em que se promovem os maiores projectos artísticos da região onde veio a trabalhar toda a sua vida – os monumentais dispositivos retabulares, incluídos na reforma manuelina das duas catedrais, a de Viseu e a de Lamego. Tanto pelo que revelam do seu percurso criativo, como pelo que reflectem do contexto sociocultural da época, estes projectos são a prova mais cabal de que os factores que levaram a um efectivo desvanecimento de diferenças entre a pintura directamente ligada ao círculo cosmopolita de Lisboa e a que se fez nas regiões provinciais se deve deslocar para o fenómeno que é o da manifesta uniformização do gosto, assim como para o tipo de mecanismos envolvidos. Ou seja: os bispos encontravam-se em posição, na qualidade de “altos funcionários” do Rei ao seu serviço na Corte, de promover nas suas dioceses provinciais projectos idênticos, nas estratégias operativas e nas soluções materiais e criativas, aos que a Coroa promovia. E se o fascínio deste mecenato pelo “brilho do Norte”, uma constante ao longo das primeiras décadas do séc. XVI, se deve à sua posição cosmopolita na Corte, tem na presença de artistas provenientes dos Países Baixos meridionais, nessas regiões provinciais, a sua mais directa consequência.

É neste preciso cenário que se inscreve o primeiro período da actividade de Vasco Fernandes – não só trabalha na província para esta clientela rica e culta, como o faz com pintores e escultores-entalhadores provenientes do Norte. Que esta relação foi decisiva na sua formação, que supomos ter ocorrido em Lisboa, e no seu percurso autónomo, que tem na errática *Assunção da Virgem* e no retábulo de Lamego o ponto de partida, prova-o o conjunto de obras que fez, ou melhor, que chegaram até nós, até cerca de 1528-1529; data em que supomos estar já envolvido no projecto do italianizado D. Miguel da Silva, que baliza à sua sensibilidade uma nova etapa.

Da aproximação à problemática que envolve os painéis do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu resulta a efectiva necessidade, solidificada pela nova base de dados e pelo esforço da sua interpretação, de avançar para o estudo dos painéis do antigo retábulo da Igreja de S. Francisco de Évora. A razão é simples: o que pode vir a ser interpretado como resultado do envolvimento de Vasco Fernandes neste projecto depende, também, de uma lógica de exclusão. Não apenas porque se identificam, através do levantamento do desenho subjacente, dois modos de expressão gráfica, manifestamente distintos – genericamente, na série da Vida da Virgem e da Infância de Jesus, um, e na série da Paixão e Glorificação de Cristo, outro –, mas também porque o confronto com o dos cinco painéis do retábulo de Lamego, pelos problemas de visibilidade que coloca, não é (e dificilmente poderia ser) por si só conclusivo. Mas à luz do que são as componentes materiais e criativas da *Assunção da Virgem*, a possibilidade de um desses parceiros ser o próprio Vasco Fernandes, a par do trabalho dominante que supomos dever-se a Francisco Henriques, não pode ser excluída.

Pudemos averiguar que desta empresa fundamental que é o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, concebida ao nível do desenho por dois pintores, mas sem uma expressão equivalente no desempenho pictural, que denuncia uma maior diluição dos processos envolvidos na sua concepção, Vasco Fernandes levou para Lamego instrumentos de trabalho concretos. Um deles foi o molde que lhe permitiu duplicar o motivo que decora a maioria dos tecidos em ambos os retábulos, em vários dos seus painéis, e que usa também na já referida *Assunção da Virgem*.

A sua obra inicial, excluindo o que dele pode conter este polémico núcleo, é certamente o resultado de certas exigências, de certas normas e convenções de época, seja pelo aparato decorativo e pela vocação didáctica da pintura retabular portuguesa, seja no que ela tem de profundamente devedora das soluções estéticas importadas. Mas é a afirmação de um caminho próprio, ainda que o ponto de partida e os caminhos paralelos lhe definam ritmos e possibilidades concretas, que ganha já plena expressão nas cenas narrativas de Lamego. Pode afirmar-se que os recursos expressivos próprios, em acréscimo à poderosa lição nórdica, faz de Vasco Fernandes um dos mais precoces e poderosos refundadores de uma pintura de raiz nacional. As constantes da sua expressão, sem dúvida com contornos de genialidade, parecem ser a consequência de um desejo de fuga à normalização de processos: o abandono da frontalidade e a exploração das potencialidades espacializadoras da luz; a recusa do aparato decorativo da imagem; o desvio face à importância que o descritivo litúrgico havia assumido e a procura, alternativa, da densidade expressiva e poética da forma.

Nas catorze pinturas que chegam até nós deste primeiro período de actividade (além da *Assunção da Virgem* e dos cinco painéis do retábulo da Sé de Lamego, os quatro painéis do retábulo da igreja de Santa Maria de Salzedas, as duas de Santiago de Besteiros, o tríptico da *Lamentação com Santos Franciscanos* e o *Calvário* da colecção Alpoim Calvão) estão já patentes as características fundamentais do seu processo, isto é, um constante sentido de pesquisa em torno da expressão volumétrica da forma, das potencialidades da luz e do envolvimento dramático das figuras. Mas são também o resultado de um desempenho individual, mostrando que Vasco Fernandes, no decurso dos primeiros vinte e cinco anos de actividade, não teve a oficina operosa, com parceiros e discípulos, que veio depois a organizar.

Ainda que o seu processo se defina por um sentido de evolução, da análise da sua obra podem extrair-se algumas constantes. Com o desejo de evitar a simplificação e as evidências da frontalidade visual, tão usual na pintura nórdica e na portuguesa sua subsidiária, estrutura o campo figurativo, como já notara Cruz Teixeira, a partir do “descentramento dinâmico dos principais núcleos formais”. Este

processo, que impõe fundamentalmente uma visualidade dinâmica, isto é, a definição ou marcação dos ritmos de leitura, depende, na formulação e no grau de eficácia, de um manuseamento sensível da luz. Se a preocupação de verosimilhança representativa o obriga a tirar partido da suas potencialidades volumétricas, esclarecendo a forma e a matéria até ao ponto de tornar visível a sua substância, é no modo como explora as suas potencialidades de espacialização que se pode identificar uma das características mais constantes e singulares do seu processo.

Às cores vivas e contrastantes, e à luz incisiva que se distribui apenas nas formas do primeiro plano para esclarecer volumes, no que são as soluções mais recorrentes na pintura coetânea, opõe Vasco Fernandes uma cor mais sombria, em subtis gradações tonais e inteligentes manchas de luz, definindo, por vezes de modo inesperado, nos sucessivos planos, em profundidade, zonas de luz, sombra e penumbra. Projectando, portanto, manchas de luz ao nível baixo do pavimento e dos elementos do cenário que o preenchem, não só conquista para a imagem uma espacialidade contínua, como define, num equilibrado jogo de alternância, os ritmos da sua leitura.

Ao nível mais elevado dos corpos trabalha igualmente a luz em profundidade, envolvendo e esclarecendo com ela a forma, o que lhe permite simular a integração coerente das figuras no espaço, em notável autonomia e com manifesta desenvoltura plástica, e acentuar o efeito virtual de uma profundidade contínua, dando também um sentido de unidade às marcações rítmicas do solo ou do pavimento. Por outro lado, note-se que o modo sensível como distribui a cor não visa apenas o usual efeito de equilíbrio, mas tem também a finalidade de acentuar a sucessão dos planos, de obter o mesmo sentido de leitura rítmica do espaço figurativo, especialmente com o branco e o vermelho, que se sobrepõem, tal como as formas, a uma gama sombria e aparentemente inesgotável de tons. Embora nos falte uma informação de base relativa à constituição e à técnica de aplicação de materiais picturais, é importante ressaltar que o carácter festivo, a opulência cromática, usual na pintura portuguesa coetânea, em nenhum momento define a obra, francamente mais densa na matéria e sombria na cor, de Vasco Fernandes. Mas é também a sobriedade da cor que permite

transpor para a luz o encargo maior de traduzir, ao compor com ela, a plasticidade da forma.

A fuga à frontalidade figurativa, a par do inteligente manuseamento da luz e da sensível distribuição da cor – três constantes do seu processo criativo – articulam-se a outras estratégias concretas. Quer dizer, os rigores de verosimilhança traduzem-se na confluência de outras formulações e de outros valores, um conjunto de soluções que se manterão mais ou menos constantes ao longo de todo o seu percurso. Uma dessas estratégias passa pela presença, no primeiro plano, de adereços e de longos e sobejantes panejamentos, sempre com uma aparência ocasional ou acidental, mas com a finalidade de ocultar dificuldades na construção perspéctica do espaço e sobretudo a de implantar nele, de modo verosimilhante e coerente, as figuras. A *Anunciação* e a *Visitação* do retábulo de Lamego, nas semelhanças e diferenças, poderão servir de ilustração a este tipo de estratégias.

Na primeira, é através da presença de uma série de elementos figurativos, em sobreposição e sucessão, e numa relação bem calculada, que oculta o problema do traçado perspéctico do pavimento decorado com formas geométricas. Na segunda, com a finalidade de dar ao espectador a impressão de aprofundamento do espaço, entre o limite e as figuras do primeiro plano, serve-se de presenças acidentais, concretamente do fragmento de uma cana, que de modo inteligente é colocada na diagonal ao campo figurativo. Em ambas, e num procedimento que vem depois a apurar, serve-se dos amplos tecidos, que trabalha com notável plasticidade, para integrar as figuras nesse espaço, evitando as formas flutuantes que surgem na maioria dos painéis do retábulo de Viseu e, não raras vezes, na pintura coetânea. À medida que as experiências se sucedem, explora a plasticidade dessas formas com notável mestria técnica e inigualável força poética – o *S. Pedro* de Viseu e o *Pentecostes* de Coimbra poderão ser entendidos como os pontos mais altos dessa evolução, mas o tríptico da *Lamentação com Santos Franciscanos* e o *Calvário* (coleção Alpoim Calvão) dão já bons exemplos deste procedimento.

Uma outra dominante que se prende com as preocupações de verosimilhança é a do enlevo descritivo de pormenores, ou o modo como dá expressão a uma

verdadeira “cultura do detalhe”. Francamente distante da profusa ostentação cortesã que marca de modo indelével a produção áulica, quer dizer, sem a sumptuosidade dos cenários e dos objectos, sem a sobrecarga ornamentativa que se verifica na pintura da maioria dos mestres de Lisboa, Vasco Fernandes detém-se na representação de uma série de pormenores, inspirados num mundo simples e familiar. Através da visão analítica, num minucioso e elaborado trabalho de superfície digno de um miniaturista do meio ganto-brugense, concretiza uma inextricável relação entre imagem e realidade. Mas se o conjunto de estratégias visuais que desenvolve se deverá relacionar com a necessidade de criar a ilusão ao espectador de que o espaço da representação é, ou pode ser, o prolongamento do seu próprio espaço, é na reprodução de um ambiente doméstico de aparência profana, no qual a maioria dos objectos escondem uma significação simbólica codificada, bem na tradição da pintura flamenga, que se reforça esse diálogo com o espectador. O recurso a uma iconografia pouco usual entre nós, e a uma estrutura narrativa complexa, são outros dos traços que definem o estilo singular de Vasco Fernandes. E apesar dos esforços que desenvolvemos com a finalidade de identificar prováveis fontes gráficas utilizadas, não obtivemos, neste domínio, particular sucesso.

De maior interesse, neste tipo de escrita, predominantemente pictural, já que o desenho se resume a apontamentos de posicionamento de forma, é o modo como se preocupa em conferir uma dimensão rigorosamente precisa e aparentemente funcional aos pormenores do cenário ou aos adereços das figuras, ainda que sejam mínimas as possibilidades de poderem ser vistas pelo espectador.

Apesar da diversidade de elementos figurativos que é possível inventariar no conjunto da sua obra, a análise comparativa permite detectar inúmeras situações recorrentes, isto é, transposições de formas de pintura para pintura, como sejam formas da arquitectura e da paisagem, concretamente, volumetrias, tipos de aberturas, árvores, tufos de vegetação, o motivo decorativo dos brocados, que trabalha de modo exímio, e sobretudo tipos fisionómicos.

Se o conjunto dos elementos inventariados pode ajudar a definir com maior precisão a sua linguagem figurativa e, através dela, o sentido de continuidade e de

descontinuidade, de permanência e de ruptura, os graus de convencionalidade e de singularidade do seu processo, é indispensavelmente na figura humana, dada a sua centralidade, que confluem essenciais e singulares modos de escrita.

Num olhar conclusivo, será importante notar que Vasco Fernandes combina já nesta fase a correção formal, através de um preciso sentido de proporção e de equilíbrio, o que, comparativamente ao que virá a fazer mais tarde, o conduz ainda a uma certa elegância hierática, com a expressão física de um latente estado de ânimo mental e espiritual.

Preciso na definição da forma, cujo limite desenha habitualmente, na fase inicial de concepção, com um traço contínuo e sem hesitações visíveis, atento à escala de figuração e à correção anatómica dos volumes, recorrendo para tanto a pregueados de profusa turbulência, que com o tempo ousará planificar de acordo com a rotundidade escultórica dos volumes, é na caracterização dos rostos, nos gestos e atitudes das suas figuras que encontra já o fundamental da sua força expressiva. Não apenas porque tenha a capacidade de transformar figuras convencionais em pessoas concretas, mas sobretudo porque o faz de uma forma singular, ao associar-lhe uma peculiar densidade emotiva ou, no dizer de diversos historiadores, um sentido de “elevação espiritual”. Embora distante da expressividade quase rude patente nas figuras das suas obras do período final, através de marcas e sulcos profundos com que caracteriza as máscaras, neste conjunto de catorze pinturas está já patente essa “marca” tão característica.

É evidente que a caracterização individual dos rostos, pressupondo um laborioso trabalho de modelação no estágio pictural, dificulta uma identificação precisa de constantes. Porém, é na profundidade do olhar de cada uma das personagens, na forma da boca, ligeiramente entreaberta, a partir de um traço espesso que separa o lábio superior do inferior, que Vasco Fernandes consegue exprimir esse sentido de interioridade ou de espiritualidade, talvez fundamental para a eficácia da imagem na sua imediata função devocional. Para a acentuar concorrem outras soluções formais, concretamente o modo como trabalha o sentido de teatralidade, seja em atitudes e gestos, seja em subtis mas actantes formulações, de que são

exemplo, entre tantos outros, a ponta esvoaçante do manto vermelho de Deus Padre, o lenço branco que envolve a Virgem e se estende, sob a forma de toalha, ao Menino e ao sacerdote no painel da *Circuncisão*, ou o que oculta a mão da Virgem lacrimosa no tríptico da *Lamentação com Santos Franciscanos*.

Ao nível do desenho, poder-se-ia afirmar que Vasco Fernandes revela, nesta fase, uma manifesta contenção, comparativamente ao que vem a fazer mais tarde. Porém, é necessário acautelar que, nas obras documentadas e assinadas que se incluem neste período, se coloca um problema de visibilidade do desenho subjacente, tanto na imagem de infravermelho convencional, como na reflectografia de infravermelho. Com esta reserva, pode afirmar-se que, nos cinco painéis do retábulo de Lamego, infelizmente em mau estado de conservação, e na arruinada *Lamentação com Santos Franciscanos*, além do traço contínuo de contorno, que define a forma no limite e assinala alguns pormenores anatómicos, como bocas, olhos, narizes e mãos, o desenho não é abundante. Com a excepção da mais elaborada planificação gráfica das pregas dos tecidos, raramente prevê valores de modelado no estádio pictural. Pontualmente, e sobretudo ao nível dos rostos, é possível identificar vestígios de desenho com a forma de mancha ou de empaste, talvez em resultado de um semi-apagamento, que dá origem à diluição ou fusão de traços. Mas na generalidade das situações, pode afirmar-se que o desenho define a forma sumariamente, sem planificar de modo rigoroso a maior ou menor incidência da luz ou, dito de outro modo, sem que a modelação ao nível pictural seja o resultado de um jogo de traços, bem calculado e elaborado já nesta fase preparatória, como sucederá em pinturas mais tardias, nomeadamente nos retábulos da Sé de Viseu e no *Pentecostes* de Coimbra.

Por outro lado, no conjunto de pinturas que ilustram as primeiras décadas de actividade, e que pudemos analisar com o auxílio dos métodos fotográficos e reflectográficos (sete de um conjunto de catorze) não se identificam alterações significativas de composição e de iconografia entre a fase do desenho e a da pintura. As que ocorrem, e que resultam de acertos pontuais de forma, são importantes para identificar características do seu modo de expressão gráfica, já que, em virtude de

uma série de razões possíveis, mas seguramente do estado de conservação dos exemplares e da coincidência entre o provável desenho e o que é já pictural, se verifica uma efectiva dificuldade na sua identificação.

Um aspecto a ter em conta, que se poderá relacionar com a relativa contenção na expressão gráfica do desenho, é o do seu extraordinário investimento na fase de execução pictural. Sensível nas gradações tonais, sugere com delicadas velaturas, que de modo extraordinariamente sensível apõe, numa etapa final, a uma matéria densa, as texturas dos diversos materiais. Será importante notar, embora em virtude dos desgastes os exemplos disponíveis não sejam muitos, que a forma correcta das mãos e o modo sensível como vaporiza a sua forma no limite, de modo a sugerir a textura da pele e o recorte lumínico das unhas, nada tem a ver com as mãos nodulosas de dedos longos e hirtos, que surgem recorrentemente em pinturas oficiais mais tardias.

A provisão de D. Miguel da Silva no bispado de Viseu foi um dos acontecimentos mais importantes no percurso artístico de Vasco Fernandes. Não apenas porque o ambicioso projecto do bispo-humanista reverteu directamente a seu favor, através de encomendas de grande vulto, mas também pelo que esse projecto, e tudo o que a sua concretização envolveu, teve de estimulante e de desafiante na sua carreira. Mais do que os documentos escritos, que fornecem alguns dados relativos a ritmos cronológicos e ao alcance do programa renovador do italianizado D. Miguel da Silva para Viseu, é a eloquente realidade visual das pinturas, tanto ao nível dos programas iconográficos, como das dominantes criativas, que vêm testemunhar aqui a importância do binómio cliente-pintor. Para dar um alcance ainda mais estreito a esta relação está também o *Pentecostes*; um espelho da importância que teve a encomenda do reformador humanista do mosteiro crúzio de Coimbra, Frei Brás de Barros, na evolução da sua linguagem.

Porém, é forçoso concluir que, se o cruzamento com esta clientela erudita, na vanguarda do processo de italianização da arte portuguesa, se traduz numa nova tipologia de retábulo (a *pala* à italiana), na opção por determinados materiais

figurativos e em sensíveis alterações no modo de os manusear, em nenhum momento esse impulso renovador, menos decisivo do que o primeiro, assume o alcance de uma ruptura.

A sua evolução pode ser ilustrada pelo modo como se mostrou sensível à linguagem da arquitectura: no retábulo da Sé de Lamego são francamente góticos alguns dos pormenores; no *S. Pedro* da Sé de Viseu as formas da renascença italiana emergem mas não se sobrepõem às dominantes sobrevivências manuelinas; no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra assume como linguagem única, com foros de exclusão, o despojamento classicista. Este aspecto, que assume diversos correspondentes noutros domínios, deverá ser tomado em linha de conta para ajudar a definir o que tem sido a imprecisa relação cronológica entre ambos: o *S. Pedro* da Sé de Viseu e a maioria dos retábulos da mesma campanha foram feitos, com toda a probabilidade, em data anterior ao do *Pentecostes* do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, o ponto mais alto da evolução da sua linguagem.

Da aproximação à realidade material das pinturas que restam das últimas décadas de actividade – dos cinco retábulos pintados para a Sé, cujo início se pode situar em 1528-1529, do *Pentecostes* pintado para o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em 1535 (e será fundamental não esquecer que se perderam três retábulos), dos dois destinados à capela de Santa Marta do Paço episcopal de Fontelo, que julgamos posteriores a este – resultam algumas propostas de entendimento e alguns níveis de problematização.

Antes de mais, pode concluir-se que as predelas dos primeiros, à excepção do *Calvário* e do *S. Sebastião*, se encontram incorrectamente remontadas. A do *S. Pedro*, correcta na ordem sequencial dos três painéis, deverá transitar para o *Baptismo de Cristo*, e a deste, com uma troca pontual entre a tábua da esquerda e a do meio, deverá transitar para aquele. O *Pentecostes* teria recebido a sua predela original, aquando da remontagem ocorrida no início deste século, mas torna-se evidente, tal como sucede com a que actualmente se encontra ligada ao *Baptismo de Cristo*, que o painel *Santa Margarida* deverá trocar de posição com *Santa Catarina*.

O desenho subjacente, extraordinariamente abundante nas predelas dos cinco retábulos, permite concluir, pelas suas características comuns e muito personalizadas, que se trata do desempenho de um único pintor. Diferenças pontuais, que dizem respeito ao seu nível de elaboração e de apuramento, e à relação com a fase de execução pictural, poderão ser interpretadas como indicadores de dois ritmos cronológicos distintos de concepção – o *S. Pedro* e o *Batismo de Cristo*, primeiro, e os três restantes, depois.

Mas é o extraordinário *Pentecostes* de Coimbra, cujo desenho subjacente assume plena visibilidade, que vem dar sentido ao das cinco predelas e do que pontualmente se identificou nos painéis de grandes dimensões. Considerando que o do *S. Pedro*, que por razões óbvias elegemos para proceder a um levantamento integral, não assume franca visibilidade na reflectografia de infravermelho, o do *Pentecostes* vem comprovar que o investimento do pintor em soluções espaciais mais ousadas, na plasticidade exuberante da forma ou no envolvimento dramático das figuras..., passa já por um outro investimento na primeira fase de concepção da obra, na fase do desenho. Mais, passa também pela relação entre as duas fases: parte do desenho, sobretudo o traçado com a pena, não só é cuidadosamente planificado em acordo com os valores de modelado, como intervém activamente nele ao assumir visibilidade. As consequências desta relação são óbvias – a extraordinária plasticidade da forma resulta de um grafismo minuciosamente programado, com um preciso grau de interdependência, nas duas fases de realização da obra.

Uma das características mais interessantes e inovadoras do *Pentecostes* reside também no modo como tira partido das potencialidades gráficas do óleo. Nas zonas de maior incidência da luz, para reforçar o volume e a plasticidade da forma, trabalha à superfície, com uma minúcia notável, tonalidades intensamente luminosas. Este trabalho sensível, profundamente distinto do que se identifica no *S. Pedro*, mostra até que ponto Vasco Fernandes conduziu as suas investigações em torno da luz e até que ponto foi capaz de explorar e adequar recursos técnicos a intenções expressivas.

Mas os dados que resultam da análise da pintura excepcional, e excepcionalmente elaborada, que é o painel grande do retábulo *S. Pedro* oferecem

também uma base sólida para novos questionamentos. Quando confrontados com os que resultam da análise das cinco predelas e com os que pontualmente se extraíram do estudo dos quatro painéis grandes, levam à convicção que Vasco Fernandes teve um colaborador certo na fase da realização pictural destes retábulos, especialmente no *Pentecostes*. Se os documentos escritos permitem concluir que nas últimas duas décadas de actividade o mestre teve junto de si outros pintores, pelos menos Henrique e Manuel Fernandes, Gaspar e António Vaz, ao contrário do que sucedera nas décadas iniciais, podemos afirmar que é já nas duas grandes campanhas de Viseu, para as capelas da Sé e para a do paço episcopal de Fontelo, que confluem duas escritas picturais distintas. Embora a eloquente realidade visual de obras como o *Pentecostes* e, sobretudo, *Cristo em Casa de Marta e Maria*, pelas ligações directas com o núcleo de pinturas da igreja de S. João de Tarouca, a base de identificação do processo de Gaspar Vaz, permita uma aproximação ao problema, a cartografia precisa dessa colaboração, ou dessas colaborações, tal como havíamos inicialmente previsto, pressupõe a continuidade deste projecto de investigação.

Ao estudo material de outros exemplares, através dos mesmos métodos, acresce a necessidade de recorrer à lupa binocular, à radiografia, e aos métodos de análise laboratorial, para algumas das pinturas já examinadas e, provavelmente, das que é forçoso examinar. A análise da superfície visível através de um instrumento simples de ampliação, a lupa, permite identificar uma escrita pictural claramente distinta da de Vasco Fernandes. Em alguns trechos dos retábulos da Sé de Viseu e no *Cristo em Casa de Marta e Maria*, coincidindo com desvios sensíveis relativamente à sua iniludível linguagem figurativa (sobretudo no que à expressão volumétrica da forma diz respeito) é outro o modo de aplicar materiais picturais, especialmente as tonalidades luminosas dos tecidos – o trabalho do pincel, em traços regulares e sucessivos, um grafismo nervoso e sem qualquer efeito de esbatimento ou suavização com a camada subjacente, assume visibilidade a ponto de parecer um trabalho de grosseira simplificação quando se observa à lupa. Este grafismo é uma constante no núcleo de S. João de Tarouca, cujo sentido de unidade procurámos evidenciar, mas

também de um numeroso conjunto de painéis, de que são exemplo emblemático os bustos *Virgem e Anjo da Anunciação*, da colecção do Museu Grão Vasco.

Não temos qualquer dúvida de que o nível artístico que tem sido reconhecido ao mestre de Viseu fica aquém do que lhe é devido. A razão é evidente: o entendimento acerca do que são as constantes do seu processo criativo, e as variantes que o sentido de evolução subentende, têm que se fundar num *corpus* quantitativamente mais restrito. É que a aproximação às componentes materiais das obras que formam o *corpus* de autoria, as pinturas documentadas e assinadas, em confronto com algumas que tradicionalmente lhe são atribuídas, caso do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, leva à conclusão de que há um insuspeito grau de confusão entre o que deve ser entendido como produto do seu desempenho e o do que deve ser imputado a um conjunto de pintores que se formaram e mantiveram com ele estreitas relações de trabalho. Dito de outro modo, é necessário prever que a confluência de escritas picturais distintas em obras tradicionalmente vistas como “obras do mestre”, obriga a inverter em definitivo uma tendência historiográfica: a de centralizar em Vasco Fernandes a autoria de todo o acervo saído da oficina de Viseu e de procurar colaborações pontuais para explicar diferenças de qualidade. Essas diferenças, que na maioria das situações apontam para linguagens figurativas idênticas, mas para processos irreduzíveis, como sucede de modo emblemático com os núcleos de Freixo de Espada à Cinta e de S. João de Tarouca, embora distintos, apontam também para dois factos incontestáveis: Vasco Fernandes marcou profundamente todos os pintores que trabalharam com ele (e não é por acaso que a produção da oficina de Viseu é tão facilmente caracterizável face à sua coetânea); alguns desses pintores, pese embora o maior ou menor grau de dependência, relativamente à sua linguagem personalizada, sob a forma de assimilação, recriação e imitação, atingiram um nível artístico notável.

Gaspar Vaz, o “segundo pintor”, não teve o génio criativo de Vasco Fernandes. Mas da ligação que manteve com ele, e do que é justo reconhecer-lhe como mérito próprio (e que pensamos, numa lógica de consequências, estar também aquém do que lhe é devido), resulta um conjunto de obras cuja notabilidade pode ser

ilustrada com a dificuldade (não alheia à perdurabilidade de alguns equívocos historiográficos, como demonstrámos) em definir uma fronteira entre o seu desempenho e o do mestre. Na mesma linha, o anónimo autor do retábulo de Freixo de Espada à Cinta (Henrique Fernandes?), que teve o mestre Arnão de Carvalho como parceiro no trabalho de entalhamento e escultura, através de um processo de imitações, citações e recriações, sobretudo a partir dos cinco retábulos da Sé de Viseu, alcançou um tal resultado que levou a que se confundisse (é certo que através de um olhar suficientemente distante para que tal pudesse acontecer) o seu produto com o do mestre. Quem é, e que espaço ocupa na oficina de Viseu, este pintor? Que factos e que circunstâncias históricas estimularam António Vaz a uma sensível descolagem do poderoso processo de Vasco Fernandes e dos restantes pintores que gravitavam em seu redor?

O problema da definição de fronteiras não se coloca para o primeiro período de actividade do mestre porque a “oficina de Viseu” é uma realidade que toma forma apenas por volta do segundo quartel do séc. XVI. E o modo como essa realidade se reflecte em pintura não é facilmente descodificável através de uma análise que não recorra aos referidos instrumentos de observação e análise, simplesmente porque não é fácil definir, sem esse suporte investigativo e na situação em que se encontram as pinturas, linhas demarcatórias precisas entre um processo criativo e os que dele emergem e dependem. E grande parte das questões que colocámos, e das respostas que esboçámos, embora não decisivas para outros entendimentos e progressões, ficam ancoradas no apuramento deste jogo de relações “internas”. De qualquer modo, através da nova documentação torna-se evidente que, se o mítico Grão Vasco se confundiu com um movimento artístico até às últimas décadas do séc. XIX, o “histórico” e genial Vasco Fernandes não pode continuar a confundir-se com uma oficina.

Em síntese, das diversas abordagens ensaiadas não é possível extrair uma conclusão, mas antes um conjunto de conclusões: as que tomam a forma de evidência, que assumimos como propostas de entendimento; as que assumem a

forma de problema, e que se oferecem como base objectiva para futuras progressões. Pela necessária correlação entre estes dois níveis, impõe-se a conclusão geral – esta dissertação abre caminho para novas abordagens. Não apenas pela natureza das dúvidas e dos problemas que se esboçam ao longo dos diferentes capítulos, mas também pelos materiais novos que disponibiliza para futuros olhares, para novas problematizações e, seguramente, para outras interpretações.

BIBLIOGRAFIA

Fontes manuscritas:

Breve Tratado de Iluminação Composto por hum Religioso da ordem de Xp.to repartido em tres partes, s/d, B.G.U.C., ms. 344.

CRUZ, Marcos da, *Crónica de S. Vicente*, 1623,1625,1626, B.G.U.C., ms. 632.

Diccionario Geographico (Memórias Paroquiais), 1758, A.N.T.T., mfs. 301, 327,773.

PAVIA, João de, *Descriçam da çidade de vizeu e suas antiguidades e couzas notaveis que contem em si e seu Bispado, composto por hum natural anno de 1638*, B.N.L., cod. 10622.

PIMENTEL, Valentim Varejão, *Descripção da villa de Freixo de Espada Sinta e couzas mais notaveis della e seu districto*,1721, B.N.L., ms. 222.

SOUSA, Leonardo de, *Memorias historicas e cronologicas dos Bispos de Viseu (...)* 1767-1768, 3 tomos, B.M.V., 20-I-5.

VITERBO, Santa Rosa, *Provas e Apontamentos da História de Portugal*, s/d, tomo II., B. M. V., ms. 20-II-20.

Fontes impressas:

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura* (1435), (ed. Jean Louis Scheler e Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula Dédale, 1992).

BARREIROS, Gaspar, *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho, que fez Gaspar Barreiros o ano de MDXXXVI começando na cidade de Badajoz em Castella ate a de Milam em Italia, cõ algumas outras obras, cujo catalogo vai scripto com os nomes dos dictos lugares na folha seguinte*, Coimbra, 1561.

Constituyções feytas per mandado do muyto Reuerendo sñor ho sñor dom Miguel da silua, bispo de Viseu e do cõselho de el Rey e seu escriuão da poridade..., 1527, B.G.U.C., 30036/5569.

COSTA, Félix da, *A Antiguidade da Arte da Pintura* (ca.1690), (ed. de George Kubler, New Haven & London, 1967).

GUARIENTI, Pietro, *Abcedario pittorico del Pellegrini Antoni Orlandi*, Veneza, 1753.

HOLANDA, Francisco, *Da Pintura Antiga* (1548), (ed. de José da Felicidade Alves, Porto, Livros Horizonte, 1984).

LOBO, Francisco Alexandre, *Obras*, tomo I, Lisboa, 1848.

Los Evangelios Apocrifos, (ed. de Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996).

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memorias relativas Ás Vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, Victorino Rodrigues da Sylva, 1823.

MENDANHA, Francisco, *Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*, 1541, (ed. I. S. Révah, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958).

NUNES, Philippe, *Arte da Pintura. Symmetria, E Perspectiva*, Lisboa, 1615, (ed. Leontina Ventura, Porto, Paisagem, 1982).

ORTIZ, D. Diogo, *Cathecismo Pequeno da Doctrina e Ilustração que os Christãos ham de creer e obrar pera conseguir a benaventurança eterna*, Lisboa, 1514 (impresso na oficina de Valentim Fernandes Alemão e João Pedro).

PEREIRA, Manoel Ribeiro Botelho, *Dialogos morais historicos e politicos Fundação da cidade de Vizeu. Historia de seus Bispos, e gerações, e nobreza com muitos sucessos, que n'ella aconteceram, e outras antiguidades e couzas curiosas compostos por Manoel Botelho Ribeiro Per.^a - natural da mesma cidade - Offerecidos á Virgem Maria Senhora Nossa da Assumpção Orago da Sé d'ella Virgem Maria Madre de Deos Senhora da Assumpção da Santa Sé d'esta cidade de Viseu anno 1630* (cópia do original perdido), (ed. de A. de Lucena e Vale, Viseu, Junta Distrital de Viseu, 1955).

Poezias de Pero de Andrade Caminha Mandadas publicar pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa, na officina da mesma Academia, MDCCXCI.

RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, (ed. Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973).

SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas*, tomo 5, Lisboa, 1716; tomo 7, Lisboa, 1721.

SANTA MARIA, Francisco de, *O Céu Aberto na Terra. História das sagradas congregações dos cônegos seculares de S. João Evangelista em Portugal*, Lisboa, 1697.

TABORDA, José da Cunha, *Regras da Arte da Pintura com Breves Reflexões Críticas sobre os Caracteres Distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais Célebres Professores. Escritas na Lingoa Italiana por Michael Angelo Pruneti. Acresce Memoria dos mais Famosos Pintores Portuguezes, e dos Melhores Quadros seus que Escrevia o Traductor*, Lisboa, 1815, (ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922).

TELES, Baltazar *Chronica da Companhia de Jesus na Província de Portugal*, vol. I, Lisboa, 1645.

Tratado de hum rico panno de fina verdura que há em este Reyno de Portugal de compasso de duas legoas arredor da cidade de Lam.º, que he situada em riba do Douro da comarca da Beira, derigida ao M.to Ilustre magnifico Senhor, o Snr. Dom Fernâdo Bp.º da dita cidade, e primo de El Rey N.S. e seu cappellão mor, feito por Ruy Fernandes cidadão da dita cidade, e tratador de lonas, e bordates del Rey N. S. que se em ella fazem. Feito no ano de 1532, (ed. de Augusto Dias, Lamego, Beira Douro, 1947).

VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda dorada* (1264), (ed. Madrid, Alianza Forma, 1996).

Estudos citados no texto:

A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões, (Catálogo da Exposição), (coord. de Vitor Serrão), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, tomo II, Coimbra 1910; tomo III, parte II, Coimbra, 1915.

ALPERS, Svetlana, *El Arte de Describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, (1.ª ed. 1983).

ALVELOS, Manuel, “Pintores de Viseu”, *Portucale*, vol. XIV, Porto, Março/Junho, 1941.

..... “Ainda o Grão Vasco. Novas achegas para a sua biografia”, *Beira Alta*, vol. I, fasc. I, Viseu, 1942.

..... “O Pintor Gaspar Vaz”, *Beira Alta*, Viseu, 1942.

..... "Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Viseu", *Beira Alta* (Separata), Viseu, 1965.

ALVES, Alexandre, “Elementos para um inventário artístico da cidade de Viseu”, *Beira Alta*, fasc. I, 1.º trimestre, Viseu, 1961.

..... "Artistas e artífices na região de Viseu e Lamego", *Beira Alta*, vol. XXXV e segs., Viseu, 1976.

- *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Grupo de Amigos do Museu Grão Vasco, 1995.
- ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- ARAGÃO, Maximiano de, *Estudos Históricos sobre Pintura*, Viseu, 1889.
- *Grão-Vasco ou Vasco Fernandes Pintor Vizeense Príncipe dos Pintores Portugueses*, Viseu, 1900.
- ARASSE, Daniel, “L’ange spectateur. La Madone Sixtine et Walter Benjamim”, *Traverses*, n.º 3, Automme, 1992.
- *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la Peinture*, Paris, Flammarion, 1996, (1.ª ed. 1992).
- *Le Sujet dans le Tableau*, Paris, Flammarion, 1997.
- ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- BALLBONA, Joan Bosch i e GARRIGA, Joaquim (dir. de), *De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI*, (Catálogo da Exposição), Girona, Museu D’Art, 1998.
- BARATA, Maria do Rosário Themudo, *Rui Fernandes de Almada, Diplomata Português do Século XVI*, Lisboa, 1971.

..... “Um português na Alemanha no tempo de Durer: Rui Fernandes de Almada”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 1973.

BARILLI, Renato, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, Lisboa, Estampa, 1995, (1.^a ed. 1982).

BATORÉO, Manuel Luís Violante, *A Pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução de uma oficina*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.

BAUER, Hermann, *Historiografía del Arte*, Madrid, Taurus, 1983, (1.^a ed. 1976).

BAXANDALL, Michael, *Pittura ed Esperienze Socilai Nell'Italia del Quattrocento*, Turim, Giulio Einaudi, 1978, (1.^a ed. 1972).

..... *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, (1.^a ed. 1971).

BELTING, Hans, *L'Image et son Public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort, 1998, (1.^a ed. 1981).

..... *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, (1.^a ed. 1990).

BERARDO, José de Oliveira, “O pintor Vasco Fernandes de Vizeu”, *O Liberal*, n.º 52 e 85, Viseu, 1857 e 1858.

- BERTAUX, Émile, *La Renaissance en Espagne et en Portugal, Histoire de L'Art* (dir. de André Michel), tomo IV, Paris, 1911.
- BIALOSTOCKI, Jan, *Style et Iconographie*, Paris, Gérard Monfort, 1996, (1.^a ed. 1966).
- BLUNT, Anthony, *La Teoria de las Artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 1992, (1.^a ed. 1940).
- BOTTO, Margarida Donas, *Elementos para o Estudo da Pintura Mural em Évora durante o Período Moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 1998.
- BRAGANÇA, José de, "O Problema Nacional dos Painéis", *Diário Popular*, 28 de Dezembro de 1961.
- BRION-GUERRY, Lilianne, *Jean Pélerin "Viator". Sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, "Cristóvão de Figueiredo", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- "Em torno da situação social dos pintores portugueses no séc. XV e nos primeiros anos do séc. XVI", *Actas do Colóquio Nuno Gonçalves Novos Documentos*, (Lisboa, 2, 3 e 4 de Dezembro de 1994), (no prelo).

- “Ao Redor do Presépio. Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade”, *Natividade em S. Roque* (coord. de Nuno Vassallo e Silva), Lisboa, Museu de S. Roque e Livros Horizonte, 1994.
- “Maestro de Sardoal (Vicente Gil e Manuel Vicente)” e “Vasco Fernandes”, *El arte en la época del Tratado de Tordesilhas*, (Catálogo da Exposição), Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesilhas” e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.
- “Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo”, *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.
- *O que Janus via. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- “O melhor oficial de pintura que naquele tempo havia”, *O Tempo de Vasco da Gama* (dir. de Diogo Ramada Curto), Lisboa, Difel, 1998
- “Garcia Fernandes. Uma Exposição à procura de um pintor”, *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, (Catálogo da Exposição), (ed. de Joaquim Oliveira Caetano), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de S. Roque, 1998.

Catalogus Schilderkunst Oude Meesters, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1988.

CHAPUIS, Julien, "Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives, *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, (Catálogo da Exposição), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.

CARITA, Rui, "A Pintura Flamenga na Ilha da Madeira na época dos Descobrimentos", *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, (Catálogo da Exposição), vol. I, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992.

CARVALHO, José Alberto Seabra, *Estudo sobre Proveniências nas Coleções do Museu Nacional de Arte Antiga*, Relatório de Estágio para Técnico Superior de 2.^a classe do M.N.A.A, Maio 1990-Maio 1991.

..... "Problemas da Pintura Quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais", *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

..... "O Retábulo da Trindade", *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de S. Roque, 1998.

..... *Gregório Lopes*, Lisboa, Inapa, 1999.

CHASTEL, André, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Salamanca, Cátedra, 1991, (1.ª ed. 1959).

CHECA, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983.

CLODE, Luiza e PEREIRA, Fernando António Baptista, *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Lisboa, Edicarte, 1997.

COELHO, José, *Memórias de Viseu (Arredores) I*, Viseu, 1941.

COELHO, Maria Helena da Cruz, “Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1984.

CORREIA, Vergílio, “A Pintura Quatrocentista e Quinhentista em Portugal. Novos Documentos”, *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa, 1921.

..... *Artistas de Lamego*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1923.

..... *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1924.

..... *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1928.

..... *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 1921.

..... *Obras*, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1946.

- COSTA, M. Gonçalves da, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, vol. III, Renascimento I, Lamego, 1982; vol. IV Renascimento II, Lamego, 1984.
- COUTO, Aires Pereira, *Fontelo. Subsídios para a sua História*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, 1991.
- COUTO, João, “O Calvário – painel do políptico da igreja do convento de Jesus, em Setúbal”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* (Separata), Lisboa, 1940.
- “A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte”, *Gazeta de Física* (Separata), Janeiro, 1948.
- “A pintura flamenga em Évora. Variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos”, Évora, 1943.
- DACOS, Nicole, Nicole Dacos,” Les artistes flamands et leur influence au Portugal (XV.e-XVI.e siècles)”, *Flandre et Portugal au confluent de deux cultures* (dir. de J. Everaert et E. Stols), Anvers, Fonds Mercator, 1991.
- DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova: 1504-1522. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l’Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977.
- “Francisco de Holanda teórico entre o Renascimento e o Maneirismo”, *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, vol. 6 (dir. de Vitor Serrão), Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

..... “La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)”, *O Humanismo Português 1500-1600*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988.

..... *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.

..... “Le De Pictura. Un Traité Humaniste pour un Art «Mécanique»”, Leon Battista Alberti, *De La Peinture. De Pictura (1535)*, Paris, Macula Dédale, 1992.

..... *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992.

..... “Francisco de Holanda: *Maneira e Idea*”, *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

..... “Neoplatonismo e arte em Portugal”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

DIAS, Augusto, *Lamego no Século XVI*, Lamego, Beira Douro, 1947.

DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969.

DIAS, Pedro, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507-1510. Aspectos Artísticos*, Coimbra, 1979.

..... *A Importação de esculturas de Itália nos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Minerva, 1987.

- *A Architectura Manuelina*, Porto, Livraria Civilização, 1988.
- "Portugal e a Arte Flamenga na época dos Descobrimentos", *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, (Catálogo da Exposição), vol. I, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992.
- "Fons Vitae da Misericórdia do Porto", *Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*, (Catálogo da Exposição), (dir. de Nuno Vassallo e Silva), Porto, 1995.
- "«As cousas que mamdo vera vosalteza». Quatre Portugais des XV.e et XVI.e Siècles et le Monde Artistique Flamand", *Handellingen van Het Genootschap voor Geschiedenis* (Separata), Brugge, 1995.
- "O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e a renascença", *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- *História da Arte Portuguesa no Mundo*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.
- e SERRÃO, Vitor, "A Pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI", *História da Arte em Portugal, O Manuelino*, vol. 5 (dir. de Pedro Dias), Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

El arte en la época del Tratado de Tordesilhas, (Catálogo da Exposição), (coord. de Juan Jose Martin Gonzalez e Fernando António Baptista Pereira), Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesilhas” e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

ESPANCA, Túlio, “As Pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o retábulo da Capela do Esporão”, *A Cidade de Évora*, n.º 6, Évora, 1994.

EVERAERT, John, “As Feitorias Portuguesas na Flandres”, *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, (Catálogo da Exposição), vol. I, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992.

Feitorias. L’art au Portugal au temps des Grands Découverts, (Catálogo da Exposição), (coord. de Pedro Dias), Europalia 91, Portugal.

FERNÁNDEZ, José Maria Díaz, “A face de Deus manifestada em Cristo”, *As Faces de Deus* (Catálogo da Exposição), Compostela Capital Europeia da Cultura no ano 2000.

FIGUEIREDO, José de, “Alguns esclarecimentos sobre os quadros da Beira”, *O Século*, Lisboa, 14 de Março de 1910.

..... “Introdução a um estudo sobre a pintura em Portugal”, *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa, 1921.

Flandre et Portugal au confluent de deux cultures (dir. de J. Everart e E. Stols), Anvers, Fons Mercator, 1991.

FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, Lisboa, Bertrand, 1967.

Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I, (Catálogo da Exposição), (coord. de Fernando António Baptista Pereira), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art, (Catálogo da Exposição), (ed. de Maryan W. Ainsworth e Keith Christiansen), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.

GARRIGA, Joaquim, *Història del L'Art Català*, vol. IV, Barcelona, ediciones 62, 1986.

..... “Imatges amb «punt»: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500”, *D'Art*, 16, Universitat de Barcelona, 1990.

..... “La intersegazione de Leon Battista Alberti”, *D'Art*, 20, Universitat de Barcelona, 1994.

GISBERT, Andrés de Mesa, “El «fantasma» del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV”, *D'Art*, 15, Universitat de Barcelona, 1989.

..... “Entre la práctica artesanal y la teoría de la vision. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator”, *D'Art*, 20, Universitat de Barcelona, 1994.

GOMES, Paulo Varela, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal*, Lisboa, Caminho, 1988.

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte. Iconografia e Crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

GOMBRICH, E., H., *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, (1.^a ed. 1959).

..... *Norma e Forma*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, (1.^a ed. 1966).

..... *En Quête de L'Histoire Culturelle*, Paris, Gérard Monfort, 1992, (1.^a ed. 1969).

GOULÃO, Maria José, “Figuras do Além. A escultura e a tumulária”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento, (Catálogo da Exposição), (coord. de Dalila Rodrigues), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

GUIMARÃES, Alfredo, “A degolação de S. João Baptista”, *Estudos do Museu de Alberto Sampaio*, vol. I, Guimarães, 1942.

GUSMÃO, Adriano de, “Os Primitivos e a Renascença”, *Arte Portuguesa. Pintura* (dir. de João Barreira), Lisboa, Excelsior, s/d.

..... *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Artis, 1957.

..... *O Mestre da Madre de Deus*, Lisboa, Artis, 1960.

..... “Um «retaulo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes?”, *João Couto in Memoriam*, Lisboa, 1971.

HENRIQUES, Guilherme J. C., *Inéditos Goesianos. O Processo na Inquisição*, vol. II, Lisboa, 1899.

HERCULANO, Alexandre, “Da Arte (Fragmentos)”, *Jornal do Conservatório*, n.º 4, 29 de Setembro de 1839.

..... *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal II*, vol. XIX, (ed. Círculo de Leitores: *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, Lisboa, 1987).

HUTCHISON, Jane C., *The Illustrated Bartsch. Early German Artists*, 9 Commentary Part 2, s/l, Abaris Books, 1991.

IVOIRE, Elisabeth Agius, "Mestre do Retábulo da Sé de Évora", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

JOAQUIM, Manuel, "Notícia de vários documentos dos séculos XIII, XIV, XV e XVI, existentes no Museu Grão Vasco", *Beira Alta* (Separata), Viseu, 1955.

JUSTI, Carl, *Die Portugiesische Malerei des XVI Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. IV, Berlim, 1888.

..... *Estudios de Arte Espanol*, tomo II, Madrid, s/d, p. 166.

JORDAN, Annemarie, “Tapeçaria”, *Roteiro do Museu de Lamego*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998.

KRIS, Ernst e KURZ, Otto, *Lenda Mito e Magia na Imagem do Artista*, Lisboa, Presença, 1988, (1.ª ed. 1979).

KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, (1.ª ed. 1965).

KUBLER, George, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, New Haven & London, 1967.

..... *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega, 1990, (1.ª ed. 1961).

LACERDA, Aarão de, *Arte Portuguesa I. O Museu de Grão Vasco*, Coimbra, 1917.

..... “Marginália. A Ciência ao serviço da Arte”, *O Comércio do Porto*, 19 de Dezembro, 1945.

LANDAU, David, e PARSHAL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven & London, Yale University Press, 1994.

Le dessin sous-jacent dans la peinture (ed. de D. Hollanders-Favart e R. Van Schoute), Louvain, Université Catholique de Louvain, 1979.

LUACES, Joaquim Yarza, *Los Reyes Catolicos. Paisaje Artistico de una Monarquia*, Madrid, Nerea, 1993.

LUCENA e VALE, Alexandre de, *O Bispo de Viseu D. Diogo Ortiz de Vilhegas. O Cosmógrafo de D. João II 1476-1519*, Gaia, Pátria, 1934.

..... “Viseu Antigo”, *Beira Alta*, Viseu, 1944.

..... “Pintores de Viseu (a propósito de Gaspar Vaz, Escudeiro del Rey)”, *Beira Alta*, Viseu, 1946-1947.

MACEDO, Francisco Pato, “Retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra”, *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

MADURELL, J. M., "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retábulos", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. I e II, Barcelona, 1943, 1944.

MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, *Vers une méthode dans les études des «Primitifs Portugais»*, Lisboa, 1942.

..... *L’Historien d’Art, le “Connaisseur et le Critique d’Art*, Lisboa, 1943.

..... *Pintura à Sombra dos Mosteiros*, Lisboa, Ática, 1957.

MARETTE, Jacqueline, *Connaissance des Primitifs par l’Étude du Bois*, Paris, 1961.

MARÍAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989.

..... *El Siglo XVI. Gótico e Renascimento*, Madrid, Silex, 1992.

MARKL, Dagoberto, "Damião de Góis e a Igreja de Nossa Senhora da Várzea", *A Damião de Góis*, Alenquer, 1974.

..... "O Calvário da Sé de Viseu, um painel a recuperar e a restituir", *O Diário*, Lisboa, 2 de Junho de 1977.

..... "L'art dans la défense de Damião de Góis. Son goût et sa collection", *Portugal et Flandre*, (Catálogo da Exposição), Europalia 91, Portugal.

..... "Tentações de Santo Antão", *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, (Catálogo da Exposição), vol. I, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992.

..... "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

..... *Da possível viagem a Itália de Vasco Fernandes, o Grão Vasco da fama*, Museu Grão Vasco, Estudos III, Viseu, 1994.

..... "Os ciclos: das oficinas à iconografia", *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

- “Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu Fontes Comuns”, *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- e PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte em Portugal. O Renascimento*, vol. 6 (dir. de Dagoberto Markl), Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- MAROTO, Pilar Silva, *Pedro Berruguete*, s/l, Junta de Castilla y León, 1998.
- MARTENS, Didier, “L’illusion du réel”, *Les Primifs Flamands et leur temps* (dir. de Brigitte de Patoul e Roger Van Schoute), s/l, La Renaissance du Livre, 1994.
- MARTENS, Maximiliaan P. J., “La Clientèle du Peintre”, *Les Primifs Flamands et leur temps* (dir. de Brigitte de Patoul e Roger Van Schoute), s/l, La Renaissance du Livre, 1994.
- MENOZZI, Daniele, *Les Images. L’Eglise et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.
- MOREIRA, Francisco de Almeida, *Os Quadros da Sé de Viseu sua relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de S. João de Tarouca*, Lisboa, 1916.
- MOREIRA, Rafael, “D. Miguel da Silva e as Origens da Arquitectura do Renascimento em Portugal”, *Mundo da Arte*, n.º 1, II série, Lisboa, 1988.

..... “Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o ‘Mestre da Lourinhã’. Três notas sobre pintura manuelina”, comunicação ao *Simpósio Vasco Fernandes Pintor Renascentista de Viseu*, Viseu, 1991.

..... “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

..... “Uma Corte Beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo”, *Monumentos*, n.º 13, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2000.

MOURA, Abel de (dir. de), *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*, Lisboa, Ministério da Educação e Cultura/Instituto José de Figueiredo, 1974.

MOURA, Vasco da Graça, "Vasco Fernandes, ou a pintura entre a Flandres e as Beiras", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

NEVES, Henrique das, *A Cava de Viriato*, Figueira da Foz, 1893.

No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos, (Catálogo da Exposição), (dir. de Pedro Dias), Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992.

Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994.

O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina, (Catálogo da Exposição), (coord. de Pedro Dias e Fernando Grilo), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

PAWELS, Henri, “L’espace et la perspective”, *Les Primifs Flamands et leur temps* (dir. de Brigitte de Patoul e Roger Van Schoute), s/l., La Renaissance du Livre, 1994.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989, (1.ª ed. 1924).

..... *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993, (1.ª ed. 1924-1925).

..... “«Imago Pietatis»: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmanns’ und der ‘Maria Mediatrix’”, *Festschrift für Max J. Friedlander zum 60*, Leipzig, 1927.

..... *La vie & l’Art d’Albrecht Durer*, s/l, Hazan, 1987, (1.ª ed. 1943).

..... *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, 1953.

..... “Jean Hey’s «Ecce Homo»”, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bulletin 5, 1956.

PAVIOT, Jacques, *Portugal et Bourgogne au XV.e siècle*, Paris, 1995.

PEREIRA, Fernando António Baptista, "O retábulo de Santiago", *Oceanos*, Julho, Lisboa, 1990.

..... "Uma Exposição de Francisco Henriques em Évora", *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

PEREIRA, Gabriel, *Estudos Diversos*, Coimbra, 1934.

PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990.

..... "A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo", *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PINTADO, Francisco António, *Freixo de Espada à Cinta*, Bragança, Câmara Municipal de Freixo de Espada à Cinta, 1991.

PESSOA, José, "Fotografia documental de obras de arte: percurso histórico em Portugal", *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, Instituto Português Museus, 1994.

PREVITALI, Giovanni, *La Fortune des Primitifs. De Vasari aux néo-classiques*, Paris, Gérard Monfort, 1994, (1.^a ed. 1964).

- PUYVELDE, Leo van, "Les Primitifs Portugais et la Peinture Flamand", *Actes du XVI Congrès International d'Histoire de l'Art, Rapports et Communications*, vol. I, Lisbonne - Porto, 1949.
- RACZYNSKI, A., *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnés de documents*, Paris, Renouard et Cie. Libraires-Éditeurs, 1846.
- *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 5 tomos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, (1.^a ed. 1956).
- RECHT, Roland, "Une Bible pour illettrés? Sculpture gothique et «théâtre de mémoire», *Critique*, 586, Mars 1996.
- RÉVAH, I. S., "La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958.
- REBELLO, Brito, "Vasco Fernandes (Grão Vasco). Breve apontamento para a sua biografia", *Arquivo Histórico Português*, vol. I, n.º 3, Lisboa, 1903.
- REIS-SANTOS, Luís, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943.
- "Dois Painéis no Estilo de António Vaz na Matriz de Cavernães", *Beira Alta*, vol. IV, Viseu, 1945.

..... *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*, Lisboa, 1946.

..... *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI*, Lisboa, 1953.

..... *Cristóvão de Figueiredo*, Artis, 1960.

..... *Vasco Fernandes*, Lisboa, 1962, Artis, 1962.

..... *Jorge Afonso*, Lisboa, Artis, 1966.

RIBEIRO, Aquilino, “O S. Pedro de Viseu e o S. Pedro de Tarouca”, *Diário de Lisboa*, 20 de Junho de 1939.

RIBEIRO, Maria Aparecida, “Penas de Índio: a Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa”, *Máthesis*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1996.

RINGBOM, Sixten, *De L’Icône à la Scène Narrative*, Paris, Gérard Monfort, 1997, (1.^a ed. 1965).

ROBINSON, J. C., *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra a attribuidos por tradição a Grão Vasco*, Lisboa, 1868.

RODRIGUES, Dalila, “Vasco Fernandes, ou a contemporaneidade do diverso”, “Vasco Fernandes e a oficina de Viseu”, “Gaspar Vaz”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

- “O episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa», *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
- “A pintura no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.
- “A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplares dos séculos XV e XVI”; “O pintor António Vaz e os problemas de atribuição do núcleo de pintura quinhentista”, *A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996.
- “Centralidade e Periferismo na Pintura Quinhentista da Oficina de Viseu”, *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte* (Viseu, 1991), Tomar, 1996.
- “A obra do entalhador e escultor flamengo Arnao de Carvalho. Novos contributos”, *Arte Ibérica*, Ano 2, n.º 16, Lisboa, 1998.
- “A Pintura na Antiga Índia Portuguesa”, *Vasco da Gama e a Índia*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- “Italian influences on Portuguese Painting in the first half of the sixteenth century”, *Cultural links between Portugal and Italy in the Renaissance* (ed. de K.J.P. Lowe), New York, Oxford University Press, 2000.

..... “Vasco Fernandes e a Sé de Viseu: os retábulos ao «modo de Itália» e a troca de predelas originais”, *Monumentos*, n.º 13, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2000.

ROSMANINHO, Nuno, *A Historiografia Artística Portuguesa. De Raczynski ao dealbar do Estado Novo (1846-1835)*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Caminho, 1995.

SANTOS, Reynaldo dos, “Carta sobre a autoria do ‘Pentecostes’ de Santa Cruz de Coimbra”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Setembro, 1921.

..... “Les principaux manuscrits a peintures conservés en Portugal”, *Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits a Peintures*, Paris, 1932.

..... *As Tapeçarias da Tomada de Arzila*, Lisboa, 1925.

..... "O Pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, IV, Lisboa, 1938.

..... *Os Primitivos Portugueses*, Lisboa, 1940.

..... *Conferências de Arte*, Lisboa, 1941.

- “O retábulo de Freixo de Espada à Cinta”, *Boletim da Academia Nacional de Belas- Artes*”, Lisboa, vol. VIII, 1941.
- *Conferências de Arte*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943.
- *Conferências de Arte*, Lisboa, 1949.
- *Historia del Arte Portugués*, Barcelona, Labor, 1960.
- *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. II, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s/d.
- SCHAPIRO, Meyer, *Anthropology today*, Chicago, Kroeber, 1953.
- SCHULTZ, Uwe (dir. de), *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, (1.^a ed. 1988).
- SERRÃO, Vitor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982.
- *O Manierismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- “As «Imagens de Formusura Dissoluta» e a arte da Contra-Reforma – o caso de uma pintura Quinhentista”, *Vértice*, n.º 3, II^a série, Lisboa, Junho de 1988.
- *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982; *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Caminho, 1989.

- "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português 1510-48", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- "O programa artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)", *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92, 1990/98 (Separata), Lisboa, 1998.
- "A rebelião de Campelo: o triunfo da *Bella Maniera* cerca de 1560/1580", *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões*, (Catálogo da Exposição), (coord. de Vitor Serrão), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.
- "A História da Arte em Portugal: uma disciplina em perspectiva" *Actas dos 3.os Cursos Internacionais de Verão de Cascais* (Separata), Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.
- *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Estampa, 1998.
- "Uma obra-prima do Grão Vasco em Aldeia Viçosa", *Público*, 16 de Maio de 2000.

..... “O retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço Slazedo”, *História e restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000.

..... “O painel de Vasco Fernandes, o Grão Vasco, na igreja de Santa Maria de Porco (Guarda)” (no prelo).

..... “O Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego” (no prelo).

SILVA, José de Almeida e, *Quinze dias de Estudo na Exposição dos Primitivos Portugêses. (A Escola de Pintura de Viseu; seu início e ramificações)*, Viseu, 1941.

SILVA, Pedro Redol Lourenço da, *Os Vitrais dos séculos XV e XVI do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Estudo sobre o seu significado cultural e artístico, e sobre a sua conservação*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.

SIMÕES, Augusto Filipe, *Esriptos Diversos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1888.

SOARES, Franquelim Neiva, *Ensino e Arte na região de Guimarães através dos Livros de Visitações do século XVI*, Guimarães, 1984.

SOBRAL, Luís de Moura, “Luís Nunes Tinoco e a teoria da pintura” Luís Nunes Tinoco, *Elogio da Pintura*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural/ Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1991.

..... “A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza”, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

Splendeurs D’Espagne et les Villes Belges 1500-1700 (Catálogo da Exposição), (dir. de Jean-Marie Duvosquel e Ignace Vandevivere), 2 tomos, Europalia 85, Espanha.

STOLS, Eddy, “La Nation flamand à Lisbonne (XV.e-XVII.e siècles)”, *Flandre et Portugal au confluent de deux cultures* (dir. de J. Everaert et E. Stols), Anvers, Fons Mercator, 1991.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

..... “Grão Vasco e os caminhos da História da Arte”, *Colóquio Artes*, 93, 2.^a série, 34.º ano, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

TEIXEIRA, Luís Manuel Aguiar de Morais, *O Retábulo Manuelino do Altar-mor da catedral de Viseu*, Tese de Doutoramento, Institut Supérieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 1989.

VANDEVIVERE, Ignace, *Juan de Flandes*, Europalia 85, Espanha.

- e ABRANTES, Anapaula, “Introdução”, *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994.
- e CARVALHO, José Alberto Seabra, “O Mestre delirante de Guimarães”, *A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996.
- VASCONCELLOS, Joaquim de, *Albrecht Durer e a sua influência na Península Ibérica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, (1.^a ed. 1877).
- “A Pintura Portuguesa nos séculos XV e XVI (Segundo Ensaio) Grão Vasco. Porto, 29 de Junho de 1888”, *Portugal Antigo e Moderno* (dir. de Pinho Leal), vol. XI, Porto, 1890.
- “A Pintura Portuguesa nos Séc. XV e XVI. Terceiro Ensaio”, *Arte*, tomo I, n.º 1, Coimbra, 1895.
- VENTURA, Leontina, (ed. fac-similada de Philippe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, E Perspectiva*, Lisboa, 1615), Porto, Paisagem, 1982.
- VERMEERSCH, Valentin, *Les Primitifs Flamands*, Bruges, Les Amis des Musées communaux de Bruges, 1988.
- VITERBO, Sousa, *Notícia de Alguns Pintores (...)*, 1.^a série, Lisboa, Academia Real das Ciências de Lisboa, 1903.

WAEGH, Marie-Léopoldine Lievens-de, *Les Primitifs Flamands. Le Musée National d'Art Ancien et le Musée National des Carreaux de Faience*, Bruxelles, 1991.

WHITE, John, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, (1.^a ed. 1957).

WIRTH, Jean, *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VI.e-XV.e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.